

Małgorzata Lisecka

(Toruń)

*Musica poetica*¹ w Arkadii. Związki muzyki z filozofią i retoryką w *Sielankach* Szymona Szymonowica

Celem artykułu jest zrekonstruowanie poetyckiej refleksji Szymona Szymonowica nad związkami muzyki z filozofią, poezją i retoryką; refleksji, która zawiera się w twórczości bukolicznej tego poety. Problematyka owych związków, niezwykle zresztą obszerna, wywodzi się w pierwszym rzędzie z myśli teoretycznomuzycznej (od antyku greckiego po XVII wiek), ale zakres jej oddziaływania jest jednak dość ograniczony. Mimo tego pewne idee i konstrukcje myślowe obecne w teorii muzyki funkcjonują paralelnie wobec niej jako motywy i tematy w tekstach kultury, wśród których znaczące miejsce zajmują teksty literackie. Tego rodzaju koncepcjom dotyczącym muzyki i jej związków z innymi dziedzinami humanistyki obecnym w tekście poetyckim chcemy przyrzeć się na przykładzie *Sielanek* Szymonowica.

Pojęcie 'muzyka' będzie tu bowiem używane w tym szerokim sensie, jaki nadali mu Grecy i w jakim funkcjonowało ono co najmniej do połowy XVIII wieku: jako *mousiké* – sztuka znajdująca się pod opieką Muz. Była ona szczególnie związana z brzmieniem muzycznym, a zatem dotyczyła pieśni, melopoezji, ale nie tylko, bo także tańca, poezji, a nawet nauki² czy filozofii (mądrości), zgodnie z tym co pisze Platon w *Fedonie* i w *Obronie Sokratesa*³.

¹ To bardzo złożone zjawisko autorzy hasła w encyklopedii Grove'a charakteryzują również bardzo ogólnikowo: „Composition in close relationship with the sound, structure and meaning of a text”. Zob. *Musica poetica*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 17, pod red. S. Sadie, London-New York 2001, s. 474.

² Por. *muzyk, muzyczny, muzyka, poemat, poeta, poetka, poetycki, poezja, robić, wytwarzać, wytwarzanie*, hasła w: Z. Abramowiczówna, W. Appel, *Słownik polsko-starogrecki*, Toruń 2006, s. 152, 229, 282, 391; *mousikós, poiéo*, hasła w: G.E. Benseler, *Griechisch-Deutsches Schulwörterbuch*, Lipsk 1891, s. 568, 690-693; *muzyczne, poemat*, hasła w: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1989, s. 345, 401; W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 1, *Estetyka starożytna*, Wrocław 1983, s. 258-259.

³ Platon, *Fedon*, w: idem, *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, oprac. A. Lam, Warszawa 1993, 60e-61a, s. 230. Do tego szerokiego rozumienia pojęcia 'muzyka' nawiązuje, w znacznym zresztą uproszczeniu, Władysław Tatariewicz w *Dziejach sześciu pojęć* (Warszawa 1975, s. 29) przy okazji

Musica

Muzy
owani
wisku
ghieri
Galile
znawa
podleg
się jed
bowier
giczny
niektó
diusze
cysz, l
genolo
ujęty z

omawian
zyczny
w szerszy
jak ją okr
Sokratesa,
4 Por. V
Fajdros, H
s. 224; D
z Vinsauf
w dawnej P
Warszawa
Manierizm
nobile fiore
A. Szweyk
tu w „Dial
s. 14-15. K
go zaś za J
3 Jak np. m
lina czy C
czają m.in.
dencjusz w
zy Owidius
i oprac. K. I
s. 25-27, 7
Orphei et E
sicale, Pary
reprint: Kra
Fulgencjus
rum, http://
na.edu/tml
DEM_TEX
zawierające
sie analizy p
tykule Musi

Muzyczność czy muzykalność może ponadto oznaczać poprawność konstruowania według ustalonych reguł, trafność, uporządkowanie – tak piszą o związku muzyczności Sekstus Empiryk, Platon, za nimi zaś m.in. Dante Alighieri, Gotfryd z Vinsauf, Cesare Ripa, Sperone Speroni oraz Vincenzo Galilei⁴. Tego rodzaju rozumienie muzyki zbliża ją do poezji, mimo że przyznawano na ogół, iż ta ostatnia w mniejszym znacznie stopniu niż muzyka podlega sztywnym regułom tworzenia. Wspólnota poezji i muzyki objawia się jednak przede wszystkim w przypisywanym im pochodzeniu: obydwie bowiem są darem bogów dla ludzi. Istnieje szereg greckich mitów genealogicznych, które poświadczają to boskie pochodzenie muzyki i poezji⁵. Na niektóre z nich powołuje się Owidiusz w *Metamorfozach*. Równoległe z Owidiuszem lub za nim powtarzają je liczni teoretycy muzyki (Fabiusz Fulgencjusz, Prudencjusz, Jerzy Liban, Seth Calvisius). Do tego rodzaju mitów genealogicznych nawiązuje także Szymonowicz w sielance *Wesele*, choć mit ujęty został tutaj w formę nie teoretycznego wywodu ani też rozbudowanej

omawiania koncepcji „sztuk muzycznych” Marsilia Ficina: „Od starożytności «muzyka» i «muzyczny» były pojęciami dwuznacznymi: w węższym znaczeniu dotyczyły sztuki dźwięków, w szerszym – wszystkich będących na «usługach Muz»”. W innym dialogu Platon nazywa ową, jak ją określił, służbę – „służbą bożą”. Zob. Platon, *Obrona Sokratesa*, w: idem, *Eutyfron, Obrona Sokratesa*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2002, s. 69.

⁴ Por. W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*..., s. 259, 269; Platon, *Hippiasz większy*, w: idem, *Fajdros, Hippiasz mniejszy, Hippiasz większy, Ion*, przeł. i oprac. W. Witwicki, Warszawa 1999, s. 224; Dante Alighieri, *O języku pospolitym*, przeł. i oprac. W. Olszaniec, Kęty 2002; Gotfryd z Vinsauf, *Poetria nova (Nowa poetyka)*, przeł. K. Dmowska, w: *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – Renesans – Barok*, wybór i oprac. M. Cytowska i T. Michałowska, Warszawa 1999, s. 147; C. Ripa, *Ikologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2004, s. 40; V. Galilei, *Dialogo di Vincentio Galilei Manierizm*, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1970, s. 40; V. Galilei, *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica et della moderna in Fiorenza MDLXXXI*, wyd. dwujęzyczne, przeł. A. Szweykowska, oprac. Z.M. Szweykowski, aneks do: Z.M. Szweykowski, *Krytyka kontrapunktu w „Dialogo della musica antica, et della moderna” Vincenza Galilei, „Muzyka” 1985, nr 3-4, s. 14-15. Koncepcję Sekstusa Empiryka podaje w ujęciu Władysława Tatarkiewicza, Speroniego zaś za Johnem Shearmanem.*

⁵ Jak np. mity o wynalezieniu liry przez Merkurego, aulosu przez Atenę lub kitary przez Apollina czy Orfeusza. Te i inne opowieści dotyczące mitycznych dziejów muzyki i poezji przytaczają m.in. Pseudo-Plutarch w *Peri mousiké*, Fabiusz Fulgencjusz w *Mitologiarum libri tres*, Prudencjusz w *De arte musica*, Jerzy Libanus w *De musicae laudibus oratio* i (w oparciu o *Metamorfozy* Owidiusza) Seth Calvisius w *Exercitationes musicae*. Zob. Pseudo-Plutarch, *O muzyce*, przeł. i oprac. K. Bartol, Wrocław 1992; *Fabii Planciadis Fulgentii V.C. Opera*, red. R. Helm, Lipsk 1898, s. 25-27, 73-79 (I, 15: *Fabula de nouem Musis*; III, 9: *Fabula Apollinis et Marsyae*; III, 10: *Fabula Orphei et Euridicis*); B. Prudentius, *De arte musica*, w: A. de La Fage, *Essais de diphthéographie musicale*, Paryż 1864, s. 293-294, 297-303; J. Liban, *De musicae laudibus oratio*..., Halicz 1540, reprint: Kraków 1975; S. Calvisius, *Exercitationes musicae duae*..., Lipsk 1600, s. 75-93. Teksty Fulgencjusza, Prudencjusza, Libana oraz Calvisiusa cytuję za: *Thesaurus Musicarum Latinarum*, http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/FULMIT_TEXT.html, http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/BERTARM_TEXT.html; http://www.chmtl.indiana.edu/tml/16th/LIBDEM_TEXT.html; http://www.chmtl.indiana.edu/tml/17th/DESCOM_TEXT.html. Inne traktaty zawierające tego rodzaju opowieści o legendarnych muzykach greckich wymienia na marginesie analizy poematu *Monte Parnasso* Philippa Oriola da Bassana Harry Colin Slim w swoim artykule *Musicians on Parnassus*, „Studies in the Renaissance” 1965, t. 12, s. 141-142.

epickiej opowieści, ale pasterskiej pieśni czy piosenki, bo tak chyba można interpretować Szymonowicową „prostą pieśń”, którą bohater sielanki śpiewa płochemu Kupidynowi:

Jąłem go uczyć i grać przed nim proste pieśni,
 Jakie pasterze grają i faunowie leśni;
 Jako niegdyś wynalazł Pan piszczalkę krzywą,
 Jako Minerwa surmę i dudkę krzykliwą,
 Merkury wdzięczną lutnię, Apollo cytarę.
 Tegom go uczył, ałem puszczał próżną parę,
 Bo on tego nie słuchał, ale swych chytrości
 Używał, a przede mną śpiewał o miłości:
 [...].

(II, w. 73-80)⁶

Na marginesie tej poetyckiej relacji pojawia się, nader szkicowo zresztą zaznaczona, refleksja na temat opozycyjnego stosunku muzyki poruszającej intelekt i muzyki wzbudzającej afekt. Obydwa rodzaje muzyki interesują Szymonowica. Postaci Apollina i Minerwy przywołuje on nie tylko ze względu na mity o wynalezieniu fletni i kitary. Przypomnijmy, że Maciej Kazimierz Sarbiewski w *Dii gentium* nazywa Apollina „deus musicae”⁷, ale podanie mówiące o początkach kitary poddaje specjalnej interpretacji: „Opowiadają, że skała, na której Apollo złożył lirę, uderzona kamieniem także i teraz wydaje dźwięk cytry; abyś zrozumiał, że ludzie prymitywni i jakby zrobieni z kamienia nabierają oglądy przez obcowanie z uczonymi”⁸. Również i Atena patronowała jednocześnie filozofii i sztuce⁹, choć sztukom pojmowanym chyba bardziej jako działalność praktyczna, rzemiosło, w szczególności zaś – muzyce rozumianej tu jako „nomos” – prawo, reguła, zasada. Sarbiewski powtarza za Pliniuszem: „Minerwa nazywana jest Muzyką, ponieważ węże na Gorgonie, [której głowę, po zabiciu potwora przez Perseusza, Atena umieściła na swojej tarczy – M. L.], wydają dźwięk przy wtórze cytry”¹⁰. Atena jako postać wywodząca się z mitologii solarnej uważana jest

⁶ Cyt. za: Sz. Szymonowic, *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1964, s. 17. Wszystkie cytaty z tekstów Szymonowica przywołuję według tej edycji.

⁷ M.K. Sarbiewski, *Bogowie pogan (Dii gentium)*, wyd. dwujęzyczne, przeł. i oprac. K. Stawicka, Wrocław 1972, s. 254.

⁸ Ibidem, s. 283. Oryginał łaciński, ibidem, s. 282: „Fertur saxum, super quod Apollo deposuerat lyram, percussam lapide etiam nunc citharae sonum reddere, ut intellegas rudes et saxos etiam consuetudine doctorum expoliri”.

⁹ Por. P. Grimal, *Atena*, hasło w: idem, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, pod red. J. Łanowskiego, przekład zbiorowy, Wrocław 1987, s. 47.

¹⁰ M.K. Sarbiewski, *Bogowie pogan...*, 456–457. Oryginał łaciński: „Minervam vocari Musicam, quoniam dracones in eius Gorgone ad pulsum citharae tinnitu resonant”. Por. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, oprac. A. Krawczuk, Warszawa 1992, s. 212; P. Grimal, *Atena...*, s. 48.

11 Zob.
 12 A.M.
 13 P. Sid
 14 A.A.C
 15 A.M.
 16 T. Tass
 17 G. Putt
 okresu renes

ponadto przez Sarbiewskiego za boginię spokrewnioną z Apollinem, a nawet za jego matkę¹¹. Szymonowic w sielance *Kiermasz* wydaje się ją utożsamiać albo przynajmniej zestawiać z siostrą Apollina, Artemidą (w pewnym stopniu daje się to wywnioskować z konstrukcji wiersza):

Apollo zawsze młody, Pallas zawsze panna,
Apollo z łuku strzela, strzela i Dyjanna.

[...]

Apollo gra na lutni, Pallas pięknie śpiwa,
Apollo biesiad, żartów Dyjanna zażywa.

(IX: *Kiermasz*, w. 89–90, 103–104)

Zarówno Apollo, jak i Atena są zatem opiekunami muzyki, to znaczy szeroko pojmowanej służby Muzom, sztuki poetyckiej, która jest zarazem filozofią. Takie ujęcie muzyki wydaje się dość powszechne w poetykach i w filozofii XVI i XVII wieku, przy czym często są to rozważania nad statusem genealogicznym tekstów antycznej filozofii, choć niekiedy uwagi natury ogólnej. Anton Maria de'Conti (*De arte poetica*, 1582) pisze: „Że zaś poezja (*poetica*) jest tym samym co i mądrość (*sapientia*) bądź filozofia, wskazuje także Arystoteles, który zalicza do tworców poetyckich najuczciwszą i najwytworniejszą dialogi Platona”¹². Mniej dosłownie wypowiada się na ten temat Philip Sidney: „filozofowie greccy przez długi czas nie śmieli stawić się przed światem, jak tylko w maskach poetów”¹³; metaforycznie Shaftesbury: „The Philosophical Writings, to which our Poet in *his Art of Poetry* refers, were in themselves a kind of *Poetry*”¹⁴. Co do tego, że filozofia pozostaje pod kuratelą Muz w ogólności, a w szczególności pozostaje domeną poezji, nie ma wątpliwości wspomniany już de'Conti („filozofia [...] jest jakby córką poezji”¹⁵), a także Torquato Tasso („filozofia jest [...] poezją młodszą wiekiem”¹⁶) oraz Puttenham¹⁷. Dziesiąta sielanka Szymonowica *Wierzby* stanowi przykład poetyckiej interpretacji tego samego zagadnienia – związku między melopoezją a filozofią-mądrością:

¹¹ Zob. M.K. Sarbiewski, *Bogowie pogan...*, s. 358-359, 394-395.

¹² A.M. de'Conti, *O sztuce poetyckiej*, przeł. J. Mańkowski, w: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, pod red. E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 1982, s. 214.

¹³ P. Sidney, *Obrona poezji*, przeł. Z. Sinko, s. 505. Spośród wszystkich filozofów za „most poetical” uważa Sidney Platona, por. *Poetyka okresu renesansu...*, s. 526.

¹⁴ A.A.C. Shaftesbury, *Soliloquy* I, 3, w: idem, *Complete Works, Selected Letters, and Posthumous Writings. Standard Edition*, ed. G. Hemmerich, W. Benda, wyd. dwujęzyczne, Stuttgart 1981, s. 92.

¹⁵ A.M. de'Conti, *O sztuce poetyckiej...*, s. 216.

¹⁶ T. Tasso, *Traktat o poemacie heroicznym (Discorso del poema Heroico)*, przeł. T. Dobrzyńska, w: *Poetyka okresu renesansu...*, s. 452.

¹⁷ G. Puttenham, *Sztuka poezji angielskiej (The Arte of English Poesie)*, przeł. Z. Sinko, w: *Poetyka okresu renesansu...*, s. 464.

Ale uczone pieśni w uścich moich brzmiały,
Te, proszę, aby po mnie na świecie zostały.

[...]

Z wierzchu góry zdroj bije, Hippokrene zową,
W jamie także krynice najdziesz kryształową.
Zdroj mądrym myślom służy i pieśniom uczonym,
Krynica – w cnym dziewictwie sercom poświęconym.

(X: *Wierzy*, w. 23-24, 63-66)

„Uczoność” – jak zauważa Jan Okoń na marginesie swojego opracowania *Dafnidy* Samuela Twardowskiego – rozumiana jest jako „skomponowanie według zasad poetyki”¹⁸, a więc poprawność budowy poświadczająca biegłość poety czy raczej melopoety (za każdym razem mowa jest o pieśniach) w kunszcie i opanowanie reguł tworzenia. Ale przynajmniej w odniesieniu do tekstu Szymonowica tę wykładnię pojęcia uczoności daje się chyba poszerzyć. Motyw uczonej pieśni został tutaj wpleciony w rozgrywający się w sielankowej scenerii mit o przemienieniu przez Atenę jej towarzyszek-nimf w wierzby. Nimfy zostały w ten sposób ukarane za niedotrzymanie ślubów czystości¹⁹. W wersji Szymonowica Atena nauczała wybrane przez siebie nimfy „śpiewania i wszelkich muzyk” – to właśnie, że dostąpiły one uprzednio tak zaszczytnego wtajemniczenia, inicjacji w sferę poświęconą bóstwu, staje się przyczyną wyjątkowej surowości kary wymierzonej przez boginię. Zarazem jednak przez pamięć o tym samym wtajemniczeniu kara zostaje w szczególności sposób złagodzona:

Ale żeście w muzyce były nauczone,
Niechaj w was moje dary nie giną do szczęta,
Niechaj z was sobie kręcą piszczałki chłopięta
I pierwsze na nich biorą do piosnek ćwiczenie,
[...].

(X, w. 122-124)

Odczytanie mitu opowiedzianego w sielance musi zatem poprzedzić stosowna interpretacja pojęć muzyczności i muzyki, których znaczenie w tym wypadku obciążone jest sensem moralnym. Ta moralna perspektywa przeziera zresztą także przez sposób, w jaki Szymonowicz obrazuje w *Wierzbach* temat muzyki. Rezygnuje on bowiem całkowicie z opisów jakości brzmienia i relacjonowania słuchowych wrażeń, a więc z tego, co z perspektywy opisu poetyckiego wydaje się w obszarze owego tematu najistotniejsze. Muzykę-mądrość, muzykę-inicjację w doskonalsze życie, w swego rodzaju *vita contemplativa* zestawia Szymonowicz z muzyką-brzmieniem, melosem, i to melosem

¹⁸ S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1976, s. 22, przyp. do w. 34.

¹⁹ Pierwowzorem sielanki był tekst Iacopo Sannazara zatytułowany *Salices*. Por. M. Cytowska, O „*Wierzbach*” Szymonowica na nowo, „*Meander*” 1962, z. 5, s. 276-278.

²⁰ Por. M.K. nocześnie i ja
zaostrza umy
²¹ O wodzie
W. Zakrzewski
sło w: idem, S
²² Sz. Szymo
²³ Por. P. We
Warszawa 199
wpada w zadu
nego zmieszar
tworów pierw

prostej piszczalki. W niezbyt oryginalny sposób poeta wiąże ze sobą refleksję parafilozoficzną i jedną z najbardziej chyba konwencjonalnych ikon poezji pastoralnej: pastuszek grającego na fujarce. Źródło Hippokrene i krynica, do której dostęp ma jedynie dziewictwo (co podkreśla nadany jej epitet „kryształowa” ewokujący pojęcie czystości), zostały ujęte w swoistą paralelę – zarówno sztuka poświęcona Muzom, jak i czystość cielesna symbolizują mądrość²⁰ (poetyckim jej obrazem staje się w utworze woda²¹).

Atena, Apollo, też Orfeusz, Pan, Sylen w poezji bukolicznej Szymonowicza występują często jako opiekunowie mądrości skrywającej się pod osłoną muzycznej pieśni. Nie dziwi zatem, że postaci Feba często towarzyszy nie tylko u Szymonowicza, ale w ogóle w poezji staropolskiej swego rodzaju stały epitet: „mądry”. Lecz nie tylko Febus opiekuje się melopoezją, która jest zarazem i filozofią (dokładnie w takim sensie, jaki nadawali temu utożsamieniu Tasso i Puttenham). W sielance *Silenus* rolę takiego melopety-filozofa pełni mityczny Sylen, postać na poły komiczna, a na poły majestatyczna. Temat wychowawcy Dionizosa, którego trzech chłopcy wiążą i podstępem zmuszają do śpiewania pieśni zaczerpnął Szymonowicz z szóstej eklogi Wergiliusza (stąd też pochodzi schemat kompozycyjny opowieści Sylena), uzupełniając ją licznymi przykładami zapożyczonymi z *Metamorfoz*²².

Sylen nie jest reprezentantem sztuki apollinijskiej. Nie posiada zatem liry ani cytry jako swego atrybutu, ale multanki. Zostaje jednak porównany i do Apollina, i do Orfeusza, kiedy rozpoczyna swój śpiewany wykład o genezie i historii świata:

Ani się tak dziwuje Izmar Orfeowi,
Ani skała parnaska mądremu Febowi.
A on śpiewał, jako świat stworzon od początku,
Jako przed wiekiem rzeczy tych nie było szczątku,
Jako ziemia w swych grunciech zawieszona, jako
Wody, ognie, powietrza dzielą się trojako:
Skąd ludzki rodzaj, [...].

(III, w. 25-31)²³

²⁰ Por. M.K. Sarbiewski, *Bogowie pogan...*, s. 433: „Wyobrażali ją sobie [Minerwę – M.L.] równocześnie i jako dziewicę, i jako boginię mądrości, w istocie bowiem czystość cielesna dziwnie zaostrza umysł, jak znowu przeciwnie rozwiążność czyni go otepiałym”.

²¹ O wodzie jako symbolu mądrości zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 65; W. Kopaliński, *Woda*, hasło w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 475, 478.

²² Sz. Szymonowicz, *Sielanki...*, s. 21, przypis do tytułu *Sielanki trzeciej: Silenus*.

²³ Por. P. Wergiliusz Maro, *Bukoliki*, wyd. dwujęzyczne, przeł. K. Koźmian, oprac. J. Wójcicki, Warszawa 1998, s. 73: „Nie tak się Parnas wzrusza, kiedy słyszy Feba./ Nie tak Ismar, Rodopa wpada w zadumienie./ Gdy Orfej na niej śpiewa – nucił bowiem pienie./ Jak wpośród niezmiernego zmieszane przestworza/ Z płynnym ogniem nasiona dusz, ziemie i morza/ Wszelakich tworów pierwsze wydały zarody/ I jak się z nich utwarzał i wzrastał świat młody, [...]”.

Opowieść Sylena jest raczej przekrojem mitów kosmo- i teogonicznych, a zatem przedfilozoficznych koncepcji poznawczych²⁴ (Sylen m.in. opowiada o czterech wiekach ludzkości, potopie, przytacza mity o Hefajstosie i Afrodycie, Atalancie, Danaidach, Ajgiali, Koronidzie), ale motyw trzech żywiołów, z których powstał świat – ognia, wody i powietrza – wywodzi się już bez wątplenia z filozofii jońskiej Talesa, Heraklita i Anaksymenesa²⁵. Szymonowicz, sztukując poetycką wypowiedź Wergilego *Metamorfozami* Owidiusza, nie daje, rzecz jasna, systematycznego wykładu filozofii przyrody. Nie jest to nawet systematyczne ujęcie mitologii, ale raczej (podobnie jak w oryginalnie Wergiliusza) garść swobodnie zestawionych opowieści, gdzie najistotniejsze znaczenie ma ramowo potraktowany wątek poetyckiego śpiewu, który sprawia, że cała przyroda najpierw milknie, aby wsłuchać się w historię, potem zaś powtarza ją z wielokrotnionym echem:

Takie piosnki wymyślał niegdy kształtem nowym
Apollo, gdy za bydlęciem chodził Admetowym,
I na bukach wycinał. Stamtąd wyczytali
Satyrowie i także po lesiach śpiewali.
Oni śpiewali, lasy im się odzywają,
A lasom się wokół góry sprzeciwiają.
(III, w. 103-108)

Wprowadzenie postaci Apolla, które jak kłamra spina śpiewaną opowieść pijanego Sylena, poddaje zarazem tę opowieść rygorom retoryki. Zarówno Apollo, jak i muzy sprawują bowiem opiekę również nad tą dziedziną sztuki słownej, co dawnym poetom daje asumpt do wiązania jej z twórczością poetycką, obydwu zaś – z wysokimi przymiotami ducha: cnotą, odwagą, mądrością. W twórczości Szymonowicza odnaleźć można i takie przykłady. W sielance *Ślub* pochwała Adama Hieronima Sieniawskiego podporządkowana została tej właśnie zasadzie skojarzeniowej:

Pięknego Sieniawskiego cne Muzy chowały
I słodkich zdrojów swoich darem napawały,
[...]
Każda w myślach swych wielkie nadzieje gotuje,
Każda sobie uciechy różne obiecuje:
Ta, że ozdobą pieśni sercowładnych będzie,
Ta, że wielkich pradziadów swych miejsca zasiędzie
I ważnomyślną radą powłada, i zdroje
Gładkiej wymowy zbierze w mądre słowa swoje.
[...]

²⁴ Por. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 1970, s. 7.

²⁵ Por. ibidem, s. 12-13, 17-20.

²⁶ Zob. C. H. Venzke
²⁷ Zob. G. fów średniowiecki, Warszawa „gładkość”

Osobliwie Minerwa za jedno kochanie
Miała go i my, Muzy, przedniejsze staranie
Czynielyśmy o jego ćwiczeniach ućciwych,
Zaprawując mu serce do cnót świętobliwych
I do pięknej mądrości.

(XI, w. 1-2, 9-14, 91-95)

Odwołanie do niej zawiera jednak Szymonowic także w *sielance Orfeus*, gdzie wielokrotnie przewija się myśl o tym, iż sztuka uprawiania muzyki jest cnotą i mądrością:

Cnota się nie utai; niech, w jakie chce, cienie
Tuli się, przedsię jasno świecą jej promienie.

(XVI: *Orfeus*, w. 61-62)

Dlatego też Chiron zaleca Jazonowi, aby zabrał ze sobą *Orfeusza* w podróż do Kolchidy po złote runo²⁶:

„Z rozumem (prawi), synu, dokazuj rycerstwa.
Z rozumem mocna władza. To jest wojska zdrowie
Największe, gdy ma hetman radę dobrą w głowie.
[...]”

(XVI, w. 74-76)

Już na podstawie tylko tych niewielu przykładów poetyckich daje się wyodrębnić repertuar wartości uobecnianych, zdaniem Szymonowica, przez pojęcie muzyki i pojęcia z nią powiązane: mądrość, uczciwość, cnota, rozum, dobra lub „ważnomyślna” rada, dowcip, gładka wymowa. Zestawienie to, łączące terminy z zakresu filozofii (mądrość) i retoryki, nie jest przypadkowe. Wprawdzie Pico della Mirandola w swoim liście *O języku filozofów* broni zasadniczej rozdzielności języka filozofów i retorów²⁷, w praktyce jednak owo rozróżnienie okazuje się fikcyjne, jeśli rozumieć retorykę jako sztukę, której zadaniem jest przede wszystkim wzbudzać afekty pobudzające do szlachetnych czynów i cnoty – pojęcia przynajmniej zwyczajowo wywodzonego z filozofii.

O ile związki muzyki dawnej z filozofią, rozumianą czy to w sensie mądrościowym, czy naukowym, możliwe są dzięki świadomości szerokiego znaczenia terminu *mousiké*, o tyle spotkanie muzyki i retoryki odbywa się

²⁶ Zob. G. Waleriusz Flakkus, *Argonautyki: ksiąg osiem*, przeł. S. Śnieżewski, Kraków 2004; H. Venzke, *Orphischen Argonautika in ihrem Verhältnis zu Apollonios Rhodos*, Berlin 1941.

²⁷ Zob. G. Pico della Mirandola, *O języku filozofów. List do Hermolauza Barbara w obronie filozofów średniowiecznych*, przeł. J. Ochman, w: *Filozofia włoskiego Odrodzenia*, wybór i oprac. A. Nowicki, Warszawa 1967, s. 128-132. Pico pisząc o muzyczności ma bowiem na myśli właśnie „gładkość” i dźwięczność retorycznej *elocutionis*.

poprzez tekst i brzmieniową jego interpretację. Muzyka ma zatem – zgodnie z funkcjonującą i rozpowszechnioną od czasów Izydora z Sewilli formułą *musica movet affectus*²⁸ – wzbudzać afekt, poruszenie ducha. W poezji Jana Andrzeja Morsztyna ta afektotwórcza właściwość brzmienia połączonego ze słowem ma nierzadko zastosowanie jako element dwornego komplementu²⁹, często nawet jako składnik *le blason*, które zasadniczo stanowi przecież pochwalny opis wyglądu³⁰. Podobny chwyt stosuje także Szymonowic w sielance *Epitalamijum Heleny*:

A gdy w rękę cytare abo lutnią wzięła
I o pięknych boginiach mutetę zaczęła,
Nic najlepszy mistrzowie przed nią nie umieli;
I wszyscy, zdumiawszy się, by wryci siedzieli,
A jej wdzięczne uciechy z oka wesołego
Płynęły i za serce chwytaly każdego.
(XX, w. 47-52)

Owo afektotwórcze oddziaływanie muzyki uwarunkowane jest jednak przez powiązanie jej z odpowiednim słowem. Nic dziwnego zatem, że Szymonowic dosłownie jakby podążał śladem teoretyków i praktyków *seconda pratica* – Giovanniego de' Bardiego, Vincenzo Galilego czy Claudia Monteverdiego. Gani on bowiem współczesną sobie praktykę ustami pasterza:

[...] Wszystko się pomyka
Na dół; zginęli dawni dobrzy kantorowie,
A miasto nich leda kto muzykiem się zowie.
I pieśni marne jakieś, nastrzępione słówki
Bez rzeczy, a w nich gańby tylko i przymówki.
Przedtym lub święte, boskie nieśmiertelne chwały,
Lub mężnych bohaterów dzieje w uszach brzmiały,
Lubo co wesołego; teraz świat jakoby
Wszystek warczy i zwykle umilkły ozdoby.
I to nie dziwia. Jakie dzieje, takie pienie,
[...].
(IX: *Kiermasz*, w. 34-43)

U Szymonowica krytyka muzyki współczesnej staje się zatem jedną z realizacji mitu minionego złotego wieku ludzkości oraz zestawiania ze sobą

²⁸ Isidorus Hispalensis, *De musica*, w: *Patrologia cursus completes, series latina*, red. J.P. Minge, Paryż, t. 82, s. 164. Cyt. za: Thesaurus Musicarum Latinarum, http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/ISIDEM_TEXT.html.

²⁹ Zob. np. *Lutnia* 28 i 209; *Kanikula* 23; *Erotyki* 11, 37, 47 (numeracja według edycji: J.A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971).

³⁰ Na temat *le blason*, jej elementów i sposobów zastosowania por. M. Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Warszawa 2004, s. 71-87; eadem, *Barokowy komplement*, „Teksty Drugie” 2003, z. 1, s. 7-8.

dawnych
„zginęli d
sji wyraża
gubiono, p
nymi i nau
za sen i ba
Aż d
brych kan
ma sensu,
może w n
w której m
sie muzyka
w słowach
nej przez m
dworu Zyg
od pewneg
Przez
na afekty i
ezji dawne
wiecznej te
opartą z je
tycznej, z c
feus analiz

Simone
dzą czyteln
efektywną

³¹ Zob. J. Peck
³² V. Galilei, *Dialogo*
con tutte le be
sogno & favola

³³ Por. C. Monteverdi, *Il*
z objaśnieniami

³⁴ Por. R. Jack
s. 623-630.

³⁵ O krytyczn
Simonides był

s. XXX, LVII-L

³⁶ Por. np. nas
ka, Warszawa 1
1998.

dawnych dobrych i złych teraźniejszych czasów³¹. Poetyckie westchnienie „zginęli dawni, dobrzy kantorowie” odpowiada do pewnego stopnia refleksji wyrażanej także przez współczesnych Szymonowicowi teoretyków: „zagubiono, powiadam, dawną muzykę, razem ze wszystkimi sztukami pięknymi i naukami i pozostało nam po niej tak mało wiadomości, że wielu uważa za sen i baśnię jej zadziwiającą doskonałość”³².

Aż dwukrotnie podkreśla Szymonowic, że pisząc o dobrej muzyce i dobrych kantorach, ma na myśli słowo, a nie brzmienie: pieśń, której tekst nie ma sensu, a wypowiedzi brak naturalnego piękna („zwykłej ozdoby”), nie może w należyty sposób spełniać powierzonego sobie zadania. Muzyka, w której mowa nie jest panią harmonii³³, przestaje być we właściwym sensie muzyką, a staje się brzmieniem zgoła niemuzycznym (w. 42). Być może w słowach sielanki kryje się paszkwil na madrygałową (w stylu krytykowanej przez nowocześniejszych muzyków *prima practica*³⁴) kulturę muzyczną dworu Zygmunta III Wazy, którego poczynania Szymonowic (przynajmniej od pewnego momentu) nie bardzo chyba cenił i pochwalał³⁵.

Przeświadczenie, że muzyka, podobnie jak sztuka oracji, oddziaływała na afekty i może skłaniać do takich czy innych czynów, wyrażane jest w poezji dawnej za pomocą metafory „muzyka jest jak język”. W siedemnastowiecznej teorii muzyki formuła ta nie jest zresztą metaforą, ale mocną tezą opartą z jednej strony na koncepcji etosu skal zaczerpniętej z tradycji antycznej, z drugiej zaś na rozbudowanej nauce o afektach³⁶. W sielance *Orfeus* analizowana metafora przybiera na przykład następujący kształt:

Ale ten ma obyczaj piszczałka ze trzciny:

To śpiewa, co przyniosą do języka śliny.
(XVI, w. 215-216)

Simonides konfrontując nieliteralność przysłowia z potoczną wiedzą czytelnika o technice gry na instrumencie dętym uzyskuje tym samym efektowną metaforę sformułowaną w postaci dystychicznego aforyzmu.

³¹ Zob. J. Pelc, wstęp do: Sz. Szymonowic, *Sielanki*..., s. LVI-LVIII.

³² V. Galilei, *Dialogo*..., s. 17. Oryginał, ibidem, s. 16: „si perdè dico l'antica Musica, insieme con tutte le belle arti & scienze, della quale ne e rimasto così poco lume, che molti reputano sogno & favola la maravigliosa sua eccellenza”.

³³ Por. C. Monteverdi, *Scherzi musicali* (Wenecja, 1607). *Przedmowa do V księgi madrygałów wraz z objaśnieniami jego brata G. C. Monteverdiego*, przeł. J. Turska, „Canor” 1993, nr 4 (7), s. 24.

³⁴ Por. R. Jackson, *Marenzio, Poland and the late polychoral sacred style*, „Early Music” 1999, nr 4, s. 623-630.

³⁵ O krytycznym stosunku Szymonowica do polityki i dworu Zygmunta III Wazy, którego Simonides był zresztą poetą nadwornym, zob. J. Pelc, wstęp do: Sz. Szymonowic, *Sielanki*..., s. XXX, LVII-LIX.

³⁶ Por. np. następujące monografie: N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1995; S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998.

Szczególnie istotne jednak wydaje się to, że poprzez tę metaforę Szymonowicz dość bezpośrednio pisze o brzmieniu muzycznym jako o wypowiedzi słownej. Liczne uwagi na ten sam temat pojawiają się w poezji Szymona Zimorowica, Jana Andrzeja Morsztyna czy Adama Korczyńskiego, przeważnie jednak mają one charakter znacznie bardziej zawołany. Nie można przy tym zapomnieć, że cytowany dwuwiersz jest konkluzją obszernej opowieści Menalkasa o swego rodzaju *res gestae* Orfeusza. W owej metaforze Simoniadesa epicka opowieść odegrana zostaje czy raczej wygłoszona na trzcinowej piszczalce arkadyjskiego pasterza.

Postać Orfeusza w szczególny sposób symbolizuje retoryczny wymiar melopoezji. U Szymonowicza jest on ucharakteryzowany na prawdziwego *vir bonus canendi peritus*:

Jakoż się nie omylił na jego dzielności,
Bo przezeń wszystkie w wojsku spokoił trudności,
Przezeń rzeczy dopinał, przezeń złe niezgody
Uciszał i wszelakie zwyciężał przygody.
[...]
Przy tym wszystkie misterstwa, wszystkie swej nauki
I graniem, i śpiewaniem wyprawował sztuki.
(XVI, w. 89-92, 157-158)

Znamienne, że to właśnie postać Orfeusza inspirowała członków Camerata Fiorentina zafascynowanych możliwościami zbliżenia muzyki i języka mówionego, znamienne także, że pierwszymi librettami operowymi były dramaty pasterskie (*drammi per musica*) o tematyce orfejskiej³⁷.

Arkadia, jak się okazuje, jest bowiem przestrzenią szczególnie wdzięczną dla prezentowania tematyki muzycznej. Być może dlatego, że w literaturze dawnej mówienie o różnego rodzaju koncepcjach muzyki odbywa się często pod osłoną opowieści mitycznych; może i dlatego, że poezja bukoliczna otwarta jest na tematykę doznań zmysłowych; może wreszcie dlatego, że wydaje się szczególnie predysponowana do rejestrowania różnego rodzaju uczuć, afektów i emocji, przeważnie łagodnych i subtelnych, ale także gwałtownych i burzliwych. W każdym razie te właściwości zaczerpnięte z tradycji poezji bukolicznej potrafił na użytek własnej refleksji nad muzyką zaadaptować także Szymon Szymonowicz. Postawić można jednak pytanie, czy poeta, w którego twórczości wielokrotnie pojawiają się narzekania na obojętność słuchaczy – zwłaszcza możnych mecenasów – rzeczywiście w ową afektotwórczą moc melopoezji wierzył.

³⁷ Zob. np. M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, przeł. E. Dziębowska, Warszawa 1970, s. 85-93.