

STATUS ZAKONNIC ŚPIEWACZEK  
I INSTRUMENTALISTEK W XVII I XVIII WIEKU.  
PROFESJONALIZACJA ZAKONNIC-MUZYKÓW  
NA PRZYKŁADZIE POLSKICH BENEDYKTYNEK

*Magdalena Walter-Mazur*  
Poznań, Zakład Muzykologii UAM

Wiek XVII i nowy, wirtuozowski styl muzyczny przyczyniły się do wytworzenia polaryzacji między muzykami – kompozytorami i wykonawcami – a ich słuchaczami. Efektem tych zmian była profesjonalizacja. Muzycy przeważnie wyuczeni w określonej specjalności: śpiewacy, organiści, czy skrzypkowie, często byli równocześnie aktywni jako kompozytorzy lub nauczyciele, w każdym razie utrzymywali się ze swej muzycznej działalności. Problem pełnej profesjonalizacji muzyków rozmaicie przedstawiał się oczywiście w różnych ośrodkach; w protestanckich Niemczech jeszcze w XVIII wieku oczekiwano od kantora prowadzenia kilku przedmiotów w parafialnej szkole, natomiast we Włoszech już pod koniec XVI wieku w wiodących ośrodkach pojawiają się ludzie opłacani wyłącznie za swoją działalność muzyczną.

Jeśli chodzi o stosunek do muzycznej edukacji kobiet i ich późniejszej aktywności na tym polu, wiek XVII pozostawił po sobie świadectwa pewnej ambiwalencji, która w XVIII wieku stopniowo ustępowała akceptacji pod wpływem popularności opery i oratorium oraz pojawiającej się mody na muzyczne salony. XVII-wieczna ambiwalencja jest znakomicie ukazana w dialogu *Graziosa Ubertiego*, prawnika kurii papieskiej w Rzymie i miłośnika muzyki, wydanym pod tytułem *Il contrasto musico* w 1630 roku. Interlokutorzy w nim występujący noszą nieprzyzwockie imiona Severo i Giocondo. Ów pierwszy mówi o muzykowaniu kobiet jako o okazji do grzechu, którą należy wypełnić, na co Giocondo odpowiada, że przyczyną każdego zła jest próżniactwo. To

ono sprawia, że kobiety trawią czas na flirtowaniu i plotkach, a zapobiec temu może szlachetne zajęcie, jakim jest muzyka. Po czym przechodzi do pełnego entuzjazmu opisu słodyczy i przyjemności, jakiej mogą doznawać rodzice, krewni, sąsiedzi i przyjaciele zgromadzeni w domu „kiedy młoda [dama] dotyka klawikordu, naśladując ptaki swoim melodyjnym głosem”<sup>1</sup>.

Generalnie panowało przyzwolenie na muzykowanie domowe kobiet w zamkniętym kręgu rodziny i osób zaprzyjaźnionych, doceniano nawet jego wspomniane walory. Stąd też w zamożnych domach dla córek zatrudniano nauczycieli muzyki, uczono jej też w świeckich i klasztornych szkołach dla dziewcząt. Można zaryzykować twierdzenie, że w niesystematycznej i nieformalnej edukacji kobiet muzyka zajmowała daleko więcej miejsca, niż w edukacji uniwersyteckiej dostępnej tylko dla mężczyzn<sup>2</sup>.

Już w okresie renesansu umiejętność muzykowania była jednym z ważnych elementów przygotowania młodej kobiety do funkcjonowania w charakterze *donna di palazzo*<sup>3</sup>. Przejście od renesansowego modelu uprawiania muzyki na dworze przez osobę pełniącą również inne role, do opłacania kobiety wyłącznie ze względu na jej muzyczne umiejętności dokonuje się w Ferrarze pod koniec XVI wieku. Za początek profesjonalizacji kobiet-muzyków zatrudnionych na dworze symbolicznie można uznać powołanie *Concerto delle donne* w ramach *musica secreta* księcia Alfonsa d'Este w 1580 roku. W pewnym sensie mamy tu do czynienia z sytuacją graniczną, bowiem Laura Peverara, Anna Guarini, Livia d'Arco i Tarquinia Molza były oficjalnie zatrudnione jako *le corteggiane* księżnej. W rzeczywistości jednak, jak wynika to wprost z dokumentów, były opłacane, i to znacznie wyżej niż inni członkowie dworu, za swe piękne głosy

---

<sup>1</sup> Strunk's *Source Readings in Music History. Revised edition*, ed. Leo Treitler, Norton, New York- etc. 1998, s.593-595.

<sup>2</sup> JUDITH TICK, ELLEN KOSKOFF, *Women in music*, w: *The new Grove dictionary of music and musicians*, ed. Stanley Sadie, London 2001, vol. 27: *Wagon to Żywny*, s. 526.

<sup>3</sup> BALDASSARE CASTIGLIONE, *Il Corteggiano*, księga 3, rozdział 9, na temat *Donna di palazzo*: "E, per replicar in parte con poche parole quello che già s'e detto, voglio che questa donna abbia notizia di lettere, di musica, di pittura, e sappia danzar e festeggiare". Cyt. za: ANTHONY NEWCOMB, *Courtesans, Muses or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy*, w: *Women Making Music. The Western Art Tradition 1150-1950*, ed. Jane Bowers and Judith Tick, Univ. of Illinois Press, Urbana-etc. 1987, s.111.

i regularne występy na życzenie księcia<sup>4</sup>. Moda na utrzymywanie kobiet-muzyków, występujących wprawdzie nie w składzie oficjalnej kapeli, lecz w ramach kameralnej *musica privata*, rozszerzyła się szybko także na inne dwory Włoch. Innym miejscem, w którym dokonuje się profesjonalizacja kobiet aktorek i zarazem śpiewaczek, jest *commedia dell'arte*.

Po 1600 roku pod wpływem mody na śpiewające i grające kobiety w ramach dworskiej *musica secreta* oraz popularności *comedia dell'arte*, przejście od muzykujących *donne di palazzo* do profesjonalistek w dziedzinie śpiewu, czy gry na instrumencie można uznać za dokonane. Wśród wielu znanych dziś kobiet, które można by nazwać zawodowymi muzykami, to jest osobami wykształconymi w tym kierunku i utrzymującymi się z prowadzenia muzycznej działalności, w XVII wieku przeważały kobiety z rodzin muzyków, czyli o stosunkowo niskim statusie społecznym. Zdecydowana większość z nich to oczywiście śpiewaczki. Ambiwalencja w ocenie ich działalności polegała na tym, iż z jednej strony często były podziwiane za swój kunszt i wysoko nagradzane, z drugiej krytykowane z moralnego punktu widzenia, jako wystawiające się na pożądliwe spojrzenia mężczyzn i w tym sensie „sprzedające się”<sup>5</sup>. Jeśli zaś chodzi o instrumentalistki, to wiadomo, że od czasów starożytnych instrument w rękach kobiety, o ile nie była ona św. Cecylią, był atrybutem przedstawicielek najstarszej profesji.

---

<sup>4</sup> ANTHONY NEWCOMB, op. cit., s. 93-95. Jeśli chodzi o roczne wynagrodzenie pieniężne, śpiewaczki otrzymywały mniej więcej dwa razy tyle, co Ippolito Fiorino, maestro di cappella czy Luzzasco Luzzaschi, kompozytor. Poza tym książę obdarzył trzy z nich wysokimi posagami oraz – prawdopodobnie – pomógł w zaaranżowaniu małżeństw ze szlachetnie urodzonymi kawalerami. Był to dla tych młodych kobiet awans społeczny, Peverara i Guarini pochodziły bowiem z rodzin mieszczańskich, druga była jednym z siedmiorga dzieci poety i sekretarza dworskiego Giovanniego Battisty Guariniego. Livia d'Arco była z kolei córką zubożałego szlachcica. Sprawa nie dotyczyła Tarquinii Molzy, która przystała do zespołu będąc już wdową (tamże, s. 96).

<sup>5</sup> STEPHEN ROSE, *Music in the market-place, w: Seventeenth-Century Music*, ed. Tim Carter and John Butt, Cambridge 2005, s.76. Te złe skojarzenia odnosiły się też zapewne do szeroko znanych muzycznych umiejętności weneckich kurtyzan (tamże, s. 95 oraz ANTHONY NEWCOMB, op.cit., s. 104-107). Warto wspomnieć także o Barbarze Strozzi. Pewne fakty wskazują na to, że również ona mogła być kurtyzaną. (Por. ELLEN ROSAND, *The Voice of Barbara Strozzi, w: Women Making Music...*, s. 168-191). Co ciekawe, większość śpiewaczek, instrumentalistek i kompozytorek, których losy częściowo jesteśmy w stanie śledzić dzięki źródłom, znika ze sceny w momencie wyjścia za mąż.

Obiekcje w stosunku do reputacji kobiet-muzyków nie dotyczyły oczywiście bohaterki tego artykułu. Chroniło je od wszelkich zarzutów dziewictwo: ślubowane i gwarantowane przez mury i kraty klasztornej klauzury, bardzo ściśle przestrzeganej w XVII wieku. Dozgonne dziewictwo zdejmowało z poświęconych Bogu kobiet odium grzesznicy-kusicielki<sup>6</sup>. Uprawiana przez zakonnice muzyka była wielbieniem Boga i ozdobą poświęconej Mu liturgii. Śpiewające i grające zakonnice przeważnie były zupełnie niewidzialne dla obecnych w kościele osób świeckich, ponieważ znajdowały się na emporze oddzielonej od wnętrza kościelnego kratą lub w osobnym pomieszczeniu, tzw. kościele wewnętrznym. W licznych świadectwach pochodzących z XVII i XVIII wieku muzykowanie mniszek było opisywane przez uczestników klasztornych uroczystości i nabożeństw w kategoriach muzyki niebiańskiej lub anielskiej. Na odczucie tej niezwyklej, pozaziemskiej aury, jakie towarzyszyło słuchaczom muzyki w kościołach klasztorów żeńskich składało się kilka elementów: „bezcieleśność” niewidzialnych wykonawczyń, których głos często dochodził z góry, z zakonnego chóru; świadomość ich odrębnego statusu w ramach swojej płci, który uzyskiwały poprzez dziewictwo i całkowite poświęcenie się Bogu oraz pewna egzotyka brzmienia wyłącznie wysokich, kobiecych głosów, gdyż we wszystkich innych kościołach muzykę liturgiczną wykonywali przecież mężczyźni. Jednak warunkiem podstawowym i koniecznym do powstania tak wielu i tak pochlebnych opinii na temat muzyki mniszek był oczywiście wysoki poziom ich wykonawstwa.

Najwięcej relacji osób z zewnątrz, dotyczących wykonania muzyki przez mniszki, pochodzi z ośrodków włoskich i hiszpańskich<sup>7</sup>. Godny uwagi jest jeden z pierwszych opisów wybitnego zespołu muzycznego złożonego z zakonnicek, działającego w klasztorze San Vito w Ferrarze. Był

<sup>6</sup> Moralna słabość i zły wpływ wywierany na mężczyzn, były głównymi argumentami przeciwników kobiet w *querelle des femmes*, toczonej w XVII i XVIII. Por. na ten temat: MARIA BOGUĆKA, *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Wydawn. Trio, Warszawa 2005, s. 115-145.

<sup>7</sup> Por. monografie poświęcone kulturze muzycznej klasztorów w Sienie, Mediolanie, Bolonii oraz w Kastylii, odpowiednio: COLLEEN REARDON, *Holy Concord within Sacred Walls. Nuns and Music in Siena 1575-1700*, Oxford Univ. Press, Oxford-etc. 2002; ROBERT L. KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Clarendon Press, Oxford 1996; CRAIG A. MONSON, *Disembodies Voices. Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Univ. of California Press, Berkeley Calif.-etc. 1995; COLLEEN BAADE, *Music and Music-making in Female Monasteries in Seventeenth-Century Castile*, Ph.D. diss., Duke University, 2001.