

147024006

# NEPIRACJE

PISMO WARSZAWSKICH UCZELNI ARTYSTYCZNYCH



**GRZEGORZEWSKI**

**PAŁĘCZNY**

**POGRANICZA SZTUK**

**SUSID**

**SOŁTAN**

**CIEŚLAK**

**FOTOGRAFIA A NOWE MEDIA**

ISSN 1732-6125



9 771732 612007

cena 15 zł

Krzysztof Lipka

# MUSICA LETITIAE COMES MEDICINA DOLORUM

Martwe natury z instrumentami muzycznymi ze Szkoły Bergamo

Na pierwszym planie dostrzegamy jasno oświetlone, ułożone na stole instrumenty muzyczne: skrzypce ze smyczkiem, flet, szalającą, otwartą zeszyt nutowy, a przy nich wielką księgę z łacińską sentencją: *Musica товарищы радости, медицина боли*. Z półmroku panującego na drugim planie, za instrumentami, wylania się druga, zamknięta księga i globus. Każdy przedmiot ma tu swoje znaczenie, a ich dobór jest tak wymowny, że nie potrzeba niczego tłumaczyć. Sama sentencja jest jednak celowo myląca lub przynajmniej dwuznaczna, stosunek radości do muzyki i medycyny do bólu nie jest równoważny, wydaje się, że od związku zjawisk wyrażonego w niej explicité ważniejsze jest to, że muzyka przynosi radość chwilowo, zaś medycyna potrafi wyleczyć na trwałe. Może więc lepiej nie marnować czasu na muzykę?

Autorem wspomnianego obrazu jest Edwaert Colyer (1673–1702), czynny głównie w Haarlemie, jeden z nielicznych malarzy Północy, którego martwe natury zestawia się często z obrazami włoskimi tego samego gatunku. Głównie zresztą z powodu doboru i zestawu przedmiotów, podobnie zakomponowanych, wśród których często pojawiają

Evaristo Baschenis, Martwa natura



się instrumenty muzyczne. W holenderskich martwych naturach instrumenty są na porządku dziennym, podobnie zresztą jak i na portretach czy w scenach rodzajowych, jednak ów specyficzny gatunek martwej natury, w którym instrumenty stanowią temat główny, nie jest wynalazkiem Północy, lecz stanowi specjalność siedemnastowiecznego malarstwa północnych Włoch.

W muzyce europejskiej do końca XV wieku zdecydowanie dominowała twórczość wokalna, pierwsze instrumenty zaczęły się dopiero stopniowo usamodzielniać, głównie zresztą poprzez tak zwane intawolacje, czyli transkrypcje utworów wokalnych. We wczesnych scenach malarskich z życia świeckiego, spośród instrumentów muzycznych w stuleciu XVI zauważamy głównie dwa: lutnię i portatyw, czyli małe przenośne organy. Te właśnie instrumenty służą już teraz nie tylko do akompaniowania głosom ludzkim, lecz reprezentują najwcześniejszą twórczość instrumentalną zachodniej Europy, organy i lutnia pierwsze wykształciły własne szkoły i własną literaturę muzyczną. Organy, oprócz domowego portatywu, były nieprzenośne i niezbyt wdzięczne do rysowania, lutnia przeciwnie, jej nietypowe na tle przedmiotów codziennego użytku kształty pobudzały wyobraźnię artystów.

Toteż spośród instrumentów muzycznych lutnia pierwsza doczekała się samodzielnych przedstawień, z trzech przyczyn – należała do najwcześniejszych instrumentów używanych samodzielnie, była lekka, przenośna, poręczna, a poza tym atrakcyjna wizualnie. W traktatach poświęconych teorii perspektywy bardzo często właśnie lutnia służy za przykład, jak ukazywać przedmiot w poprawnych i efektownych skrótach, pod różnymi kątami, by zadziwić prawdą ujęcia i zarazem przekazać typowy dla przedmiotu wdźwięk. Lorenzo Sirigatti w *Pratica di prospettiva* (Wenecja, 1596), Salomon de Caus w *Perspective avec la raison des ombres et miroirs* (Londyn, 1612), Pietro Accolti w *Lo inganno degli occhi* (Florencja, 1612), florencki rękopis Cigolego, anonimowy P 103 z Ambrosiany, rysunki ze zbiorów Princeton University, wreszcie grafiki Dürera z *Underweysung der Messung* (Norymberga, 1525) za środek poglądowych szkiców obierają właśnie lutnię<sup>1</sup>. Już na pierwszych przykładach samodzielnej perspektywicznej martwej natury (intarsje z Verony, Vicenzy, Cremony<sup>2</sup>) lutnia króluje już nie jako najczęściej przedstawiany instrument muzyczny, lecz zwykły przed-

miot. Kiedy malarze chcą się popisać znakomitym opanowaniem perspektywy przy jednoczesnym miłym dla oka efekcie całości, umieszczają w przedstawianych wnętrzach lutnię, jak choćby Holbein na podwójnym *Portrecie Ambasadorów* obok słynnej spłaszczonej czaszki.

Co innego jednak wprowadzanie lutni czy innego instrumentu muzycznego do obrazów o treści niezwiązanej z muzyką, malowanie portretów lutnistów czy przedstawianie dostojnych amatorów grających na rozmaitych instrumentach, a nawet umieszczanie lutni jako głównego przedmiotu w martwej naturze, gdzie miała uzmyslać ulotność radości lub w egzemplifikacjach pięciu zmysłów ucieleśniać dźwięk, co innego natomiast układanie licznych instrumentów muzycznych w swego rodzaju bukiet, na podobieństwo – znanych zresztą z dekoracji stiukowej – muzycznych panoplii. Ewenementem estetycznym nie jest więc występowanie instrumentów muzycznych w martwych naturach różnych ośrodków europejskich, ale ich profuzja w szkole Bergamo, która jako jedyna wykształciła swoisty gatunek martwej natury złożonej niemal wyłącznie z instrumentów muzycznych. Malarzy zajmujących się martwą naturą w stylu Bergamo było przynajmniej kilku: bracia Bartolomeo (1639–1688) i Bonawentura Bettera, Monogramista B. B., Maestro dei tappetti, dwaj nieco późniejsi mistrzowie *genre'u trompe-l'oeil*, Antonio Mara zw. Scarpetta (ok. 1680–ok. 1750) i Francesco Raspis (XVIII w.) oraz jeszcze jeden artysta toskański, spoza Bergamo, silnie związany stylistycznie z poprzednimi, Cristoforo Munari (1667–1720). Poza tym szereg obrazów wyraźnie naśladowujących twórczość bergamońską znajdujemy w oeuvre takich malarzy jak B. Bimbi, P. F. Cittadini, G. Recco<sup>3</sup>.

Jednak malarzem, który zdecydowanie wyróżnił się muzyczną pomysłowością, tak na tle światowej produkcji w tej dziedzinie, jak wśród mistrzów samej szkoły bergamońskiej, jest Evaristo Baschenis (1607–1677). Nie ulega wątpliwości, że Baschenis jest malarzem klasycznym dla gatunku, najczystszy stylistycznie, najbardziej powściągliwym w wyrazie, twórcą dzieł najsmielszych i szczególnie wysmakowanych kompozycyjnie, nieepatującym techniką czy wirtuozostwem w sposobie malowania (jak na przykład znakomity skądinąd Maestro dei tappetti). Znamy ponad sześćdziesiąt jego obrazów, wśród których większość (trzydzieści kilka)



Evaristo Baschenis, Martwa natura

Evaristo Baschenis, Martwa natura



to martwe natury z instrumentami muzycznymi, pozostałe to martwe natury „kuchenne” (*di cucina*) i kilka portretów.

Bergamo, znajdujące się wówczas we władaniu Wenecji (1430–1797), należało do prężnie działających centrów muzycznych<sup>4</sup>. Już w renesansie miasto było silnym ośrodkiem polifonii dwuchórowej i rozwiniętego organmistrzostwa. Baschenis sam niewątpliwie grał na kilku instrumentach (figurujących w rejestrze masy spadkowej), co tłumaczy też jego zainteresowanie dla muzycznych tematów. Na autoportrecie widzimy go (podobnie odmalował samego siebie wspomniany już Colyer) zasiadającego przy instrumencie – ręce trzymają na klawiaturze szpinetu, obok zaś stoi z teorbanem w ręku Ottavio Agliardi, przedstawiciel moźnej rodziny bergamońskiej. Obraz ten to lewe ogniwo tryptyku, środkowe wypełnia martwa natura, oczywiście z instrumentami muzycznymi, na prawym widzimy dwóch dalszych członków rodu Agliardich, Alessandra i Bonifacia; pierwszy z nich, grający na obrazie na gitarze, został nawet, jak to obwieszcza (dodany obcą ręką) napis na innym z portretów Baschenisa, tytularnym konsultantem dyplomatycznym d[...]*Subieschi regis Poloniae* (Sobieskiego, króla Polski) za wstawiennictwem doży Wenecji (1684). Jak to zatem widać z samych choćby obrazów Baschenisa, w domu blisko z nim zaprzyjaźnionej rodziny Agliardich, jak i w innych kulturalnych domach Bergamo, zajęcia muzyczne należały do najpowszedniejszych.

Rzeczy, które przedstawiał na swoich płótnach Baschenis, należy podzielić na dwie grupy: instrumenty muzyczne i inne. Na każdym bowiem z tych dzieł pojawia się także coś więcej niż same przedmioty związane z muzyką, choć ich repertuar nie jest zbyt rozległy: książki, szkatuły, listy, czasem owoce. Zwykle na obrazie malarz grupuje od pięciu do kilkunastu przedmiotów, nie przekraczając dwudziestki. W zakres tych rzeczy wchodzi także te, które należą do scenarii przedstawienia, bowiem instrumenty muzyczne występują tutaj niejako na scenie, wśród dekoracji, scenograficznych kulis, w rolach *dramatis personae*. Mamy więc zazwyczaj do czynienia z niewidocznym stołem przykrytym kapą, nad którym zwisa upięta kotara, tak że wszystko to, co ustawiono na stole, otrzymuje sceniczne ramy. Osoby, poza kilkoma wypadkami (trzykrotnie w połączeniu z instrumentami muzycznymi) krzyżującymi martwą naturę z portretem, nie występują niemal wcale; w tym względzie zresztą autor korzy-

stał czasem z udziału współpracowników (Salomon Adler<sup>5</sup>). Większe sprzęty nie wchodzi w rachubę, tylko w jednym wypadku ukazane są nogi stołu dźwigającego ustawione przedmioty, przedstawiciele świata zwierząt nie pojawiają się nigdy.

Sposób doboru i malowania materii przez Baschenisa jest szczególnie istotny, tym bardziej, że jego niezwykle mistrzostwo w tym względzie doczekało się licznych naśladowców. Są to więc przede wszystkim grube i ciężkie tkaniny. Stoły mogą być przykryte serwetą gładką i ciemną, wówczas artysta nie poświęca jej wiele uwagi, ukrywa ją w mroku jako ledwie widoczne tło, czasem podziwiamy kapy o adamaszkowym deseni wydobytym walorem (czerwienie), kiedy jednak nakrycie zostaje wyróżnione z tła jako jedna z rzeczy pokazanych dokładnie, od razu zajmuje na obrazie ważną pozycję i zadziwia tak swym przepychem, jak i wspaniałością odtworzenia. Tego typu kapy są po prostu rodzajem kobierców o wysmakowanym, geometrycznym (żeby się nie kłócić z przedmiotami o konkretnych, chciałoby się rzec – „merytorycznych” kształtach) wzorze i nasycionej, kontrastowej kolorystyce. Podobnie rzecz ma się z kotarami pokrytymi ornamentami kwiatowymi, o kontrastujących barwach, podbitymi jednolitym, lśniącem materiałem, lamowanymi szeroką koronką lub frędzlą ze złotej nici, zaopatrzonymi w ciężkie, masywne pompony (do trzech). Tym sposobem kapa wraz z kotarą stanowi obramienie sprowadzające prostokąt płótna do wielobocznych, asymetrycznych ram.

Warto wymienić (w porządku ich ważności, podając w nawiasie na ilu obrazach występują) tych kilka rzeczy, które stanowią zbiór przedmiotów towarzyszących instrumentom. Bardzo często pojawia się rodzaj sepetu, kufra, kasety (15), który spełnia zasadniczą rolę kompozycyjną, tworząc dodatkowe podium dla wybranych instrumentów, przez co różnicują się poziomy układu przedmiotów; podobną funkcję spełniają czasem prostokątne pudelka (4). Jeżeli tak samo potraktowany zostaje szpinet, tworzą się trzy poziome warstwy przedmiotów. Sepet może być oczywiście także aluzją do podróży (w którą każdy z nas kiedyś się wybierze), zapewne wrażenie to łagodzi czasem pojawiający się w sąsiedztwie globus (5), a także astrolabium (1); jednak martwa natura Baschenisa raczej nie mają wanitawego charakteru. Szczególnie ważną rolę odgrywają książki (23), które z jednej strony,



Evaristo Baschenis, Martwa natura

Evaristo Baschenis, Autoportret z Ottavio Agliardim



podobnie jak sepety, stanowią rodzaj stopni różnicujących poziomy, z drugiej odwołują się do wiedzy, przypominając, że nie tylko sztuka, ale i nauka jest tak powinnością, jak i przyjemnością człowieka. Czasem foliały występują pojedynczo, często po kilka – do pięciu (nie licząc w tym zeszytów nutowych); niekiedy dostrzegamy na ich grzbietach inskrypcje, trudniejsze lub łatwiejsze do rozszyfrowania, są tam więc zarówno dzieła Platona, Plutarcha i Hipokratesa (co ważne w kontekście sentencji, która otworzyła nasze rozważania), jak współczesna skandalizująca powieść Johna Bercklaya, jak i podręcznik ogrodnika. Owoce (20) występują w wyborze dość niewyszukanym: jabłka, śliwki, gruszki, raz tylko winogrono, dwukrotnie talerz z kilkoma jednorodnymi owocami. W decyzji wprowadzania owoców i kwiatów (3) kryje się oczywiste założenie, by martwą naturę nieco ożywić, uczynić mniej suchą; a może stoi też za tym zabiegiem sugestii, że kwiat szybko więdnie, a owoc się psuje? Raz w pobliżu owoców pojawia się nóż. Kalamarz (3) lub też samo pióro (2), podobnie jak złożony list ze śladem pieczęci (9), mają znaczenie oczywiste dla osób, które są ewentualnymi posiadaczami namalowanych przedmiotów. A może racją bytu małych, okrągłych pudełeczek (3) jest po prostu zamiar przydania pewnej tajemnicy? Wreszcie trzeba wymienić niewielkie rzeźby, dwukrotnie występujący ten sam posążek w guście „umiarkowanie antyczny” i raz (na obrazie o autorstwie nie całkiem pewnym) dość skromne popiersie. W końcu instrumenty. Przedstawienia tychże budzą największą wątpliwość, ponieważ w czasach Baschenisa istniały instrumenty najróżniejszych kształtów w bardzo licznych odmianach i nieraz niewielkie różnice lub też znaczne, lecz niezbyt rzucające się w oczy, decydowały o zmianie ich nazwy. Wiedza o nich jest bardzo wąską dziedziną muzykologiczną i tylko wyspecjalizowany instrumentolog mógłby po szczegółowej analizie stwierdzić, że ów instrument winien być tak nazywany, wzięwszy pod uwagę wszelkie odmiany, dokładne datowanie, regionalne różnice w nazewnictwie, miejscowe zwyczaje, liczne wpływy etc. To zbyt dokładna analiza dla naszych potrzeb, które wymagają raczej rozróżnienia instrumentów pod kątem ich przynależności gatunkowej, kształtu i brzmienia, a nie skrupulatnego rozpatrywania detali. Mając to na uwadze, należy stwierdzić, że najliczniej reprezentowana na obrazach Baschenisa jest grupa chordofonów

szarpanych, do której zalicza się mandola (33), lutnia i teorban (30), gitara (19), cytra mała (2) i wielka (archicetera, 2) oraz harfa (1). Na drugim miejscu plasują się chordofony smyczkowe, w tym skrzypce malowane zawsze ze smyczkiem (22), altówka ze smyczkiem (2) i duża odmiana wioli (15), przy czym, wśród nich należy wyróżnić wiolonczelę (zawsze tam, gdzie komora zaopatrzona jest w cztery kolki, 13), w tym osiem razy bez smyczka i basową violę da gamba (2). Budzi natomiast wątpliwości dwukrotnie stosowany termin violone, gdyż nie wydaje się w ogóle występować u Baschenisa instrument o tak wielkich rozmiarach; przypadki wątpliwe (ze względu na układ, skrót, widoczną fragmentaryczną) zawsze najlepiej rozstrzygać na korzyść najliczniejszej i najbardziej typowej wiolonczeli. Z chordofonów klawiszowych spotykamy wyłącznie nie budzący wątpliwości szpinet (lub wirginał, różnica w zasadzie w nazewnictwie, 12), w tym sześć razy ze specjalnym futerałem.

Instrumenty dęte pojawiają się tylko dwójakiego rodzaju: flety (16) i bombardy (7). Przy tym flet zawsze z gatunku prostych. Bombarda, z rodziny szalamai, to instrument znany u nas raczej pod nazwą pomortu; z tego pnia wykształcił się współczesny obój. Instrumentom zawsze niemal towarzyszą na obrazach nuty (27) w postaci pojedynczych kart, lecz częścię zeszytów, od jednego do czterech. Malarz uwzględnił przy tym różne rodzaje zapisów muzycznych, w przeważającej większości przypadków mamy więc do czynienia z notacją podstawową (nutową), ale w kilku innych z tabulaturą gitarową (7) i lutniową (4). Księgi z zapisem muzycznym są zawsze efektowniejsze (mniej typowe) od druku zwykłych liter, poza tym mają walory rozległych skojarzeń: ich tytuły lub dodane teksty zwykle o czymś mówią, wskazują aluzyjnie kompozytorów, gusta muzyczne autora lub bohatera, przywołują korespondencję sztuk.

Samo wyliczenie nie wyczerpuje bynajmniej problematyki muzycznej obrazów Baschenisa, gdyż nasuwa się szereg dodatkowych spostrzeżeń i pytań. Podczas gdy to, co dotyczy dętych, jest oczywiste, nasuwa się szereg wątpliwości przy nomenklaturze chordofonów szarpanych<sup>6</sup>. Nie każdy instrument wielostrunny z prostym gryfem jest teorbanem, zaś z komorą zagiętą do tyłu – lutnią, tymczasem generalnie założono ten właśnie wyróżnik. Istnieją też lutnie z główką nachyloną ku przodowi, kobzy z zagiętym do

tyłu gryfem, a teorbany mają sporo pokrewnych, przejściowych form. Dla gitary (i jej nazwy) nie jest obojętne, czy tył pudła rezonansowego będzie całkiem płaski czy też lekko wypukły; czasem (2) widoczny tyłko częściowo przedmiot określany jako gitara jest stanowczo zbyt gruby i raczej sprawia wrażenia futerału do samego instrumentu. Mandolę, cytrę, wiolę nazywano rozmaite typy w grupie instrumentów strunowych. Większość dużych chordofonów smyczkowych Baschenisa to zwykle wiolonczele, a dwukrotnie spotykane przykłady gamby basowej też nie należą do najbardziej typowych. Nazywanie chordofonów o wielkości

pośredniej między skrzypcami i wiolonczelą po prostu wiolami jest co najmniej dwuznaczne, gdyż są to wiole w sensie już nowoczesnym, czyli altówki.

Wydaje się, że z muzycznego punktu widzenia w obrazach Baschenisa najciekawsze jest jednak to, co – niechcący zapewne – wiele mówi nie o praktyce muzycznej, ale o muzycznych obyczajach. A więc na przykład szarfy, które służyły do zawieszania instrumentów na ramieniu. Jak je mocowano, jak ozdabiano, jak wiązano w kokardy? Albo wstążki, którymi owijano rejestry szpinetu, żeby, szybko nieraz wsuwane podczas gry, nie stuknęły? A futerał szpinetu, skąd

można było go wyjąć w zależności od potrzeb głośniejszego lub cichszego brzmienia? A sposób związywania zbyt długich strun skrzypiec i wiolonczeli za kółkiem, żeby ich nie marnować przez odcięcie? Są to wszystko pewne dookólne praktyki, które sporo mówią o klimacie muzycznego baroku, może w kwestiach mało istotnych dla muzykowania, lecz dodając ożywcze kolorytu.

W martwych naturach Szkoły Bergamo efekty czysto wizualne są bardzo ważne. Najbardziej wymyślne kształtem przedmioty (lutnia, mandola) pojawiają się we wszelkich możliwych ujęciach i skrótach, nawet z kurzem na wybrzuszeniach i śladami

przesuniętych po nim palców. Baschenis potrafił wszystko smakowicie zharmonizować, żaden z jego współczesnych czy z naśladowców nie miał tego wyczucia i smaku. U Betterów występuje na przykład więcej instrumentów muzycznych, w zestawieniu jednak z dziełami Baschenisa ich układ sprawia wrażenie nieładu. Baschenis wytworzył specyficzny rodzaj warstwowej kompozycji, która po pierwsze, ustawia przedmioty w dwóch planach horyzontalnych, jako bliższe i dalsze, i po drugie, w dwóch lub trzech planach wertykalnych: blat stołu – „pierwsze piętro” pudeł rezonansowych instrumentów niższych (gitara, mandola), często szpinetu – i jako „drugie piętro” wierzch sepetu. Na osobną analizę zasługiwałyby skomplikowane efekty luministyczne, zmienne i podwójne źródła światła, padającego sprzed lub zza kotary.

Kiedy na koniec zastanowić się generalnie nad naturalnością i prawdą przedstawień Baschenisa, nie sposób uniknąć pytania, aktualnego również wobec innych malarzy, lecz tu szczególnie oczywistego – dlaczego Baschenis grupuje instrumenty tak, jakby ich chyba nigdy nie ułożył muzyk? Nikt bowiem, kto gra na instrumencie, nie położyłby go w pozycji tak niebezpiecznej, a szczególnie strunami do dołu, narażając

go na szwank. Myślę, że w tamtych czasach, kiedy wyrób strun wymagał bardziej skomplikowanych metod i nie nabywano ich w sklepie za rogim, muzycy bardziej dbali o dobry stan swego warsztatu pracy. Toteż efektowne i malownicze stopy instrumentalne Baschenisa są nieżyciowe, są sztuczne. Pod tym względem jego bukiety instrumentów pozostają prawdziwą martwą naturą, która miała niewiele wspólnego z życiem.

<sup>1</sup> M. Dalai Emiliani, *Materiali e congetture per il laboratorio prospettico di Baschenis* (w:) *Baschenis e la natura morta in Europa*, katalog wystawy, Rzym, Accademia Valentino 1997, s. 105–111; Fronza C., *Il Trattato P 103 sup. della Biblioteca Ambrosiana*, tamże s. 112–115; por. też *La natura morta in Italia*, pod red. Federica Zerri, Mediolan 1989, t. 1, s. 29–30.

<sup>2</sup> Por. *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, pod red. Stefana Zuffi, tłum. Katarzyna Wanago, Warszawa 2000, s. 282; M. Dalai Emiliani, op. cit., s. 106.

<sup>3</sup> Por. *La natura morta in Italia*, s. 413–417, 592, *Baschenis e la natura morta...*, s. 46, 292–297, *Martwa natura...*, s. 217, 290.

<sup>4</sup> Por. Sartori C., *Bergamo [w:] Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 16 t., red. F. Blume, Kassel 1949–1979, t. 1, s. 1687–1691.

<sup>5</sup> *Baschenis e la natura morta...*, s. 222–223.

<sup>6</sup> Wątpliwości moje dotyczą opisów kolejnych dzieł zamieszczonych w *Baschenis e la natura morta...* – przytaczam je tutaj dokonując pewnych retuszy tylko w wypadkach całkiem oczywistych (jak rozróżnienie wiolonczeli i wioli da gamba). Wydaje się, że twórcy katalogu nie zasięgnęli opinii specjalisty od instrumentów baroku; w katalogu, w którym większość obrazów przedstawia instrumenty, nie ma tekstu muzykologa.

Evaristo Baschenis, Martwa natura



Monogramista B. B., Martwa natura

Bartolomeo Bettera, Martwa natura

