

Poniższe rozważania dotyczyć będą zachowanego w zbiorach wilanowskich obrazu, **il. 84** uchodzącego za pokrywę instrumentu darowanego Marii Kazimierze przez żonę austriackiego cesarza Leopolda Eleonorę z Wittelsbachów. Dar miał umilić polskiej królowej chwile rozstania w czasie, gdy król spieszył na pomoc Wiedniowi zagrożonemu nawałą turecką.

Zabytek ten jest bardzo interesujący z dwu względów. Po pierwsze, jako część instrumentu zwanego w różnych przekazach i źródłach klawesyнем, klawikordem, a nawet fortepianem; po drugie, na owym obrazie zaprezentowano typowe instrumentarium muzyczne z przełomu epok renesansu i baroku, z wyjątkiem instrumentów klawiszowych. Jest to rzadki w polskich zbiorach muzealnych temat i okazja do jego bliższego poznania¹. Ze względu na stosunkowo niewielką objętość artykułu oba aspekty będą omawiane głównie z punktu widzenia organologii, czyli nauki o instrumentach muzycznych, zwanej też instrumentologią.

Prolog

Łukasz Gołębiowski w 1831 r. pisał: „Marya Kazimiera snąc w wysokim stopniu posiadała talent muzyczny, i słyęła z tego, kiedy błagając odsieczy dla oblężonego Wiednia przez Turków, i pozyskawszy jęj upewnienie od szlachetnego króla i narodu, żona Leopolda cesarza przesyła oblubienicy Sobieskiego ‘fortepian’, na którego wierzchniej desce odmalowany Parnass, gdzie wśród pejzażu Van Idena, osoby przez Diepenbeka są przydane. Ten wierzch ‘fortepianu’ w ‘galeryi’ willanowskiej jest umieszczony pod liczbą 285. Do tego upominku przyłączyła cesarzowa i list własnoręczny, znajdujący się również w ‘archiwum’ tamecznym, jako posyłając jęj ten ‘instrument’, pragnie: ażeby znanym swym ‘talentem w muzyce’ słodziła tęsknotę z oddalenia męża, a przybywającego powitała „marszem tryumfalnym”². Obraz-wieko instrumentu, zakupiony lub odziedziczony przez Stanisława Kostkę Potockiego (1755–1821), był wymieniony w spisie

il. 84 Obraz-pokrywa podwójnego wirginału, *Minerwa wśród Muz*, Hendrik van Balen? i Jan Breughel starszy?

WIRGINAŁ KRÓLOWEJ MARYSIEŃKI

Beniamin Vogel

¹ Od lat próbuję walczyć z beztropką i niewiedzą niektórych historyków i historyków sztuki (choć muzycy i muzykolodzy też nie są bez winy), traktujących rekwizyty muzyczne na zasadzie: wszystko co ze strunami i szarpane to lutnie, a co pocierane smyczkiem to gęśle. Czynielem to głównie w pismach muzycznych, teraz mam okazję do argumentacji w czasopiśmie muzealnym; zob.: B. Vogel, *O historykach, tłumaczach i instrumentach muzycznych*, „Ruch Muzyczny” 2002, nr 5, s. 30–32; *idem*, „Psalterium utożsamiane z cytrą” – o historykach sztuki i instrumentach muzycznych, czyli o tym samym *ad libitum*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 7, s. 32–34; *idem*, „Usłyszeć obraz” – nieprzyzwoity bubel, „Ruch Muzyczny” 2008, nr 3, s. 32–35; *idem*, Źródła ikonograficzne w organologii – problem identyfikacji instrumentów, [w:] Z badań nad ikonografią muzyczną do 1800. *Studia i materiały*, t. 1, red. P. Gancarczyk, Warszawa 1912, s. 91–113.

² Ł. Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów*, Warszawa 1831, s. 197.



- 3 *Boginie, muzy, bachantki...*, red. E. Birkenmajer, Warszawa 1999, s. 76.
- 4 H. Skimbrowicz, W. Gerson, *Willanów. Album. Zbiór widoków i pamiątek oraz kopje obrazów Galerii Willanowskiej wykonane na drzewie w Drzeworytni Warszawskiej z dodaniem opisów skreślonych przez...*, Warszawa 1877, s. 58.
- 5 Poliński, *Katalog rozumowany Pierwszej Polskiej Wystawy Muzycznej 1888 r.*, Warszawa 1888, s. 54, poz. 615.
- 6 Taka była konkluzja Wojciecha Gersona; zob. H. Skimbrowicz, *op. cit.*, s. 58.
- 7 *Boginie, muzy...*, s. 76.
- 8 H. Skimbrowicz, *op. cit.*, s. 58. Na s. 135 tego albumu reprodukowany jest drzeworyt K. Mrówczyńskiego według rysunku K. Waroczewskiego, przedstawiający dyskutowany obraz.
- 9 Fortepian i jego odmiany, z pianinem łącznie, to instrumenty, w których struny pobudzane są do drgań uderzeniami młotczków. W klawesynie i jego odmianach (szpinet, wirginał) struny są szarpane tzw. piórkami (niegdyś z dutki kruczego pióra, obecnie z tworzywa sztucznego lub skóry), umieszczonymi z boków listewek zwanych skoczками, poruszających się pionowo pomiędzy strunami.

kolekcji wilanowskiej w 1821 r. pod numerem 66. Na jego odwrocie znajdowała się wówczas nieistniejąca już nalepka o treści: „Parnas za kraiwidem a w koło z arabeskami, drewniana tablica, która służyła za wieko do klawikordu darowanego Królowej Janowej od żony Cesarza Leopolda iak to niósł dawniej napis. Zdaie się iż ten prezent nastąpił przed samym wyjazdem Króla na oswobodzenie Wiednia, niósł bowiem napis życzenie, by Królowa mogła osłodzić sobie rzadkim do muzyki talentem nieprzytomność kochanego Rycerza, a z powrotem jego przygrywać triumfalnym pieniom”³.

W katalogu zbiorów wilanowskich z roku 1834 obraz zapisano po numerem 381 jako *Parnas wśród krajowidzu obwiedziony arabeskami*, czemu towarzyszył następujący opis⁴: „był to niegdyś wierzch od Fortepianu podarowanego Królowej Maryi Kazimierze przez Cesarzową Żonę Leopolda w czasie wyprawy króla Jana III pod Wiedeń. Przy tym podarunku napisała Cesarzowa list własnoręczny, znajdujący się w Bibliotece Willanowskiej, w którym wyraża: iż posyła królowej ten Instrument dla tego ażeby doskonalać się w swoim talencie do muzyki znalazła w nim pociechę przeciw zmartwieniu, którego nieobecność Małżonka jest przyczyną i zarazem przygotowała się do opiewania zwycięstw Bohatera za jego powrotem”. Autor opisu dodał, że twórca obrazu nie jest znany.

W roku 1888 odbyła się w Warszawie Pierwsza Polska Wystawa Muzyczna, zorganizowana w salonach hr. Raczyńskich (Pałac Krasińskich, zwany Pałacem Rzeczypospolitej, obecnie miejsce Zbiorów Specjalnych Biblioteki Narodowej w Warszawie) z inicjatywy hr. Gustawa Platara na rzecz kasy pożyczkowo-wkładowej Teatrów Warszawskich. Wśród wielu instrumentów, źródeł i pamiątek muzycznych pokazano m.in.: „Wieko od klawikordu darowanego Maryi-Kazimierze, żonie Jana Sobieskiego, przez małżonkę cesarza Leopolda, w czasie wyprawy wiedeńskiej. Obraz malowany na wieku, pendzla [sic!] Van Idena i Diepenbeck’a, przedstawia parnas [sic!], i bóstwa koncertujące. Wspaniała ta pamiątka jest własnością galeryi wilanowskiej”⁵.

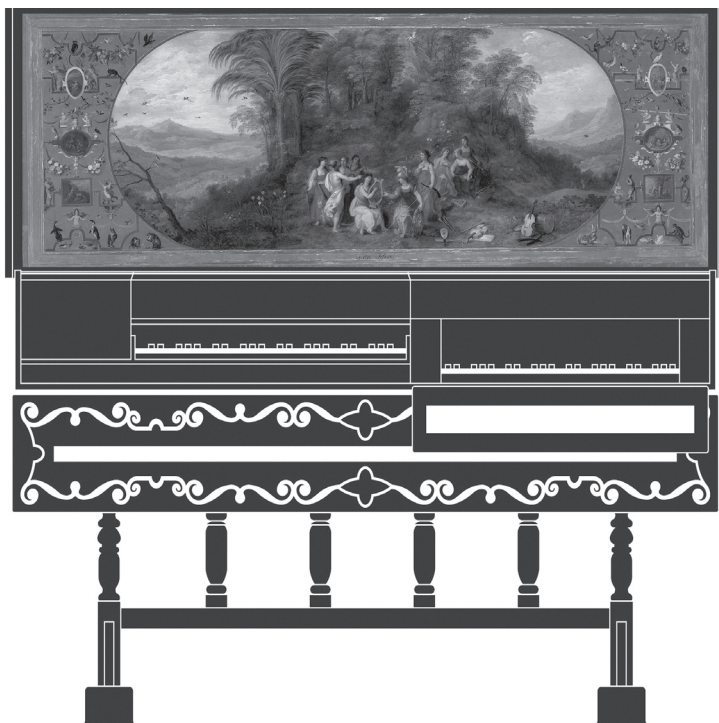
Z powyższych cytatów wynika, iż omawiany artefakt jest owiany legendą, która wyraźnie ulegała ewolucji. Nieznane są, jak dotąd, żadne ślady korespondencji austriackiej cesarzowej z Marią Kazimierą ów przekaz potwierdzające. Autorstwo samego malowidła również jest niepewne. Na ramie widnieje podpis *van Iden*, w różnych źródłach podaje się *van Idena* i *Diepenbecka*, w kilku opracowaniach przypisuje obraz także *Janowi Breughlowi* (starszemu) i *Hendrikowi van Balenowi*⁶, a najczęściej temu ostatniemu⁷. Przedstawioną na nim scenę tytułuje się *Minerwa wśród Muz*, ale *Wojciech Gerson* uznał, iż jest to *Apollo wśród Muz* („Muzy kołem zgromadzone otaczają Apollina w środku z lirą stojącego”⁸), najwyraźniej ową lirą (trzymaną przez jedną z Muz), symbolem Apollina, zwiedziony. To dość wiele niewiadomych, ale ich rozwiązanie pozostawimy historykom sztuki.

Instrument muzyczny

Obraz wraz z ramą ma wymiary 700 x 2090 mm. Kształt prostokątny eliminuje go jako część pokrywy klawesynu czy fortepianu, których skrzynie (i ich pokrywy) mają formę ptasiego skrzydła⁹. Mniejsza odmiana klawesynu – szpinet, o konturze złamanego trójkąta lub wielo-

kąta, również nie wchodzi w rachubę. Prostokątnym kształtem wyróżnia się klawikord¹⁰, ale jest to zazwyczaj mały instrument, o długości pokrywy nie przekraczającej przed XIX w. 1500 mm. Nawet większy wirginał (prostokątna odmiana klawesynu z jedną klawiaturą i strunami napiętymi równoległe do niej) nie jest tak duży (nieco powyżej 1500 mm długości), jak diskutowany obraz. W grę może wchodzić jedynie tzw. wirginał podwójny. **il. 85**

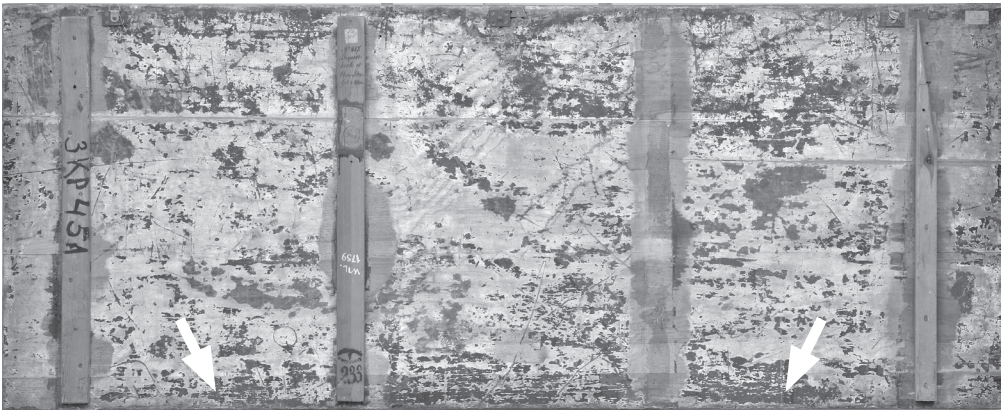
10 W klawikordzie struny są pobudzane do drgań uderzeniami pionowych mosiężnych płytek, zwanych tangentami, które jednocześnie wyznaczają długość aktywnie drgającej struny.



il. 85 Rekonstrukcja miejsca obrazu na podwójnym wirginalu

Instrumenty takie budowano we Flandrii w okresie od ok. 1550 do ok. 1650 r., głównie w warsztatach słynnej rodziny Ruckersów (Hans starszy i młodszy, Johannes, Andreas starszy i młodszy) z Antwerpii. Podwójny wirginał, zwany też „matką i dzieckiem”, składał się w rzeczywistości z dwu instrumentów, z których mniejszy („dziecko”) **il. 85** chowano, jak szufladę, pod płytą rezonansową (i strunami) większego („matki”). Oba wirginały miały własne, niezależne mechanizmy i naciągi (zestawy) strun, z tym że „dziecko” miało struny o połowę krótsze niż „matka” i dlatego brzmiało o oktawę wyżej (tzw. instrument oktaowy lub – w staropolskim – oktawka). Na podwójnym wirginalu mogły grać jednocześnie dwie osoby, każda na jednym z instrumentów. Inną możliwością było wyjęcie „dziecka” i użycie do gry gdziekolwiek, stawiając np. na stole. Wreszcie można go było również usytuować nad „matką” (klawiatura nad klawiaturą), sprzęgając mechanicznie oba instrumenty tak, że grając na dolnej klawiaturze, uruchamiało się jednocześnie mechanizmy obu wirginałów, czyli grało to samo na dwu instrumentach symultatywnie, zyskując wspaniały i nietypowy efekt brzmieniowy.

Jednak żaden z zachowanych w kolekcjach muzealnych podwójnych wirginałów nie przekracza długości 2000 mm. Na przykład instrument sygnowany Martinus van der Biest, Antwerpia, z 1580 r. (w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, nr inw. MI 85) ma wymiary pokrywy 478 x 1805 mm. Inny, sygnowany przez Hansa Ruckersa starszego z Antwerpii, z 1581 r. (Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, nr inw. 29.90) ma wymiary 495 x 1822 (1880?) mm. Kolejny ze zbiorów tego samego muzeum (nr inw. 89.4.1196), sygnowany Lodewijk Grouwels, Middelburg, Holandia, z 1600 r. ma stosunkowo duże rozmiary: 508 x 1905 mm, podczas gdy wirginał Andreasa Ruckersa młodszego z 1644 r. (Muzeum Uniwersytetu w Lipsku, nr inw. 1093) ma wielkość 515 x 1730 mm. Z powyższego wynika, że obraz wilanowski był częścią największego z dotąd znanych wirginałów podwójnych. Dowodzą tego m.in. ślady po dwu zawiasach widoczne na tyle obrazu. [il. 86](#) Diagram na ilustracji 85 pokazuje miejsce jego umocowania w konstrukcji całego instrumentu, na podobieństwo innych zachowanych wirginałów



[il. 86](#) Plecy obrazu (fragment) z widocznymi śladami po zawiasach

podwójnych. Ponieważ obraz wraz z ramą, po zamknięciu, mieścił się w otworze skrzyni, to wystające brzegi właściwej pokrywy na owej skrzyni się opierały, aby nie dopuścić do głębszego opadnięcia obrazu. Daje to dodatkowo najmniej po 40 mm długości pokrywy przy każdym krótkim boku obrazu. Łącznie więc skrzynia instrumentu mogła mieć wymiary: głębokość 700 mm lub więcej, szerokość 2170 mm lub więcej.

Powyzsza hipoteza ma jednak kilka niewyjaśnionych elementów. Do-mniemane pozostałości po zawiasach na odwrociu obrazu nie zawierają widocznych śladów po śrubach owe zawiasy mocujących (prawdopodobnie zostały dobrze zamaskowane, niewidoczne bez zdjęcia rentgenowskiego). Być może były to pasy skóry przyklejone do desek obrazu lub też zastosowano jeszcze jakiś inny sposób ruchomego łączenia tej największej z zachowanych do dziś pokryw wirginału z instrumentem. Takie pokrywy malowano z zewnątrz na jednolity kolor lub marmoryzowano. Na odwrociu obrazu wilanowskiego widoczne są wyraźnie (poza późniejszymi wzmacniającymi

całość listwami) resztki owej ciemno-szarej, typowej dla flamandzkich instrumentów z tego okresu farby, stosowanej na zewnętrznych powierzchniach obudowy. Natomiast brak tutaj wystających poza ramę obrazu obrzeży, które miałyby się opierać o ściany skrzyni instrumentu i do których zawiasy mogły być mocowane śrubami. Prawdopodobnie zostały obcięte lub też pokrywa, co wątpliwe, opierała się o skrzynię swą profilowaną ramą. Nie mniej zarówno owe resztki farby, jak i proporcje obrazu (bardzo wydłużony prostokąt) przemawiają także za tym, iż pełnił on funkcję wieka skrzyni instrumentu.

Obraz

Treść ideową obrazu interpretuje się jako przedstawienie *Minerwy wśród Muz*. Tytułowa scena to spotkanie rzymskiej Minerwy (lub greckiej Ateny) z Muzami w ich siedzibie (także siedzibie Apollina) na szczycie górskim zwanym Helikonem. Scena jest umiejscowiona w środkowej części malowidła w formie wydłużonego prostokąta z zaokrąglonymi krótszymi bokami. Po bokach owego prostokąta rozmieszczone są po trzy miniaturowe scenki z życia Merkurego (Hermesa) z lewej i Apolla z prawej, oplecione ornamentami roślinnymi, przedstawieniami ptaków i mitycznych stworów, a także postaci mitologicznych, najczęściej w strojach współczesnych¹¹. Prawie wszystkie owe prezentacje obfitują w dokładnie i z dużą plastycznością pokazane instrumenty muzyczne bądź jako „martwa natura”, bądź w trakcie użycia. Jak już wspomniano, są one przykładem typowego, stosowanego głównie w muzyce profesjonalnej, instrumentarium z przełomu renesansu i baroku, z pominięciem instrumentów klawiszowych.

Zanim owo instrumentarium zostanie przedstawione bardziej szczegółowo, dokonamy jego wstępnej identyfikacji¹². W głównej części obrazu, gdzie widoczna jest siedząca w centrum Minerwa oraz pięć Muz z lewej i cztery po prawej, mamy obok instrumentów trzymany przez niektóre postaci także inne, leżące na trawie, formujące swoiste, typowe dla flamandzkiego malarstwa „martwe natury”. Muza pierwsza z lewej trzyma wiołę da gamba (gambę) basową oraz smyczek do niej, trzecia wiołę tenorową, czwarta lutnię, a piąta, siedząca, grecką lirę. Po prawej od Minerwy muzy trzymają kolejno: cynk altowy, instrument trudny do określenia (gitara?, quinterna?), cytarę i dużą szalamaję (pomort tenorowy lub basowy). U stóp owych muz z prawej leżą kolejno od lewej: dwie partytury (nuty), puzon basowy, tamburyn i nuty, lira korbowa, skrzyżowany z trąbką naturalną flet oraz lutnia. Na prawo od stóp Minerwy na trawie znajdują się trzy grupy instrumentów: skrzyżowana mandora i rebek, szalamaja skrzyżowana z lirą da braccio, smyczkiem i trzema partyturami. Trzecią „martwą naturę” tworzą wiola da gamba, oparta o tzw. bęben podłużny, oraz leżące obok rebek ze smyczkiem, a także dwa cynki tenorowe.

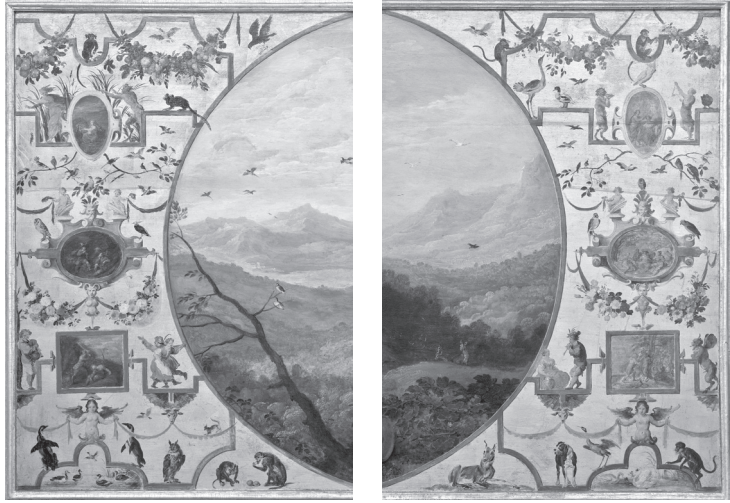
W scenkach po bokach malowidła głównego widzimy z lewej: w miniaturze środkowej Merkurego usypiającego Argusa grą na flecie prostym, z lewej strony najniższej miniatury (Merkury zabijający mieczem stuokiego olbrzyma) muzyka przygrywającego na dudach do tańca parze z prawej strony tej miniatury. il. 87 Po prawej stronie

11 *Boginie, muzy...*, s. 76.

12 Identyfikacja i użyta zakwalizowana terminologia (rebec = rebek; wiola = wiola) m.in. według: *Słownik terminologiczny zabytków*, z. 3: *Instrumenty muzyczne*, cz. 2: *Instrumenty strunowe, dęte, perkusyjne, samogrające i varia*, oprac. J. Gołos, O. Siejna-Bernady, M. Zeyland-Korytek, red. M. Gradowski, Warszawa 1995.

13 *Boginie, muzy...*, s. 76–80 (opis Krystyny Gutowskiej -Dudek z Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, której jestem niezmiernie wdzięczny za wszelką pomoc naukową oraz życzliwość okazaną mi w trakcie niezwykle krótkiego czasu, jakim dysponowałem na przygotowanie i napisanie niniejszego tekstu. Za pomoc dziękuję też Jerzemu Wolframowi z tego muzeum).

s. 254 il. 87 Boczne – lewa i prawa – części obrazu ze scenkami z życia Hermesa i Apollina; fot. Zbigniew Reszka



- 14 Zwrócenie mi uwagi na ową zbieżność zawdzięczaam Alicji Knast.
15 Malowany w latach 1617–1618.

malowidła głównego górą miniaturę obramowują bożek Pan grający na syrindze i nimfa (?) grająca na trójkącie. Na miniaturze środkowej (pojedynek Apollina z Marsjaszem) z lewej widoczny jest Apollo grający na wioli da braccio, a z prawej Marsjasz grający na syrindze. W dolnej miniaturze, w scenie kaźni Marsjasza widoczna jest leżąca u jego stóp lira grecka. Po lewej stronie pasterz (przebrany Apollo?) dmie w szałamaję.

Obraz i jego zawartość (z wyjątkiem instrumentów) dość dokładnie opisano w katalogu wystawy *Boginie, muzy, bachantki...* zaprezentowanej w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie w roku 1999¹⁵. Niemniej jednak uwagę zwraca jego precyzja w przedstawieniu instrumentów. Zgodnie z tendencją w sztuce flamandzkiej tego okresu, wielu jej artystów tworzyło martwe natury, umieszczając wśród

s. 254 il. 88 Fragment obrazu Jana Breughla starszego *Zmysł sluchu* z 1618 r. – skrzyżowane instrumenty: rebek i mandora, szałamaja i lira da braccio, bęben i gamba, puzon

Zdjęcie dostępne w wersji papierowej

przedstawianych rekwizytów liczne „narzędzia” muzyczne. Dość szczególną zbieżność znaleźć tu można z obrazem *Zmysł słuchu* Jana Breughla starszego¹⁴ z roku 1618¹⁵. Jest on jednym z serii kilku malowideł przedstawiających pięć zmysłów, namalowanych wspólnie z Peterem Paulem Rubensem, gdzie Breughel odpowiadał za tło, a Rubens za postacie ludzkie. Podobna współpraca artystów była dość typowa w szkole flamandzkiej omawianego okresu.

Na tym obrazie, obecnie w zbiorach Museo del Prado w Madrycie, Breughel przedstawił komnatę z dużym potrójnym oknem, a w niej rekwizyty i alegorie związane ze zmysłem słuchu, przede wszystkim z odbiorem muzyki. Są to z jednej strony liczne instrumenty muzyczne, partytury i arkusze papieru zapisane nutami, z drugiej zaś sceny muzyczne przedstawione w widocznych dalszych pomieszczeniach (oraz wystające z lewego bocznego okna dźwięczniki trąbki i szalaimai, symbolizujące grających w owym oknie muzyków) czy też na wiszących na ścianach obrazach. Także namalowana przez Rubensa w centrum komnaty obfita w kształty Wenus śpiewa i gra na lutni, a równie pulchny amerek trzyma jej nuty¹⁶. Do zmysłu słuchu odwołują się również licznie przedstawione na obrazie ptaki w pokoju i szybujące na niebie, za oknem.

Podobne ptaki unoszące się w powietrzu i siedzące na drzewie widzimy na obrazie wilanowskim, z lewej strony głównej części malowidła. Jednak najbardziej fascynujące są niemal identyczne fragmenty w typie „martwej natury”. **il. 88** Są to skrzyżowane z sobą mandora i rebek (w Wilanowie rebekowi brakuje smyczka pod spodem, a mandora ma 6, nie 7, jak w *Zmyśle słuchu*, kołków do strojenia), a także identyczne, skrzyżowane – szalaimaja ze smyczkiem i lirą da braccio leżącą na rozłożonej partyturze. Bliźniaczy jest też na obu malowidłach puzon z nietypowymi, następującymi po sobie dwiema pętlami przewodu dźwiękowego głównej części instrumentu. Za nim znajduje się także gamba, tutaj basowa, oparta o klawesyn i bęben podłużny (schowany nieco pod klawesynem), w *Zmyśle słuchu* z lewej strony obrazu. Można odnieść wrażenie, że owe fragmenty na omawianych obrazach stworzyła jedna ręka lub były one skopiowane z tego samego „wzornika”. Widać nie bez powodu Wiktor Czajewski, opisując w 1893 r. ów obraz w swoim *Ilustrowanym przewodniku po Warszawie i okolicach*¹⁷, powtarzał za wspomnianym już wcześniej Wojciechem Gersonem¹⁸, iż to Jan Breughel malował krajobraz, a Henryk Balen figury. Czy mieli rację? Czajewski także nazywał instrument „fortepianem” Marii Kazimiery, tym razem jako dar cesarzowej już po wiktorii wiedeńskiej.

Instrumentarium

Okres baroku w muzyce, obejmujący lata ok. 1600–1750, charakteryzował się w uproszczeniu przejściem od renesansowej polifonii (wielogłosowości) do stylu monodycznego, gdzie wyodrębnionej wyraźnie linii melodycznej towarzyszył akompaniament akordowy (tzw. general-bas lub bas cyfrowany), choć początkowo jeszcze nie całkiem dur-molowy. Ten ostatni mogły realizować jedynie instrumenty zdolne wydobyć najmniej 3 różne dźwięki jednocześnie, a więc wszelkie klawiszowe oraz strunowe szarpane, jak np. lutnia czy cytara. Wspomagały je instrumenty grające linię melodyczną basu, jak basowe wio-

16 W niektórych opracowaniach przedstawia się ową lutnistkę jako Euterpe, muzę muzyki, ale jej typowo rubensowskie kształty oraz amerek wskazują raczej na boginię miłości Wenus.

17 W. Czajewski, *Ilustrowany przewodnik po Warszawie i okolicach. Wilanów, Czerniaków, Morysin, Gucin, Natolin. Wraz ze szczegółowym spisem 1000 obrazów z Galeryi Wilanowskiej*, Warszawa 1893, s. 123; H. Skimbrowicz, *op. cit.*, s. 58.

18 Wiktor Czajewski (1857–1922), dziennikarz, wydawca, historyk i etnograf, był z wykształcenia filozofem.

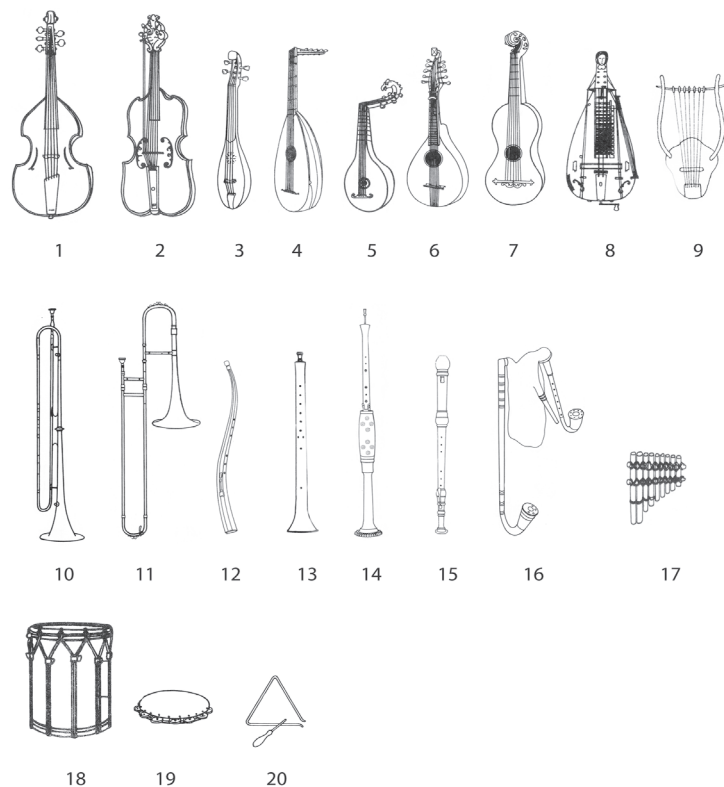
- 19 Widoczne 4 kolki strojenio-
we (winno być 5–6).
- 20 Widoczne 6 strun.
- 21 Jeden rebek leży na trawie,
skrzyżowany z mandorą,
drugi ze smyczkiem obok
bębna z prawej strony ob-
razu.
- 22 Instrument na obrazie ma
łącznie 6 strun. Z boku
wystaje rząd dźwigni, które
przyciskane palcami doty-
kają 2 strun melodycznych,
skracając ich drgającą
część, co powoduje zmianę
wysokości dźwięku. Osta-
teczny efekt brzmieniowy
jest podobny jak w dudach,
gdzie przy akompaniamen-
cie stałego, niezmiennego
dźwięku lub wielodźwięku
(burdonu) słychać wyższą,
ruchliwą linię właściwej
melodii.

le da gamba czy niskie instrumenty dęte. Przestrzeń między owym ba-
sem a właściwą melodią danej kompozycji wypełniały nie tylko akordy
klawesyngu czy różnych odmian lutni, lecz przede wszystkim wszelkie-
go rodzaju instrumenty smyczkowe, wspomagane mniej licznymi od
nich instrumentami dętymi. Rytm nadawały uderzenia w kotły i bębny
(te głównie w muzyce wojskowej).

Instrumentarium widoczne na obrazie wilanowskim, choć mniej licz-
ne i różnorodne niż na obrazie Breughla, a także bez instrumentów
klawiszowych (z klawesyngiem na czele), wyraźnie niepasujących do
pejzażu górskiego, reprezentuje okres przejściowy między renesan-
sem i barokiem. Widać to w braku instrumentów z rodziny skrzypiec
(skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas). Natomiast pokazane są
ich poprzedniczki – wiola da gamba (trzymane pionowo na kolanie
[wł. *gamba* = noga] lub między kolanami, jak późniejsze wioloncze-
le) i lira da braccio (ramieniowa, opierana o pierś lub ramię [wł. *brac-
cio* = ramię], jak późniejsze skrzypce i altówki). Wiola, w odróżnie-
niu od skrzypiec, miała wysokie boczki (głębokie pudło rezonansowe
z płaskim dnem), dość spadziste zbiegające się u góry przy szyjce
instrumentu, otwory rezonansowe w kształcie płomienia lub litery C,
rzadziej *f*, oraz 5–6 strun. [il. 89](#)

Na obrazie widoczna jest trzymana przez pierwszą z lewej Muzę ba-
sowa wiola da gamba¹⁹ wraz z charakterystycznym dla tego okresu
smyczkiem, którego proste drzewce nie jest jeszcze wklęsłe profilowa-
ne w stosunku do włosia, jak w późniejszych wiekach. Trzecia od le-
wej Muza trzyma w ręku wiolę da gamba²⁰ z otworami rezonansowy-
mi w kształcie litery C. Ostatnia gamba jest oparta o bęben z prawej
strony obrazu i wyraźnie widać jej głęboki korpus, 6 kołków strojenio-
wych oraz otwory w kształcie litery C. Leżąca centralnie w środkowej
„martwej naturze” u dołu obrazu lira da braccio, od której rodzina
skrzypiec przejęła kształt pudła rezonansowego, ma na końcu szyj-
ki charakterystyczną deskę kołkową z pionowo w niej zamocowany-
mi kołkami do zaczepienia strun i ich strojenia. Instrument posiada
otwory rezonansowe w kształcie litery *f* (tzw. *efy*), 7 kołków strojenio-
wych i tyleż strun. Pięć z nich napiętych jest nad szyjką i skracanych
przyciskaniem palcami do podstrunnicy, a dwie biegnące obok szyjki
(tzw. burdonowe) wydają stały ton (o niezmienniej wysokości). Tutaj
smyczek ma również proste drzewce.

Na obrazie widać też rebek, instrument smyczkowy z okresu renesansu,
tylko w niektórych krajach używany jeszcze do XVIII w. Przypomi-
nający nieco góralskie złóbcoki, 3-strunowy instrument z otworami
rezonansowymi w kształcie litery C, był nadal pocierany charaktery-
stycznym dla wcześniejszego okresu smyczkiem łukowym (przypomi-
nającym luk z cięciwą z włosia)²¹. Jeszcze starszym instrumentem jest
lira korbowa, popularna w średniowieczu, od renesansu już tylko in-
strument ludowy, choć w XVIII w. przeżyła krótki okres popularności
jako instrument dworski, głównie we Francji. Miała kształt zbliżony
do lutni lub gitary, z krótką szyjką i smyczkiem w formie drewnianego
kółka o brzegu natartym żywicą (dla zwiększenia tarcia). Obracane
za pomocą korbki kółko pocierało 1–2 struny melodyczne oraz 2–4
struny burdonowe. W dawnej Polsce wschodniej to znany m.in. z wie-
lu powieści Henryka Sienkiewicza (np. *Potopu*) instrument wędrow-



il. 89 Instrumenty występujące na obrazie: strunowe – 1. wiola da gamba, 2. lira da braccio, 3. rebek, 4. lutnia, 5. mandora, 6. cytara, 7. gitara/quinterna, 8. lira korbowa, 9. lira grecka; dęte – 10. trąbka naturalna, 11. puzon, 12. cymbał czarny (kornet), 13. szalamera sopranowa, 14. szalamera (pomort) tenorowa, 15. flet prosty (podłużny), 16. dudy, 17. syrynga (syrynx, fletnia Pana), perkusyjne – 18. bęben podłużny, 19. tamburyn, 20. trójkąt (triangel)

nych śpiewaków ludowych i gawędziarzy²². Na obrazie widzimy taką lirę leżącą u stóp Muzy trzeciej od prawej. Jeszcze starszym instrumentem strunowym jest lira grecka, trzymana przez Muzę siedzącą po lewej stronie Minerwy. Ta na obrazie ma już niewiele wspólnego z tą oryginalną i jest jedynie typowym, dekoracyjnym, teatralnym rekwizytem. Teatralnym, bo brak jej choćby realnego korpusu rezonansowego (zazwyczaj w dolnej części), bez którego dźwięk szarpanych strun jest praktycznie niesłyszalny. Na lirze już od wielu wieków nikt w Europie nie grał.

Drugą grupę instrumentów charakterystycznych dla baroku stanowiły strunowe szarpane, mogące realizować akordowy akompaniament basu cyfrowanego. I tutaj na obrazie mamy wyraźnie raczej początkową fazę tego okresu muzycznego, kiedy jeszcze nie wykształciły się rozbudowane formy takich instrumentów. W zaawansowanej fazie baroku stosowano lutnie z dodatkowymi główkami i burdonowymi strunami, a także znacznie większe arcyłutnie, chittarone czy teorby. Na obrazie na lutni gra czwarta od lewej Muza, a inny taki instrument leży na trawie u stóp dwu ostatnich Muz z prawej. Lutnie miały pudło rezonansowe w kształcie przeciętego migdała, ze spodem ukształtowanym kunsztownie z kilkunastu klinów. Charakterystyczna dla lutni jest załamana pod kątem prostym komora kołkowa na końcu stosunkowo krótkiej szyjki. Instrumenty te miały dość znaczną liczbę strun (do kilkunastu) zgrupowanych w unisonowych chórach po dwie²³.

²³ Na obrazie lutnia z lewej strony ma ok. 10, a z prawej ok. 12 strun.

Na obrazie u dołu usytuowano też (leżącą na rebeku) sopranową, mniejszą odmianę lutni, 6-strunową mandorę, „prababkę” mandoli i mandoliny. Dość trudny do identyfikacji jest natomiast instrument oparty o kolana trzeciej od końca Muzy z prawej strony. To najprawdopodobniej barokowa gitara, a więc kolejny instrument szarpany, m.in. do akompaniamentu akordowego, tutaj 6-strunowy. Oprócz typowego dla gitary okrągłego otworu rezonansowego na środku płyty wierzchniej, wypełnionego kunsztowną rozetą (podobnie jak w lutniach), ma bardzo nietypowe półokrągłe wcięcia w talii pudła rezonansowego. Przypominają one te w wiolach, a więc w instrumentach smyczkowych (takie głębokie wcięcia ułatwiają operowanie smyczkiem pod ostrym kątem w stosunku do płaszczyzny pudła instrumentu).

Liczne struny w lutniach i ich pochodnych były wykonane ze skręconych jelit zwierzęcych, które na skutek intensywnego szarpania podczas gry szybko się wyciągały i rozstrajały, a także zrywały. Stąd lutnie często dłużej strojono, niż na nich grano. Bardziej stabilne w stroju były cytary i, popularne znacznie później, mandole i mandoliny, jak również gitary, ponieważ miały struny z metalowego drutu, wytrzymałego większe napięcia i dlatego mniej ciągliwego i kruchego. W renesansie i baroku takimi konkurentami lutni były cytary, nieco prostsze i znacznie tańsze niż „arystokratyczne” lutnie. Miały gruszkowaty w kształcie korpus rezonansowy z płaskim dnem (mniej pracochłonnym i kosztownym w produkcji niż lutniowe, wypukłe i sklejanym z klinów). Nad dość długą szyjką napiętych było, podobnie jak w lutni, od 6 do 16 strun w podwójnych chórach, szarpanych w cytarze nie palcami, lecz plektronem (kostką do gry). Na obrazie taką cytarę trzyma na kolanach przedostania Muza z prawej strony.

W renesansie i jeszcze na początku baroku dzielono instrumenty na „wysokie” i „niskie” (fr. *haut* i *bas*), czego konsekwencją był niepisany podział muzyki na głośną i cichą. Tę ostatnią wykonywały głównie instrumenty smyczkowe, przeważnie w pomieszczeniach zamkniętych. Głośną muzykę, najczęściej wojskową i towarzyszącą ceremonialnym paradom na otwartym powietrzu, reprezentowały wszelkie instrumenty dęte oraz perkusyjne, jak kotły (zazwyczaj w parze), bębny i tamburyn. Takie „wysokie” instrumenty, choć niezbyt liczne, znajdujemy również na dyskutowanym obrazie. Spośród nich widoczne są dwa metalowe – trąbka i puzon. Trąbka u stóp ostatniej Muzy z prawej to tzw. trąbka naturalna, z przewodem zwiniętym w jeden zwój, przypominająca dzisiejsze fanfary, jeszcze bez wprowadzonego w XIX w. mechanizmu wentylowego. Można było na niej wydobyć jedynie niektóre dźwięki skali naturalnej, najczęściej trójdźwięki (zwane zagrywkami, fanfarami czy sygnałami). Pełny szereg dźwiękowy potrafili uzyskać jedynie niektórzy trębacze specjalną techniką zadęcia (przedęcia) i w bardzo wysokim rejestrze. Znacznie większe możliwości dźwiękowe miał puzon suwakowy, znany od późnego średniowiecza i praktycznie niezmienny do dzisiaj. Poprzez wysuwanie i wsuwanie zagiętej w kształcie litery *U* części przewodu można było zmieniać podstawowy ton instrumentu i od niego tworzyć inne wyższe, pożądane dźwięki skali. Był to instrument stosunkowo popularny w renesansie, a potem jako podstawa basowa konstrukcji muzycznych w baroku. Taki basowy (kwartowy?) w stroju puzon jest widoczny u stóp Muzy pierwszej z prawej za Minerwą.

Muza ta trzyma w ręku inny instrument, zaliczany również do grupy dętych blaszanych, choć był wykonywany z drewna lub kości słoniowej. Zaliczanie do tej grupy zawdzięcza stosowaniu ustnika o kielichowym profilu wewnętrznym, jak w trąbkach i puzonach, i stąd podobnej techniki inicjowania dźwięku. Instrumenty takie, zazwyczaj o ośmio-kątnym przekroju zewnętrznym, nazywane cynkami, miały kilka wielkości i odmian. Najwyższe w stroju, sopranowe i niektóre altowe, z prostym przewodem, nazywane były cynkami białymi lub mutami. Pierwszą nazwę zyskały, ponieważ nie były obciążone czarną skórą, jak większe odmiany o zakrzywionym przewodzie. Drugie określenie – muty – odnosiło się do instrumentów nieposiadających osobnego ustnika, gdzie ustnikowy kielich jest wyprofilowany bezpośrednio we włocie na początku rury instrumentu. Zakrzywione jedno- (altowe), dwu- (tenorowe) lub wielokrotnie (basowe) cynki były budowane specjalną techniką, ponieważ w takim instrumencie wywiercenie wewnętrznego przewodu było niemożliwe. Dlatego odpowiednio zakrzywiony kawałek drewna przecinano wzdłuż, żłobiono w obu połówkach rowek, a potem składano je ponownie w całość i obciążano mokrą, czarną skórą. Skóra po wyschnięciu kurczyła się, dociskając dokładnie części instrumentu. Takie cynki nazywano czarnymi.

Instrumenty z jednym lub dwoma zagięciami były też zwane kornetami, z wieloma zagięciami – serpentami. Cynki miały również bliskie pokrewieństwo z instrumentami dętymi drewnianymi, ponieważ w odróżnieniu od trąbek posiadały 7 bocznych otworów palcowych (wzdłuż przewodu), których otwieranie i zamykanie pozwalało uzyskać pełną skalę dźwiękową, brzmieniowo zbliżoną nieco do trąbek. Dlatego chętnie używano ich w początkowym okresie baroku do grania głównych linii melodycznych, czemu nie zawsze mogły poddać trąbki naturalne. Na przykład w jednej z pierwszych oper barokowych, *Orfeuszu* Claudia Monteverdiego z 1607 r., para kornetów (cynków) była często wykorzystywana do prowadzenia melodii. Na obrazie wilanowskim Muza za Minerwę trzyma w ręku czarny cynk altowy, a na trawie koło bębna leżą dwa skrzyżowane czarne cynki tenorowe.

Do instrumentów dętych drewnianych można zaliczyć również skrzyżowany z trąbką flet, choć ze względu na słabą widoczność trudno stwierdzić, czy jest to popularniejszy w baroku flet prosty, czy też poprzeczny (nazwy pochodzą m.in. od sposobu trzymania instrumentu przez muzyka w czasie gry). Instrumentami drewnianymi bardziej charakterystycznymi dla renesansu i początku baroku były szalamaje, z których później wykształciły się oboje i fagoty. Dźwięk w takich instrumentach inicjowano podwójnym stroikiem (dwa kawałki trzciny złożone razem, periodycznie zbliżające się do siebie i oddalające pod wpływem wdmuchiwanego powietrza). Prostą, nieco rozszerzającą się rurę instrumentu, z otworami bocznymi, kończył podobny do trąbkowego dźwięcznik.

Na obrazie można zobaczyć typową sopranową szalamaję, leżącą na trawie koło liry da braccio (środkowa grupa instrumentów u dołu z prawej strony). Natomiast w rękach ostatniej Muzy również z prawej strony widoczna jest szalamaja tenorowa lub basowa (zwana też pomortem) z charakterystycznym zgrubieniem w połowie instrumentu. W większych (niższych w stroju i dłuższych) odmianach instru-

mentów dętych drewnianych trudno było osiągnąć palcem najniższego, 7. otworu bocznego. Dlatego palec zastępowano zamykającą otwór klapą z długą dźwignią. Klapy wycinano wówczas z blachy miedzianej, niezbyt odpornej na wszelkie naciski i uderzenia. Dlatego chroniono je specjalną osłoną zewnętrzną, najczęściej w kształcie drewnianej rury z perforacją (otworkami) na bokach, nazywaną z francuskiego *fontanelle*, po polsku „mankietem”.

Ostatnie z instrumentów na głównej części obrazu to perkusyjne. Reprezentują je wspomniane wyżej bębny. Pierwszy z nich, leżący u stóp drugiej za Minerwą Muzy, po prawej, koło liry korbowej, to znany do dziś niewielki tamburyn. W wycięciach stosunkowo wąskiej drewnianej obręczy, na którą naciągano membranę, umocowane były metalowe, brzęczące talerzyki. Napięte nad membraną struny dawały dodatkowy efekt perkusyjny, uderzając rykoszetem o skórę. Był to instrument używany głównie w muzyce ludowej, także ówczesnej „rozrywkowej”, i przez tancerzy płci obojga. Drugi bęben to wojskowy podłużny, w Polsce zwany tarabanem (z tur. *daraban*, *baraban*), na obrazie po prawej stronie u dołu. Wyraźnie widać napinające membrany sznury przewleczone przez ich obręcze. W muzyce poważnej baroku używano głównie nieobecnych tu kotłów.

Należy też wspomnieć o instrumentach widocznych na obrzeżach obrazu, w różnych miniaturowych scenkach związanych z Merkurym i Apollinem. Występują tu wzmiankowane już: flet prosty, dudy, syringa, szalamaja, trójkąt, wiola da braccio oraz ponownie lira grecka. Dudy, instrument znany do dziś, były w średniowieczu elementem muzyki dworskiej. W renesansie zostały już tylko instrumentem ludowym, choć we Francji i w Szkocji, znacznie rozbudowane i udoskonalone, powróciły do muzyki dworskiej w XVIII w. Dziś są używane w ograniczonym stopniu w muzyce ludowej (z większości kapel jeszcze w XIX w. wyparły je klarnety), w wojskowej muzyce Szkocji oraz głównie w „ceremonialnej” funkcji w północnoamerykańskiej policji. Mityczna syringa (nazwa od imienia Syrinx, nimfy zamienionej przez bożka Pana w trzcinę) zwana była też fletnią Pana (bo najczęściej był z nią portretowany – tak jak na omawianym obrazie), a w dawnej Polsce multanką. Jest to instrument dęty, złożony z szeregu piszczałek fletowych różnej długości, o zadęciu krawędziowym (dmucha się w krawędź otworu wlotowego piszczałki), używany w dawnej muzyce greckiej, a także muzyce ludowej prawie na całym świecie.

Szalamaja, instrument obojowy, omówiona już powyżej, także występowała i nadal występuje w muzyce ludowej wielu krajów. Trójkąt, zwany z francuskiego triannglem, to znany od średniowiecza, zagięty na ten właśnie kształt metalowy pręt, w dawnych wiekach z nanizanymi kółeczkami, uderzany również metalową pałeczką. Wydaje metaliczny dźwięk o nieokreślonej wysokości. Używany był w muzyce dworskiej, a także religijnej (i ceremoniach religijnych) od średniowiecza do późnego renesansu. Powrócił do orkiestry na fali absorpcji perkusyjnego instrumentarium muzyki janczarskiej w okresie klasycyzmu. O wioli da braccio (ramieniowej) i teatralnej lirze greckiej wspomniano uprzednio.

Konkluzja

Jak już wzmiankowano, podwójne wirginały budowano we Flandrii w latach ok. 1550–1650. Instrument łączony z królową Marią Kazimierą Sobieską mógł powstać w 1. połowie XVII w., zbudowany najprawdopodobniej przez kogoś z członków rodziny Ruckerów z Antwerpii. Na Antwerpię wskazuje również przypisywane tamtejszym mistrzom autorstwo obrazu na pokrywie wirginału. Na ramie malowidła znajduje się sygnatura *van Iden*, natomiast w inwentarzach wilanowskich odnotowano autorstwo van Idena i Diepenbeka. Żaden malarz o nazwisku van Iden nie jest w historii znany, natomiast Diepenbek kojarzy się jedynie z Abrahamem van Diepenbeeckiem (1596–1675), jednym z wielu uczniów Rubensa, ale specjalizującym się głównie w malarstwie na szkle. Na ogół autorstwo obrazu przypisuje się Hendrikowi van Balenowi (1575–1632), dodając tu czasem współpracę Jana Breughla starszego (1568–1625).

Współpraca ta znana jest z historii powstania wielu innych obrazów, np. *Alegorii muzyki* z ok. 1625, za której autorów uważani są Jan van Kessel, Hendrik van Balen i Jan Breughel. Sądząc po identyczności niektórych fragmentów obrazu wilanowskiego i *Zmysłu słuchu* Jana Breughla, podejrzenia o udziale tego ostatniego w powstaniu malowidła do wirginału są wyraźnie uzasadnione. Sam temat *Minerwa i Muzy* był wykorzystywany także przez innych twórców. Na przykład obraz Hendricka de Clercka z ok. 1610 r., tytułowany *Minerwa i Muzy* lub też *Minerwa odwiedzająca Muzy na górze Helikon*, przedstawia również instrumenty muzyczne. Hendrik van Balen był autorem najmniej kilku obrazów z instrumentami, np. *Apollo i dziewięć Muz* z ok. roku 1599 (ten sam obraz jest odnotowywany także jako *Minerwa i dziewięć Muz!*) czy *Uczta bogów* z ok. 1610. Obraz wilanowski jest na niektórych zachodnich witrynach internetowych datowany na ok. 1615²⁴.

Zarówno dzieje budowy i stosowania w praktyce muzycznej wirginałów podwójnych, jak i wszelkie informacje związane z autorstwem obrazu pełniącego funkcję pokrywy takiego wirginału (mimo wielu sprzeczności i znaków zapytania) wskazują na powstanie owego cennego instrumentu w 1. połowie XVII w. Ponieważ bitwa pod Wiedniem odbyła się w 1683 r., to dar cesarzowej austriackiej powstał co najmniej 50 lat przed jego przekazaniem królowej Marii Kazimierze Sobieskiej. Nie wiadomo, na ile był jeszcze sprawny jako narzędzie muzyczne. Niemniej jednak jego drogocЕННОść polegała nie tylko na połączeniu z dyskutowanym powyżej obrazem. Sądząc po innych zachowanych historycznych wirginałach z tego okresu, cała ich obudowa była bogato zdobiona, stanowiąc cenne dzieło rzemiosła artystycznego. Niestety, instrument nie dotrwał do naszych czasów, być może z powodu niesprawności muzycznej. Bardzo możliwe, że w czasie jakiegoś transportu tego bardzo dużego jak na owe czasy instrumentu odłączano nie tylko jego ruchomy stojak²⁵, ale i dość ciężką pokrywę skrzyni. Jak to się często zdarza, w pewnym momencie nie odnaleziono już obu części omawianego artefaktu. Pozostał nam jednak niezwykle cenny i nadal bogaty w „muzykę” obraz szkoły flamandzkiej. Bez względu na niejasności

24 <http://kimballtombone.com/2011/03/05/pick-that-thing-up-and-play-trombone-images-in-17th-century-low-countries/>, dostęp: 8 VI 2015.

25 Stojak – rodzaj specjalnej ramy z nogami, na której do XVIII w. stawiano instrumenty strunowe klawiszowe, zanim zaczęto stosować nogi meblowe mocowane na stałe.

związane z owym darem wdzięczności (a nawet jego realnym zaistnieniem) za odsiecz wiedeńską jest to zarazem pamiątka po, do dziś przez wielu uwielbianej, królowej Marysieńce.

Epilog

Owa legenda instrumentu przysłanego żonie Jana Sobieskiego w podziękę za pomoc w obronie przed nawałą turecką była w ubiegłych wiekach tak rozpowszechniona, iż obok wilanowskiego znalazł się na ziemiach polskich jeszcze jeden „fortepian królowej Marysieńki”. Oto w zamku w Podhorcach, niegdyś należącym do Sobieskich (potem Rzewuskich i na końcu Sanguszków, obecnie na Ukrainie) i pełnym pamiątek po królu Janie III, odnotowano kilka razy w XIX w. taki instrument w tzw. pokoju chińskim. I tu podobnie przytaczano legendę o darze dla Marii Kazimiery, tym razem już po wiktorii wiedeńskiej. Zachowało się nawet jego zdjęcie (E. Trzemeski, *Podhorce*, album z 19 fotografiami, ok. 1880, tabl. XI *Fortepian królowej Marysieńki*). Tym razem instrument miał formę skrzydłową i wyglądem bardzo przypominał klawesyn. Po dłuższych kwerendach źródłowych i badaniach okazało się, że powstał ponad 70 lat po odsieczy wiedeńskiej i najprawdopodobniej był fortepianem zbudowanym przez warszawskiego organmistrza.