

Czego o portatywie i pozytywie historyk sztuki nie wie, a co wiedzieć powinien

CZESŁAW GRAJEWSKI
INSTYTUT HISTORII SZTUKI UKSW

„Koń jaki jest, każdy widzi” – można przyjąć, iż ks. Benedykt Chmielowski, autor *Nowych Aten*, czyli pierwszej polskiej encyklopedii powszechnej, uznał konia za tak znane zwierzę, że nie widział sensu, by go charakteryzować. Ten dość często przywoływany cytat służy na określenie rzeczy oczywistej, o której nie ma sensu dyskutować. Podobnie Adam Czech sparafrazował ową słynną definicję konia w odniesieniu do pozycji banjo w USA ok. 1810 r. „banjo jakie jest, każdy widzi”. Wydawałoby się, że nie ma potrzeby opisywać również organów, bo jakie są, każdy widzi, ale to błędne przekonanie. Istnieją bowiem instrumenty łądzące podobne do nich, które jednak organami nie są. Historyk sztuki ani typologii, ani historii organów czy wreszcie szczegółów konstrukcyjnych tego królewskiego instrumentu zapewne znać nie musi, wystarczy, że pozna ideę tzw. organów niebiańskich i piekielnych, niejednokrotnie obrazowanych w sztuce². Ze względu

jednak na to, że człowiek ograniczony jest precyzją pojęć, trzeba, by w analizach ikonograficznych używać właściwych określeń.

Z tego powodu pragnę skupić uwagę na dwóch typach instrumentów, których klasyfikacja osobom nienawykłym do codziennego z nimi obcowania sprawia kłopot. Z jednej strony są to bowiem instrumenty z szeregiem piszczałek i klawiaturą, z drugiej jednak ich wymiary na ogół nie są porównywalne z organami. Chcąc zatem pogodzić tę sprzeczność, w jakimś stopniu ten dysonans poznawczy maskuje się najczęściej zdrobnieniem „organki”. Czy jednak słusznie?

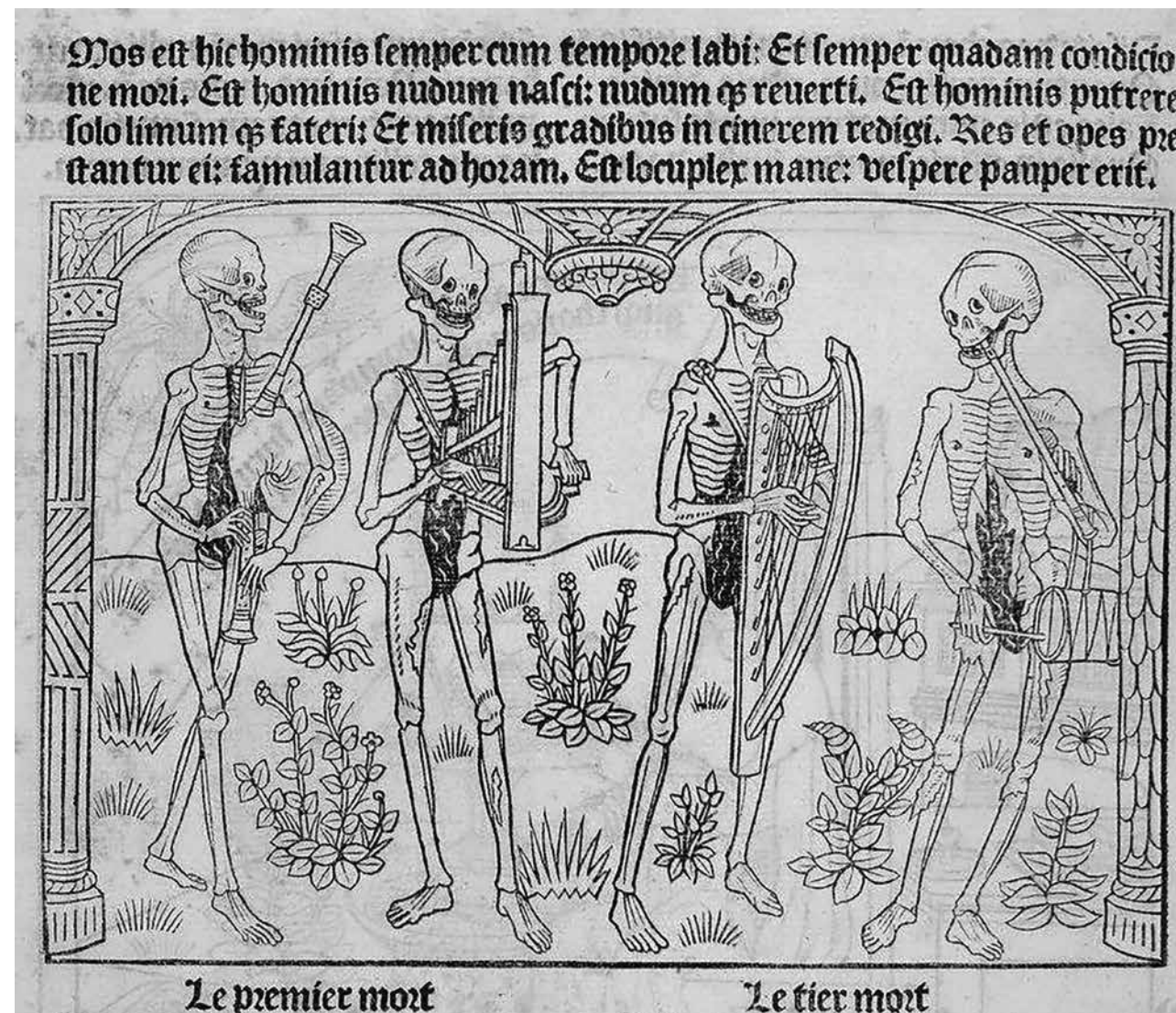
Podział na organy duże – stałe, oraz przenośne, mniejsze, dokonał się już u schyłku średniowiecza, w XIV w.³ Wówczas pojawiły się trzy typy instrumentów należące do rodziny organów: portatyw, pozytyw i regał. Ten ostatni nie będzie przedmiotem mojego artykułu z tej racji, że w sztukach plastycznych jest właściwie nieobecny. Zainteresowanych odsyłam do publikacji muzykologicznych, których na ten temat jest już niemała liczba, także w języku polskim. Wszystkie

1 A. Czech, *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, Gdańsk 2013, s. 190.

2 M. Zgliński, *O organach niebiańskich, piekielnych i o muzyce błazeńskiej co nieco*, w: *Initium sapientiae humilitas. Studia ofiarowane Profesorowi Jakubowi Pokorze z okazji 70. urodzin*, red. M.M. Olszewska,

A. Skrodzka, współpraca A.S. Czyż, Warszawa 2015, s. 186-199.

3 J. Erdman, *Organy. Poradnik dla użytkowników*, Warszawa 1992, s. 12.



1. *La Danse macabre*, wyd. Guy Marchant, 1486 r.
Fot. domena publiczna

wymienione typy jako instrumenty mobilne łączy wspólna cecha: wyłącznie klawiatura ręczna (manual)⁴.

4 M. Dorawa, *Organy Torunia i okolicznych kościołów*, Toruń 2011, s. 24. Niektórzy badacze skłonni są uznawać instrumenty z klawiaturą nożną (pedał) za późniejsze stadium rozwojowe pozytywu (Jerzy Erdman, Jerzy Gołos); inni zajmują nieprzejednane stanowisko o wyłączności klawiatur ręcznych jako *specificum* portatywu i pozytywu (Kazimierz Sikorski, Marian Dorawa). Warto wiedzieć, że nawet największe pozytywy (tj. zbliżone wielkością do organów) można przemieszczać bez rozmontowania, nie na tyle łatwo jednak, by uznać go za instrument „przenośny”. Klawiatura nożna, którą zawsze można odłączyć od każdego instrumentu organowego, jest wskazówką

PORTATYW

Od wieków był to wdzięczny obiekt dla artystów. Liczba jego przedstawień zarówno w malarstwie ściennym, sztalugowym, rzeźbie, jak i iluminacjach wzrasta imponująco od XII w. Jest to niewielki instrument piszczałkowy, w miarę lekki, znakomicie sprawdzający się poza pomieszczeniem, np. podczas

orientacyjną w tej typologii. Ponadto w epoce preindustrialnej do gry na pozytywie konieczna była druga osoba obsługująca miech.

2. Rafael, *Święta Cecylia ze św. Pawłem, św. Janem Ewangelistą, św. Augustynem i św. Marią Magdaleną*, 1518 r.
Fot. domena publiczna

procesji⁵, stąd jego nazwa: *portatiff*, *portative organ* (łac. *portare* – nosić). Niewielkie rozmiary portatywu dobrze oddaje włoska nazwa *organetto*. Nadawał się on także jako instrument do domowego muzykowania⁶, zdwajając melodię w chansons bądź realizując jeden z głosów polifonicznego motetu.

Dążność do minimalizowania wymiarów i wagi instrumentu pociąga poważne ograniczenia muzyczne. Portatyw ma niewielką rozpiętość skalową (tj. niewielką liczbę klawiszy – zasadniczo dwie oktawy, niekiedy mniej) i odpowiadającą im liczbę piszczałek ustawionych w jednym lub dwóch rzędach⁷. Z tego powodu nie był używany w grze akordowej (wykluczona zatem jest funkcja akompaniamentu we współczesnym rozumieniu). Do jego uruchomienia potrzebny był niewielki mieszek klinowy umieszczany za piszczałkami lub pod klawiaturą w taki sposób, by cały instrument mogła obsługiwać jedna osoba⁸. Z powszechnego użycia wyszedł w XVIII w., nie pozostawiając po sobie „następcy”, „kontynuatora”⁹.

Przedstawienia malarskie portatywu są z pewnością dobrze znane, wszakże obecny jest w sztuce już od średniowiecza. Warto zatrzymać się przy drzeworycie anonimowego artysty *Les squelettes musiciens – Danse macabre*, zamieszczonym

w druku francuskiego wydawcy Guy Marchanta z 1486 r. (il. 1).

Trzeba podkreślić – z muzykologicznego punktu widzenia – wyjątkowość tego przedstawienia. Historyk sztuki widzi w nim przede wszystkim dzieło stworzone w nurcie sztuki wanitatywnej. Muzykolog natomiast zauważy bez trudu, że instrumenty trzymane przez trzy szkielety (pierwszy od lewej, trzeci i ostatni) są przedstawicielami głównych rodzin instrumentologicznych, tj. aerofonów, chordofonów i idiofonów. W portatywie, trzymanym przez drugi szkielet, można słusznie upatrywać symbolu muzyki sakralnej, ale równie dobrze można widzieć w nim przejaw rozterek ówczesnych teoretyków w kwestii przyporządkowania instrumentów klawiszowych, które pod koniec średniowiecza coraz śmielej wkraczały do świątyni¹⁰. Nie mogąc zdecydować się, do której rodziny instrumentologicznej zaliczyć portatyw: instrumentów strunowych, dętych czy perkusyjnych, artysta zwyczajnie stworzył czwartą rodzinę – instrumentów klawiszowych, zapewne mając świadomość istnienia już innego instrumentu klawiszowego, klawikordu, jednego z bardzo niewielu instrumentów skonstruowanych od podstaw w Europie już w XIV w.¹¹

Powszechnie znane przedstawienie portatywu widnieje na słynnym obrazie Rafaela z 1518 r. ukazującym świętych, w tym św. Cecylię (il. 2). Wypadające

5 M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1986, s. 186.

6 J. Gołos, *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972, s. 24.

7 C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. S. Olędzki, Kraków 1989, s. 265.

8 Jerzy Gołos niepotrzebnie komplikuje typologię instrumentów organowych, wydziela grupę portatywów jedno- i dwuręcznych. Możliwość gry obiema rękami (ale nie konieczność!) sprawia, że do obsługi instrumentu potrzebna jest druga osoba i ta cecha wystarczy do uznania takowego instrumentu za pozytyw, niezależnie od jego wielkości i stopnia mobilności. J. Gołos, dz. cyt., s. 24.

9 M. Drobner, dz. cyt., s. 186.

10 Cz. Grajewski, *Instrument organowy w perspektywie sztuki wanitatywnej*, „*Musica Ecclesiastica*” 2016, t. 11, s. 34.

11 Klawiszowe chordofony uderzane powstały, jak się wydaje, w 2. poł. XIV w. Pierwsze przedstawienia ikonograficzne klawikordu pochodzą z okresu 1400–1450, a więc niewiele później od momentu pojawienia się klawiatury. Ponieważ najwcześniejsze źródła ikonograficzne tego instrumentu pochodzą głównie z Anglii, Francji i dzisiejszych terenów Holandii, można przyjąć, iż klawikord narodził się prawdopodobnie w północno-zachodniej Europie. B. Brauchli, *The Clavichord*, Cambridge 1998, s. 281.





3. Giovanni di Paolo, *Koronacja Maryi*, ok. 1455 r.
Fot. The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork



4. Fragment tryptyku *Ukrzyżowanie Mistrza Ołtarza św. Bartłomieja* z przedstawieniem św. Cecylii, 1490–1495. Fot. domena publiczna

nie można doświadczyć sensualnie. Artysta umieścił portatyw pomiędzy niebem i ziemią – nie na ziemi obok innych instrumentów symbolizujących muzykę świecką, ale też nie w niebie, obok śpiewających aniołów – podkreślając, że portatyw jest wykonany z materii, której w niebie wszak nie ma.

Znanych przedstawień portatywu jest oczywiście więcej. Jednym z najstarszych (ok. 1455 r.) jest *Koronacja Maryi* Giovanniego di Paolo (il. 3). Wśród dzieł nieco tylko późniejszych wymienić należy szeroko znane *Muzykujące anioły* Hansa Memlinga (ok. 1485 r.) i św. Cecylię grającą na portatywie (1490–1495) na tryptyku *Mistrza Ołtarza św. Bartłomieja* (il. 4). To ostatnie dzieło sztuki przedstawia portatyw z dwoma rzędami piszczałek metalowych. Warto zauważyć, że święta sama obsługuje mieszek – lewą ręką pompuje powietrze do wiatrownicy (drewnianej szczelnej skrzynki, na wierzchu której w otworach umieszczone są piszczałki). Klawisze są oczywiście mniejsze niż we współczesnych instrumentach, ale też na portatywie grało się inną techniką, niż obecnie, wykorzystując zaledwie palce wskazujące i środkowy. Instrument był niezbyt poręczny właśnie z powodu wymuszania dość niewygodnej pozycji dłoni, kiedy muzyk gra na instrumencie zawieszonym na przedramieniu¹³.

POZYTYW

Jest to większy instrument od portatywu, ma również znacznie szersze możliwości muzyczne (klawiatura nierzadko liczy już cztery oktawy). Występuje w kilku wariantach: jedno- lub dwuczęściowy oraz tzw. szkatulny. Nadawał się doskonale do kaplic, niewielkich kościołów a nawet większych sal i pokojów. Pozatyw o pokazniejszych rozmiarach stawiany był na podłodze; mniejszy zaś na stole. Początkowo

z trzymanego przez nią instrumentu piszczałki oczywiście podkreślają uniesienie męczenniczki. Wydaje się, że Cecylia zasłuchana w muzykę anielską nie dba o portatyw, który trzyma w dłoniach, i za chwilę znajdzie się on obok leżących już na ziemi zniszczonych instrumentów¹². Jest on rzecz jasna symbolem muzyki niebiańskiej, której

12 Cz. Grajewski, dz. cyt., s. 40.

13 C. Sachs, dz. cyt., s. 264, 309.



5. Hubert i Jan van Eyck, fragment Ołtarza Gandawskiego z kościoła pw. św. Bawona, 1432 r. Fot. domena publiczna

miał jedną klawiaturę ręczną (tzw. manual). W odróżnieniu od portatywu, obsługiwały go dwie osoby: organista (grający obiema rękami siedząc przy pozytywie) oraz kalikant – osoba pompująca powietrze do instrumentu umieszczonym z tyłu mieszkim. W pozytywie szkatulnym artysta mógł bez pomocy drugiej osoby uruchomić instrument, obsługując stopą dźwignię połączoną z miechem w dolnej części pozytywu.

Pozytyw o wiele rzadziej niż portatyw był obiektem zainteresowań artystów. Prawdopodobnie najbardziej znanym jego malarskim przedstawieniem jest scena z prawego skrzydła tryptyku z kościoła pw. św. Bawona w Gandawie (1432) autorstwa Huberta i Jana van Eycków (il. 5).

Pozytyw nie otrzymał nazwy jako przeciwstawienie domnianego „negatywu”. Za źródłosłów tego terminu najczęściej uważa się łacińskie słowo *ponere* („w miejscu”). Oznaczałby zatem instrument, którego z zasady się nie przenosi. Oczywiście, pozytywy budowane były w różnych wielkościach (w rozumieniu muzycznym i fizycznym)¹⁴. Generalnie jednak nie były to instrumenty, które spełniałyby rolę, do jakiej skonstruowano portatyw (il. 6).

W epoce renesansu i baroku pozytywy były wykorzystywane podczas wielu uroczystości, przede wszystkim religijnych, ale znalazły zastosowanie także w sferze świeckiej. Na progu XVII w., kiedy pojawił się nowy gatunek muzyczny

14 Przykładowy pozytyw można oglądać w Muzeum Ziemi Lubawskiej w Nowym Mieście Lubawskim. Jest to jednomanualowy, trzygłosowy pozytyw o regularnej, czterooktawowej skali, bez klawiatury nożnej, stawiany na podłodze. Zabytek został wprowadzony do ewidencji w 1959 r., gdy otwierano muzeum, przekazano doń ten instrument pochodzący prawdopodobnie z nieopodal położonej miejscowości Rożental. Brak jednak szerszych wiadomości o miejscu jego powstania, używania, a także o okolicznościach przekazania eksponatu do zbiorów muzealnych. Cz. Grajewski, *Nieznany instrument organowy z Nowego Miasta Lubawskiego*, „Seminare. Poszukiwania naukowe” 2009, t. 26, s. 319–323.



6. Orazio Gentileschi, *Święta Cecylia z aniołem*, ok. 1617 r. Fot. domena publiczna

– opera, wchodziły w skład kapel instrumentalnych w pierwszych przedstawieniach Jacopo Periego (1561–1633) i Claudia Monteverdiego (1567–1643). Pozytyw nie wydawał zbyt głośnego dźwięku, w wiekach XVII i XVIII służył do realizacji szczególnego rodzaju akompaniamentu, tzw.

basu cyfrowanego. Wyszedł z użycia wraz z odejściem tej techniki¹⁵.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na źródła historyczne, jakimi są parafialne księgi rachunkowe, dotąd pomijane

15 M. Drobner, dz. cyt., s. 185.



7. Wypis z *Expensa pecuniae...* klasztoru Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie, 1616–1676, s. 125

nawet przez badaczy historii Kościoła. Oto bowiem w księdze przychodów i rozchodów z lat 1616–1676, pochodzącej z kościoła kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie, znajduje się szereg wpisów dotyczących użytkowania pozytywu. Pierwszy taki zapis dokonany został w roku 1668. Wynika z niego, że zakrystian wypłacił świeckim mężczyznom niewielkie kwoty za przenoszenie instrumentu podczas procesji Bożego Ciała¹⁶.

Pozytyw, o którym wzmiankuje dokument, raczej nie był zbyt masywny, skoro przenoszony był podczas procesji. Jeżeli do gry ustawiano go na niewielkim stole, i ten trzeba było przenosić między stacjami. Wspomniany w księdze pozytyw można wyobrazić sobie, kontemplując np. obraz Orazia Gentileschiego (il. 6).

We wzmiance tej na pozór nie kryje się nic szczególnie interesującego. Historyk sztuki może się jedynie zdziwić, dlaczego w procesji noszono pozytyw, wyglądający jak niewielkie organy, skoro do oświetlenia uroczystości można było zatrudnić choćby niewielką kapelę instrumentalną. Muzykolog zaś wyjaśni, że w tamtym czasie inaczej niż obecnie wykonywano muzykę liturgiczną. Śpiew chorałowy (łaciński) realizowany był bez akompaniamentu, przez scholę gregoriańską kierowaną przez kantora. Pozytyw nie służył – jak dzisiaj organy – do akompaniamentu śpiewu

16 „Chłopom od noszenia pozytywu po rynku gr. 20”. *Expensa pecuniae thesaurii sacrarii Ecclesiae S[anciti] S[imi] Corporis Christi per me P[atrem] Joannem Gelasium Sacristianum adnotata 1616–1676*, Archiwum Kościoła Bożego Ciała, Kraków, brak sygn., s. 119.

ogółu wiernych. Organista grający na pozytywie realizował akompaniament w zespołowej muzyce instrumentalnej bądź wokально-instrumentalnej. Pozytyw używany był więc w roli instrumentu koncertowego jako pełnoprawny składnik kapeli. To, że taka orkiestra (kapela) brała udział w największych uroczystościach parafialnych, potwierdzają wypłaty odnotowane we wspomnianej księdze rachunkowej już w następnym roku 1669: „chłopom od noszenia pozytywu po Rynku w dzień Bożego Ciała y w oktawę” (il. 7) oraz poniżej: „Muzyce przez oktawę Bożego Ciała zł. 19 gr. 24”¹⁷. Praktyka ta trwała nieprzerwanie do roku co najmniej 1676 (na tym roku kończą się wpisy w dokumencie).

Wzmiankowany w dokumencie pozytyw niemal na pewno był wykorzystywany do realizacji *basso continuo*, czyli stanowił rzeczywisty element kapeli instrumentalnej, chociaż nie pełnił roli akompaniamentu do śpiewu (inaczej niż organy w obecnej liturgii). Pewność tę zyskujemy, studiując całość wpisów we wspomnianej księdze rachunkowej. Kanonicy regularni jawią się w ich kontekście jako światli mecenas kultury, nieoszczędzający środków finansowych na upiększenie muzyki liturgii. Instrumentaliści brali udział w największych uroczystościach: poza Bożym Ciałem, także w Wielki Piątek (!), czy też w uroczystość odpustową św. Augustyna.

Pozytyw był zatem konieczny do wykonania utworów instrumentalnych (bądź wokально-instrumentalnych) przy każdej z czterech stacji podczas procesji Bożego Ciała. Dbałość kanoników regularnych laterańskich o splendor uroczystości nie dziwi, wszak procesja ta odbywała się w dzień głównego odpustu parafialnego. Jednocześnie pierwsza połowa XVII w. to czas, kiedy europejskie kręgi muzyczne wręcz zachłysnęły się nowoczesną muzyką w stylu koncertowym, który pod koniec XVI w. powstał

17 *Expensa pecuniae...*, s. 122–123.



8. Max Terlecki, Organy główne z neogotyckim prospektem, 1878 r., katedra w Toruniu. Widoczny „niemy” pozytyw na balustradzie empory. Fot. w technice HDR Ch. Benson

9. *Święta Cecylia*, XIX w., katedra w Toruniu.
Fot. w technice HDR Ch. Benson

i rozwinął się w bazylice św. Marka w Wenecji i dotarł dość wcześnie do licznych zakątków kontynentu, w tym także do Polski¹⁸. Była to muzyka, jakiej dotąd nie można było doświadczyć, piękna, bogata, barwna i wzruszająca, ale, co ważniejsze, wymagająca użycia instrumentu zdolnego do gry akordowej, np. klawesynu lub właśnie pozytywu. Można sobie z łatwością wyobrazić wykonanie przy każdej stacji motetu eucharystycznego w stylu koncertowym (z udziałem solisty/solistów wokalistów) bądź utworu czysto instrumentalnego, tzw. *sinfonii*, jak w epoce baroku określano zbiorczo utwory instrumentalne. Pozornie niewiele znacząca wzmianka o przenoszeniu pozytywu świadczy zatem o wysokiej kulturze muzycznej zakonu i miasta, wskazując, że w epoce baroku muzycy polscy utrzymywali ścisły kontakt z muzyczną awangardą Europy.

Powyższe rozważania o pozytywie odnoszą się do podstawowego, ale nie jedynego rozumienia tego terminu. W drugim znaczeniu pozytyw jest muzycznie i architektonicznie wydzieloną sekcją wielkich organów, zawieszoną na balustradzie empory. Wizualnie sekcja ta stanowi pomniejszoną wersję prospektu organów głównych (il. 8). Przykładów takiego rozwiązania, charakterystycznego zwłaszcza dla barokowego budownictwa organowego, jest bardzo wiele również w Polsce. Jerzy Gołos sądzi, że idea ta powstała z połączenia w jeden instrument pierwotnie obecnego na emporze tylko pozytywu (tzw. organów chórowych, przydatnych do akompaniowania chórowi) z instalowanymi następnie

organami głównymi¹⁹. Niekiedy taki pozytyw był tylko dekoracją, atrapą, z zastosowaniem prawdziwych piszczałek bądź ich imitacji. Tak rozumiany pozytyw nie jest jednak przedmiotem niniejszego artykułu.

PRAWIDŁOWE ODWZOROWANIA

Na zakończenie warto wskazać na – chyba zbyt rzadko podnoszoną – kwestię prawidłowości odwzorowania w sztuce obu opisanych instrumentów. Szkoda, że tak mało miejsca poświęca się temu zagadnieniu, bo historycy sztuki mieliby pewność, czy artysta malując lub rzeźbiąc np. portatyw miał go przed sobą niczym model, czy przeciwnie: tworzył z pamięci.

Pomocą w rozstrzygnięciu tego dylematu jest oczywisty stosunek długości do częstotliwości fali akustycznej. Wiadomo, że im fala dłuższa (tj. dłuższa struna chordefonu, wyższy słup powietrza w aerofonie), tym niższa jej częstotliwość (a więc niższy dźwięk). Stąd właśnie dźwięki niższe znajdują się w dole klawiatury (po lewej stronie), a wyższe w górze. Prawidłowo zatem wyglądający instrument ma dłuższe piszczałki (lub struny) od strony lewej, które stopniowo zmniejszają się w kierunku na prawo. Przy tak przyjętym systemie uszeregowania dźwięków na odwrotnie skonstruowanym instrumencie nie dałoby się grać, aczkolwiek dźwięki dałoby się zeń wydobyć.

A jak się to ma do sztuki? Większość przytoczonych dzieł malarstwa, tj. obraz *Koronacja Maryi* Giovanniego di Paolo (il. 3), wizerunki św. Cecylii z tryptyku Mistrza Ołtarza św. Bartłomieja (il. 4) oraz ołtarz Huberta i Jana van Eycków (il. 5), jest przykładem prawidłowego odwzorowania instrumentu – piszczałki ułożone są malejąco w prawo. Nieprawidłowo natomiast został niestety ukazany portatyw na słynnym Rafaelowskim wizerunku św. Cecylii (il. 2).

¹⁸ Pierwszym drukiem muzycznym kompozytora polskiego wydanym za granicą są *Offertoria et Communiones totius anni* Mikołaja Zielenieckiego (Wenecja 1611). Edycja została sfinansowana przez prymasa Wojciecha Baranowskiego, na którego dworze w Łowiczu Zieleniecki pełnił funkcję kapelmistrza. Część z tych utworów (*offertoria*) skomponowana jest właśnie w nowoczesnym na owe czasy, koncertującym stylu weneckim.

¹⁹ J. Gołos, dz. cyt., s. 25.



Z informacji przekazanej przez Giorgia Vasariego wynika, że wszystkie instrumenty muzyczne, włącznie z portatywem, zostały namalowane nie przez Rafaela, lecz na prośbę mistrza, przez jego ucznia, Giovanniego da Udine²⁰. Jednak nie on pierwszy w historii i zapewne nie ostatni odwrócił kierunek piszczałek. Wystarczy spojrzeć na XIX-wieczny olejny obraz św. Cecylii nieznanego artysty, wiszący w toruńskiej katedrze pw. św. Janów (il. 9). Sądzę, że fenomen ten ma prozaiczne źródło – niedoskonałą pamięć artysty, a także niekiedy wpływ przekazów graficznych. Warto zauważyć, że piszczałki, zwłaszcza w portatywie, nie były niczym osłonięte, więc w zależności od kierunku patrzenia widzi się rząd piszczałek zmniejszający swą wysokość w lewo bądź w prawo.

Można ulec pokusie dostrzeżenia w nieprawidłowym odwzorowaniu piszczałek instrumentu jakiejś negatywnej symboliki, ukrytego przekazu czy znaczenia. Po głębszym jednak zastanowieniu myśl taką należy porzucić. Po pierwsze, nie są znane przedstawienia niestandardowej budowy innych instrumentów i nie da się w żaden przekonujący sposób wyjaśnić, dlaczego jedynie instrument piszczałkowy byłby „podatny” na tak negatywny przekaz. Po drugie, instrument muzyczny sam w sobie jest moralnie obojętny, tzn. nie jest ani dobry ani zły. Dopiero muzykę na nim tworzoną można ocenić jako godną lub nie miejsc i czynności świętych.

Owszem, historia sztuki zna przykłady przedstawień instrumentów organowych (ogólnie) w kontekstach negatywnych. Na organach grają postaci źle się kojarzące: personifikacje wad i grzechów, a nawet sami mieszkańcy piekła, z piszczałką zaś wydobywa się muzyka rzeczywiście diabelska (odwzorowana w formie szarf

z bluźnierczymi napisami)²¹. Podobny przykład widzimy w kościele w Harnevi (Szwecja) – jest to fresk autorstwa Alberta Pictora (ok. 1480), przedstawiający świnię grającą na małym instrumencie organowym (najprawdopodobniej pozytywie). Te i inne, zapewne liczne przykłady zawierają przesłanie symboliczne, niemniej konstrukcja instrumentu nie należy do istoty przekazu. Albert Pictor ideę profanacji muzyki sakralnej (organy przecież są symbolem muzyki kościelnej) oddałby równie dobrze, niezależnie od tego, jak namalowałyby organy – prawidłowo czy nieprawidłowo (*de facto* namalował je prawidłowo).

Pozostaje jeszcze kwestia kierunku piszczałek w pozytywie przedstawionym na obrazie Orazia Gentileschiego (il. 6). Nie ma wątpliwości, że symetryczne ustawienie piszczałek w instrumentach organowych zawsze było możliwe i przykładów zastosowania takiego rozwiązania jest wystarczająco wiele. Dylemat, czy układ piszczałek powinien być symetryczny, czy też tworzyć jednokierunkowy szereg, był natury estetycznej i technicznej. Przeniesienie napędu z klawisza na zawór powietrzny pod piszczałką wymagało zastosowania odpowiedniej liczby kątowników, dźwigni, popychaczy i innych mechanicznych elementów sterowania dźwiękiem, tzw. traktury. Im większą odległość od klawisza do piszczałki konstruktor miał do pokonania, tym większą liczbę elementów musiał zastosować. O ile jednak w wielkich organach kościelnych takie rozwiązanie było wręcz koniecznością (wielkość instrumentu wymuszała wszak stosowanie wielości elementów traktury), o tyle w małych instrumentach stało się zbędną komplikacją.

Na zakończenie autor pragnie wyjawić zamysł kompozycyjny niniejszego tekstu. Zamysł, mający na celu powiązanie w jednym tekście dzieł sztuki malarskiej i muzycznej,

zwłaszcza dawnej, z osobą ks. prof. Janusza Stanisława Pasierba. Otóż w 1988 r., na odbywającym się w Uniwersytecie we Fryburgu sympozjum Rady Europy i UNESCO Książd Profesor wzbudził zachwyt zgromadzonej publiczności wygłoszonym referatem na temat oblicza europejskiej kultury. Stwierdził w nim dobitnie, że w średniowieczu Europa rozciągała się tak daleko, pokąd sięgały katedry²², będące jej symbolem. Dla Europejczyków zaś organy już od dziesięciu wieków są wręcz niezbywalnym elementem wyposażenia katedr²³ i symbolem muzyki sakralnej.

WHAT ART HISTORIANS DO NOT KNOW BUT SHOULD KNOW ABOUT PORTATIVE ORGAN AND POSITIVE ORGAN

CZESŁAW GRAJEWSKI

The author briefly describes the history and use in music of two organ-type instruments: a portative organ and a positive organ. He shows the difference in construction between the two and the characteristic features that allow to identify both types in old painting. An important feature of both instruments is the arrangement of the pipes. In the paintings we can see two possibilities: from the left to the right side, the height of the pipes may decrease or increase. An accurate depiction would (always) show the pipe row decreasing from left to right.

SŁOWA KLUCZOWE / KEYWORDS:

portatyw, pozytyw, instrumenty muzyczne, malarstwo portative organ, positive organ, musical instruments, painting

20 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, t. 6, Firenze 1881, s. 551.

21 M. Zgliński, dz. cyt., s. 192.

22 J. St. Pasierb, *Katedra symbol Europy. La cathedrale Europe*, Pelplin 2003, s. 8.

23 M. Dorawa, dz. cyt., s. 22.