

MIROSLAW PERZ

MUZYKALNE ANIOŁY HERMANA HANA

Tytuł tręci tautologią: muzykalność jest przecież cechą immanentną anielskiej rzeszy dzielonej na chóry na długo przed Willaertem; chodzi tu jednak nie o anioły prawdziwe, lecz malowane, a te, jak wiadomo, nie zawsze i nie wszystkie grają i śpiewają, podporządkowując się rozsądnie przedstawianej na danym obrazie sytuacji, a także i woli prezentującego je artysty. Ostatecznie więc tytuł usterki nie zawiera, a informuje zarazem, o jakiego malarza chodzi:'

Herman Han żyjący w latach 1574-1628, urodzony w Nysie na Śląsku, *civis gedanensis* i *pictor regis* Zygmunta III, któremu był serwitorem "szczególnie drogim", uważany jest za najwybitniejszego reprezentanta międzynarodowego manieryzmu na ziemiach polskich; jako "bardzo gorący papista" malował głównie na zamówienie polskich opatów cysterskich w Oliwie i Pelplinie, a skłaniał się w swej twórczości w stronę wzorów weneckich, szczególnie Jacopo Basano. Zdaniem ks. Janusza S. Pasierba, niektóre dzieła Hana rangą swą "nie znajdują w ogóle odpowiednika w malarstwie polskim tego czasu", a dotyczy to zwłaszcza - malowanej w r. 1618 - predelli ołtarza Wniebowzięcia NMP w południowej nawie katedry pelplińskiej. Temu to właśnie obrazowi przedstawiającemu *Pokłon pasterzy*, a może ściślej - *Adorację Dzieciątka*, scenom muzycznym na nim utrwalonym, poświęcam niniejszy przyczynek anielski.

Według św. Łukasza, w noc Bożego Narodzenia ukazało się pasterzom "mnostwo wojska niebieskiego, chwaleńców Boga y mówiących: Chwała na wysokościach Bogu a na ziemi pokój ludziom dobrej wolej"². Nie ma w tym akapicie mowy o muzyce, ale podobnie, jak wprowadzono do stajenki apokryficznego wołu i osła, przypisano wspomnianym przez Ewangelistę skrzydlatym duchom huczne granie i śpiewanie, wykonywane przez nie - w każdym razie w sztuce - zazwyczaj bardzo gorliwie. Herman Han malował swe dzieło już jednak po Soborze Trydenckim, w czasach, gdy rezultaty wyobraźni artystycznej kontrolowano i mierzono łokciem wierności teologicznej doktryny, a perypetie Paolo Veronese z *Uczcią Baltazara* świadectwem, że czyniono to starannie. Gdański malarz świadomy tych nowych, stawianych artystom wymagań starał się więc ilustrować Pismo św. jak najwierniej a nie rezygnując z apokryficznego tradycji, wątki jej przesunął na plan dalszy i powierzał im zadania alegorycznych i symbolicznych dopełnień teologicznej treści obrazu. Omawiana predella jest dobrym tego przykładem.

Płoszone przez Trydenckich Ojców betlejemskie bydełko Han odsunął od żłobu (do którego tradycyjnie zaglądało) i ukrył je w nieoświetlonym miejscu, gdzie - pewnie dla pociechy - pojone jest z kubałka ⁴. Równie apokryficznego, ale bądź co bądź anielskich grajków nie można było aż tak bezceremonialnie potraktować, zawsze przecież to osoby duchowe, no i jakoś tam w scenie Bożego Narodzenia

w Ewangelii przecież obecne; toteż przedstawione przez Hermana Hana na dwóch oświetlonych planach, śpiewają one i rżępolą na obrazie jawnie, nie bacząc na trydenckie w tej sprawie skrupuły. Nie są one zresztą jedynymi na nim muzykantami, bo spieszy im w sukurs, a ściślej - prezentuje swój instrument także i nie-anielski dudziarz, którego obecność ma ważne znaczenie w całym tym niezupełnie ewangelicznym, lecz miłym dla oka hałasowaniu; nie tylko zresztą dla oka, bo także i dla ucha: *Pokłon pasterzy* to obraz, który "słyszać"; Han wskazał bowiem swym pędzlem bardzo dokładnie, co anioły śpiewają i grają. Tak daleko posunięta skrupulatność owej malarskiej *licentia poetica* sugeruje jednak niezwłocznie, że gdański mistrz zaprosił na swój obraz anielskich muzykantów nie tylko z samej do nich, nieco ryzykownej w potrydenckim czasie starej miłości, ale że znaleźli się oni na nim w roli pracowitych rzeczników jakiejś ikonologicznej informacji, wyrażanej w sposób adekwatny do ich niebiańskiej natury i kondycji. Analiza owych wątków w dwojakim aspekcie pytań - co i jak, wymagałaby złożonych kompetencji teologa, historyka sztuki i muzykologa. W przedstawianym tu przyczynku podejmuję się zadania jedynie ostatniego z wymienianych mądrali, traktując swe spostrzeżenia, jako nieodzowny, ale zaledwie wstępny materiał do postulowanego, syntetycznego rozpoznania programu Hana w jego pełni; dodać też należy, iż wątki wyrażane muzyką dotyczą tylko pewnych fragmentów obrazu, skoncentrowanego przecież w swym temacie na *Żłóbku*, a nie aniołach i graniu.

Punktem wyjścia dla komentowanych tu scen i realiów muzycznych był ewangeliczny tekst anielskiej doksologii "Chwała na wysokości Bogu, a na ziemi pokój ludziom dobrej woli" w wersji Wulgaty, czyli w języku łacińskim "Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis". Inwokacja ta jest orientowana w stronę Boga w Jego nieskończoności i doskonałości, nieba, wyrażanego fizyczną kategorią wysokości oraz - wybranych ludzi, owych "dobrej woli" na ziemi, czyli - w ujęciu metaforycznym, poniżej nieba, na dole. Tekst ten wyraża zarazem jedność owych aspektów odpowiednio do faktu Bożego Narodzenia Boga-Człowieka w osobie Dzieciątka w *Żłóbku*. Jest to moment pokoju i pojednania, czyli radości właściwej każdemu "pax". Owa teologiczna konwencja wyrażana przez doksologię anielską spletała się z bogatą tradycją śpiewania *Gloria* w *Ordinarium* i to w sposób szczególny: w responsorialnej korespondencji celebransa i chóru oraz antyfonalnej dwóch chórów. Sam fakt inspiracji tekstem doksologii jest w przypadku sceny Bożego Narodzenia oczywisty na tyle, że wyboru Hermana Hana tłumaczyć nie należy; interesująco przedstawia się natomiast jego własna idea plastycznego przedstawienia treści *Gloria*, tudzież tradycyjnych, towarzyszących temu tekstowi atrybutów.

Analiza ikonologiczna dowodzi, że Han wyznaczył sobie zadania plastycznego wyrażenia co najmniej następujących, nierównych znaczeniem problemów:

1. Jedyne Boga w Trójcy Św. w Jego doskonałości i nieskończoności.
2. Nieba i ziemi, jako różnych, lecz związanych z sobą miejsc *universum*.
3. Szczegółów chwalebnej natury anielskiej.
4. Ziemskiej zgody i skończoności.
5. Muzycznej opozycji *sacrum* i *profanum*.

Gloria in excelsis Deo

canon 3 vocum in unisono

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis De - o

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

o, in ex - cel - sis De - o, Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

o, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis De - o

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis De - o

o, in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis De - o

o, Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis De - o

o, in ex - cel - sis De - o, Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

W proponowanym tym spisie - obejmującym z całą pewnością nie wszystkie ambicje tematyczne malarza - można częściowo określić precedencję niektórych szczegółów wzajemnie zależnych, co pozwala odsłonić w pewnym stopniu proces twórczy wiodący od tekstu doksologii, jego podziału, poprzez specjalnie przygotowane próbki kompozycji do podporządkowanych im szczegółów anielskiego muzykowania: droga ta ilustruje hierarchię ważności wyrażanych znaczeń i przedstawianych na obrazie realiów.

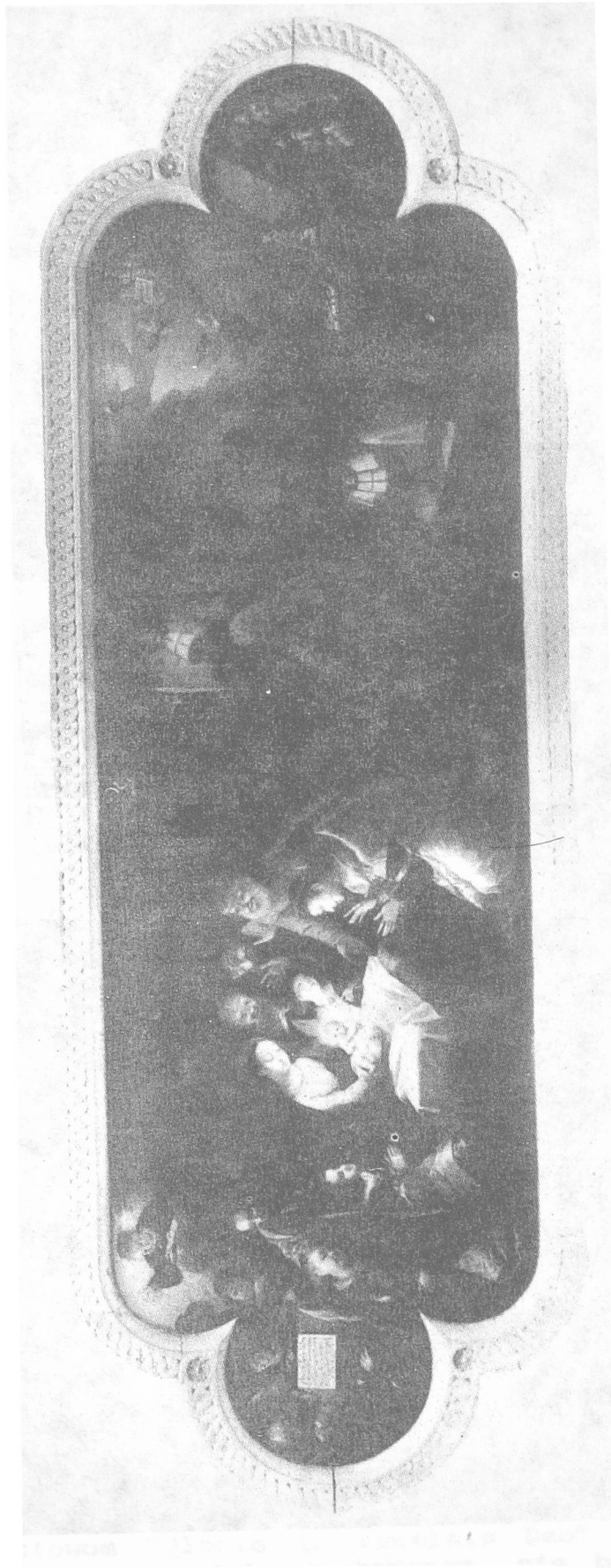
Tekst doksologii podzielony został na dwa segmenty, niebiański i ziemski, co pokrywało się z tradycją responsorialnego *divisio* jego liturgicznego śpiewania. Każdy z tych dwóch odcinków otrzymał odrębną próbkę kompozycji wykonywaną odpowiednio do treści słów w niebie - "in excelsis" i na ziemi "in terra" przez dwie wyodrębnione grupy aniołów usytuowane w przeciwległych punktach obrazu, w niebie - czyli w obłokach i na ziemi w sąsiedztwie Ziółka *.

W prawym, górnym rogu obrazu grupa kilku aniołków w obłokach ("in excelsis") skupiona wokół karty z nutami śpiewa *Canon 3 V/ocum/in unisono* ze słowami "Gloria in excelsis Deo", powtórzonymi (już bez pierwszego słowa - "Gloria") jeszcze dwukrotnie (przykł. 1). Kompozycję zanotowaną starannie i wiernie widz może odczytać i poznać we wszystkich koniecznych ku temu szczegółach. Jej oryginalny zapis zawiera tylko jedną usterkę: 20 nuta jest niepotrzebnie powtórzona. W historycznej relacji współczesnej Hanowi praktyki, niebiańskie to śpiewanie ma charakter akademickiej abstrakcji wyrażającej ideę muzyki doskonałej, w takim syntetycznym skrócie rzadko kiedy czynnie prezentowanej. Szczególną cechą formuły melodycznej tego kanonu jest oktawa obecna w niej aż dwukrotnym skokiem i wyznaczająca zarazem jej ambitus: interwał ten był ówczesnie symbolem doskonałości. Kanon to trygłosowy w unisonie, co wyraża w sposób idealny trójdzielność w jedność, a typ - tak zwany kołowy, potencjalnie wieczny, bo zamknięty w kręgu niewymiernej liczby powtórzeń, nawiązuje do nieskończoności. Tekst powtórzony jest trzykrotnie. Szczegół ten sam w sobie dość zwyczajny, budzi w odniesieniu do *Gloria* pewną uwagę i przywodzi na myśl raczej *Sanctus*, które tu byłoby również bardzo na miejscu. Tonacja miksolidyjska, w której kanon jest utrzymany, odpowiada nastrojowi radości.

Podkreślona wyborem miejsca na obrazie - w obłokach, pozbawiona - na ile się dało - ziemskich skojarzeń w swym wielkim uogólnieniu, niebiańska muzyka aniołków wyraża Boga w Trójcy Św. w jego doskonałości, jedności w wielości, równoważności Osób i zarazem nieskończoności; jest to poza tym nie tylko *Gloria*, ale właśnie i *Sanctus* chórów anielskich temuż Bogu śpiewane w nastroju radości i chwały. Generalny charakter tej anielskiej wrzawy malarz podkreślił swobodną liczbą śpiewaków; widać ich na obrazie więcej, niżby to sugerowały trzy głosy kompozycji, a to że do owej karty, poza jednym dyrygentem, zaglądać się nie kwapią też nie dziwi, bo kanon śpiewa się przecież z pamięci, no i anioły, zwłaszcza małe, są z natury odpowiednio zdolne, nut nie potrzebują; ważniejsze zresztą, że w tak młodym wieku już je znają, a co do tego na obrazie snuć wątpliwości nie można. Tak czy owak kłopotu z tym śpiewaniem kanonu na pewno nie ma, bo napisany w wysokiej pozycji wskazanej kluczem G, *in unisono*, odpowiada on w pełni możliwościom dziecięcych dyszkantów, jakimi aniołkom śpiewać wypada. Owa niemal idealnie adekwatna słowom "Gloria in excelsis Deo" scena na obrazie Hana, wyrażona głównie omówionym kanonem, nie była pomysłem zbyt oryginalnym, bo powtórzył on tu pewną manierę znaną w zarysie już

Et in terra pax
Et in terra pax
Et in terra pax
Et in terra pax
CANT VSPRIOR CANON IN DIAPASON
Et in terra pax
Et in terra pax

1 5 6 13



Et in terra pax

Musical score for the first system of 'Et in terra pax'. It consists of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax, et in'. The second staff continues the vocal line with lyrics: 'Et in ter-ra pax et in'. The third staff is another vocal line with lyrics: 'Et in ter-ra pax et in ter-ra pax'. The fourth staff is a bass line with lyrics: 'Et in ter-ra pax, et in ter-ra pax, et in'. The fifth and sixth staves are piano accompaniment. A note '8' is written below the fifth staff, and the text 'cardus prior canon in disason' is written below the sixth staff.

Musical score for the second system of 'Et in terra pax'. It consists of six staves with the following lyrics: 'ter-ra pax homi-ni-bus bonae vo-lunta-tis, vo-lunta-tis', 'ter-ra pax, ho-mi-ni-bus bo-nae voluntatis, volun-ta-tis', 'et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae volun-ta-tis', 'et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae voluntatis, volun-ta-tis'. The bottom two staves of this system have lyrics: 'ho-mi-ni-bus' and 'bo-nae volun-ta-tis'. The text 'cardus prior canon in disason' is repeated below the sixth staff.

Przykl. 2

nawet w średniowieczu; jej dostrzeżenie jednak i poprawne odczytanie jest warunkiem koniecznym dla pełnego zrozumienia sensu całego dzieła, zwłaszcza w kontekście pozostałych, muzycznych jego szczegółów (przykł. 2).

Muzyka ziemską zajmuje na obrazie znacznie więcej miejsca. Odpowiednio do słów "Et in terra" malarz przedstawił ją na ziemi w dwóch przeciwległych punktach obrazu, z jego lewej i prawej strony. Ta pierwsza scena, nieporównanie ważniejsza od drugiej, usytuowana jest blisko żłobka i zarazem w skrajnym oddaleniu od muzyki niebiańskiej. Nie jest ona zresztą czysto ziemską, bo najmłodszy, biorący w niej udział aniołek dołącza się do grupy śpiewając w obłokach. Przedmiotem malowanego muzykowania jest tym razem 5-głosowa, imitowana kompozycja z kanonem w oktawie między *cantus* i tenorem, ze słowami "Et in terra pax hominibus bonae voluntatis" podpisanym pod wszystkimi głosami. Nuty jej leżą na pulpicie, doskonale widoczne i czytelne. Ów staranny i dokładny zapis czyni wrażenie partytury, bo dostrzec w nim można tendencję korelowania głosów w pionie. Brak początkowej pauzy *brevis* w *cantus*, to skutek może jakiejś mało starannej konserwacji. Pewien kłopot sprawiają oznaczenia repetycji słów. Znaków tych w stosunku do nut jest za dużo; wskazują one czterokrotne powtórzenie "Et in terra pax" (możliwe są tylko trzy), a także niemożliwą repetycję słowa "voluntatis" w alicie; (bas powtórzeń słów nie zawiera). Intencjonalna liczba trzech powtórzeń "Et in terra pax" wynikająca z konstrukcji muzycznej, nawiązuje - podobnie jak w poprzednio omówionym kanonie - do Trójcy Św. Zamieszanie spowodowane błędną liczbą znaków tych repetycji psuje intencję kompozytora zgodną z programem teologicznym. Wynika stąd, że między muzykiem i malarzem znalazł się ktoś trzeci (może pomocnik?) kto nie rozumiał owych zamierzonych subtelności; może zresztą i sam Han zgubił się w tych szczegółach muzycznej notacji.

Omawiane ziemskie "Et in terra pax", to kompozycja wokalna przeznaczona - sądząc z kluczy i pozycji kolejnych głosów - na zespół dwóch sopranów, alt, tenor i bas. Prezentowany w niej kontrapunkt dowodzi umiejętności polifonii. Wstępna przeimitowana dewiza, nawiązująca wyraźnie do początku kanonu niebiańskiego, ilustruje w swej kontynuacji, opadającymi krokami interwałów słowa "in terra". Kwintowe relacje głosów w imitacjach są korygowane tonalnie. Po przeprowadzeniu imitacji, głosy dopełniające kanon przechodzą w kontrapunkt swobodny, przy czym alt zarysowuje po raz drugi dewizę poprzedniej, anielskiej muzyki. Kanon "Gloria in excelsis Deo" łączy się z obecnie omawianym "Et in terra pax" także wspólną, miksolidyjską tonacją: muzyczny związek tych dwóch próbek jest oczywisty⁶. Ów drugi utwór cechuje dbałość o pełnię brzmienia osiąganą stałą obecnością tercji w akordach, począwszy od wejścia czwartego głosu. Można by tu więc dopatrzeć się cechy weneckiej, ale liczne synkopy orientują tę kompozycję stylistycznie raczej w odwrotną, niderlandzką stronę. Przykład to jednak zbyt drobny dla doszukiwania się w nim takich szczegółowych kwalifikacji.

Rozwinięta symbolika poprzednio omówionego kanonu sugeruje, że również owe 5-głosowe "Et in terra" wyraża jakieś pozamuzyczne treści, ale ich odczytanie jest tym razem znacznie trudniejsze. Częściowo udaje się je odsłonić w kontraście do komentowanej muzyki niebiańskiej. Jest to więc tym razem nie abstrakcja, lecz konwencjonalna próbka ziemskiej, śpiewanej i granej w czasach Hana *musica sacra*, wieńczona kadencją wyznaczającą jej koniec, czyli - w tym przypadku - kres właściwy każdej kategorii śmiertelnej. Liczba 5 głosów ma tu zapewne jakieś szczególne znaczenie, jak poprzednio

liczba trzech, ale trudno się go domyśleć: tym razem jest to jednak 5 głosów nierównych, co - w kontekście owych trzech głosów wyobrażających równoważność Osób Trójcy Św. - może dotyczyć rodzaju ludzkiego podzielonego na nierówne stany. Chodzi tu o ludzi dobrej woli. Owa zgoda wyrażona jest kanonem, ale tym razem w oktawie, co może być symbolem właśnie zgody między ludźmi dobrej woli, lecz różnej kondycji społecznej - wyższej i niższej. Dodajmy wreszcie, że omawiany utwór to może jakiś cytat konkretnej kompozycji, a tym samym - klucz identyfikujący osobę najstarszego anioła przy szpincie, bo niemal pewne, że tenże istotnie kiedyś chodził po ziemi: portret to oczywisty ?.

Cała omawiana scena obejmuje razem ze św. Józefem 7 osób, jednak odpowiednio do ilości głosów wykonywanej kompozycji, tylko 5 aniołów bierze udział w tym muzykowaniu. Najstarszy anioł, siedzący przy szpincie (świadczy o tym poprzeczny w stosunku do klawiatury układ strun) to oczywiście *magister capellae*. Drugi, wyraźnie młodszy, gra na harfie, obywając się bez nut, bo przecież to on zapewne wykonuje tenor w kanonie z sopranem, wystarczy więc, jeśli pilnie śledził będzie uchem swego sopranowego poprzednika z nieba i wiernie za nim powtarzał co należy. Trzeci, raczej chłopięcy aniołek gra na skrzypcach, może wioli - wykonuje chyba *cantus secundus*, zaglądając w nuty poprzez pulpit. Czwarty - trzymający lutnię, ma minę zaambarasowaną i trudno się dziwić: powierzono mu zapewne alt, ale w takim ustawieniu, w jakim się znalazł, nut na pulpicie nie widzi, a swoich nie otrzymał - nie lada więc kłopot. Wreszcie piąty aniołek śpiewa sobie, jak to widać - z własnego parteska, położonego na obłoczku; wykonuje on swym dzieciennym głosem zapewne partię *cantus prior*. Jest to jedyny śpiewak w tej całej kompanii. Pozostali czterej nie śpiewają, lecz grają odpowiednie partie tej wokalne kompozycji, a mają ku temu ważne powody. Mogliby ostatecznie wtórować sobie głosem, ale malarz wyraźnie odradził im tego, sznurując grajkom usta i słusznie: przystało aniołkowi śpiewać dyszkantem niewinnego dziecka, ale altem, tenorem lub basem - wskazywałoby przecież płęć. Han demonstrując na pulpicie "partyturę" tego co niebiańscy przybysze wykonują, musiał im wręczyć instrumenty, bo inaczej popełniłby błąd dotyczący anielskiej natury. Z czysto muzycznego punktu widzenia, przedstawiana sytuacja wydaje się trochę sztuczna, ale ostatecznie możliwa i logiczna: 5 głosom odpowiada 5 wykonawców, co najmniej jedna partia, najwyższa jest śpiewana, dodajmy, że anioł gra na szpincie wszystkie głosy zgodnie z ówczesną praktyką.

Wspomniano, że oprócz pięciu muzykantów w opisywanej scenie znalazły się jeszcze dwie osoby: jest to anioł zwrócony w stronę żłobka, nie biorący chyba udziału w tym muzykowaniu (jego rola w tej grupie jest niejasna) oraz Józef Stary, który całą tą awanturą jest w określony sposób zainteresowany, zdradzając to ruchem dłoni. Ks. Janusz S. Pasierb przypuszcza, że tenże "łęklwym gestem, aby nie obrazić skrzydlatych gości, ucisza ich głośny śpiew i muzykę, któreby mogły przestraszyć Dzieciątka". Można jednak ów szczegół rozumieć nieco inaczej. Podział doksológii anielskiej na dwie inwokacje pociągnął za sobą konsekwentne wyróżnienie dwóch adresatów - Boga i ludzi dobrej woli. Św. Józef jest tu chyba reprezentantem tych drugich i jemu owa muzyka "in terra" jest przeznaczana; ruch jego dłoni to raczej gest zażenowania wobec wyrażanego mu przez aniołów splendoru.

Obydwa odcinki tekstu *Gloria* są elementami tej samej, wspólnej tezy opiewającej radość "Nativitas". Ich wzajemną więź Han osiągnął powierzeniem wykonania obydwóch utworów, muzykom tej samej,

anielskiej kondycji oraz skojarzeniem obydwóch próbek motywiką i tonacją. Wprowadził on jednak ponadto specjalnego łącznika wiążącego sobą obydwu, tak różne miejsca muzykowania: rolę tę pełni ów niesforny aniołek w grupie ziemskiej, dołączający się doń z obióków i śpiewający z własnego parteska; jest to *unctio* jednoczące niebo i ziemię w jednym i tym samym śpiewaniu tego samego *Gloria* inspirowanego faktem narodzenia Boga-Człowieka. Zarówno więc w niebie, jak i na ziemi jest to zawsze ta sama *musica sacra*, tyle, że wykonywana w innych okolicznościach. Ich rozróżnienie spowodowało jednak daleko idące, określone komplikacje. Muzyka niebiańska pozostawała bowiem w swym abstrakcyjnym wymiarze w zasadzie zawsze ta sama, tymczasem skojarzenia owej drugiej ziemskiej, bywały rozmaite, czasami i takie, jakich aniołom nie wypadałoby sugerować nawet na obrazach: chodziłoby w tym przypadku głównie o odróżnienie ziemskiego *sacrum* od *profanum*, tudzież o odpowiedni stopień nobilitacji tego pierwszego w kontekście znanej alternatywy *artificialis-usualis*.

Rekwizyty dostarczone przez Hana aniołom, świadczą dostatecznie, że zajmują się oni muzykowaniem *sacrum* (widoczny tekst doksologii) i typu *artificialis* (symbolem tego są nuty); czynią to na instrumentach, na których wypadło grać szlachcie, czyli - w każdym razie - nie dętych, bo "*piszczele jakiegokolwiek, iż faciem inmutant hominis et sermonem vocem praepediunt* już jakoby nieślachecka muzyka" - powiadał współczesny Hanowi Hieronim Baliński⁹, toteż - chociaż właśnie owe piszczele byłyby całkiem na miejscu w tejże pastorałce, malarz aniołom ich nie wręczył, bo dbał o splendor ziemskiej kondycji swych skrzydlatych gości. Niepewny jednak, czy widz dostatecznie zrozumie jego chwalebne w tym zakresie intencje, Han posłużył się dodatkowym, mocnym kontrastem, wprowadzając do scenerii obrazu dudziarza; tenże, w skrajnym oddaleniu od grupy aniołów "*in terra*" przedstawia pożądaną opozycję nieznaną nut *usualisty*, prymitywnego reprezentanta *profanum*. W jego kontekście nawet i klasowa pozycja aniołów przedstawia się ostatecznie bez zarzutu.

Wyróżnione więc zostały na obrazie aż trzy wątki muzyczne o różnej, wzajemnej relacji: dwa z nich dotyczą *musica sacra in excelsis et in terra* powiązane z sobą, i jeden *musica profana* - rzecz jasna - tylko na ziemi. Między owym anielskim *sacrum* i pasterskim *profanum* żadnej więzi na obrazie nie ma poza samym ogólnym przedmiotem muzyki - ale to właśnie kategoria dzielona owym dychotomicznym *divisio*; i tu jednak malarz posunął się jeszcze i krok dalej w subtelnościach sugerowanych informacji: *profanum* wskazywane kondycją *usualisty* z "owym kozim rogiem, co jako wół za uchem ryczy"¹⁰ jest na obrazie głuche; pasterz trzyma swe dudki pod pachą, ale dmuchnąć w nie nie ma odwagi i słusznie, bo narobiłoby to nie lada kakofonii w całej tej misternej, logicznej koncepcji, nie mówiąc już o tym, że Dzieciątko mogłoby się tym razem rzeczywiście przestraszyć. Fakt, że dudziarz tak czy owak budzi sympatię widza nie ma tu większego znaczenia, bo nie chodzi tu o jego osobę, lecz prezentowaną przez niego muzykę, którą gardził wcześniejszy od Hana, cytowany poprzednio Mikołaj Rej.

Przedstawiona analiza sugeruje, że co najmniej niektóre wątki malowanej na obrazie rzeczywistości podporządkowane zostały informacji narzuconej omawianymi utworami muzycznymi; wynika stąd świadectwo ich precedencji w procesie powstawania dzieła. Nie są one jednak same w sobie atrakcyjnymi obiektami plastycznymi. Han wprowadzając je do obrazu bardzo sobie skomplikował zadania czysto malarskie; odsłonił co prawda narzędzia inspiracji, ale nie o to mu

chodziło; celem jego był wspomniany, fragmentarycznie rozpoznany program teologiczny, w którego przedstawieniu owe dwa utwory były elementami koniecznymi. Przekonuje o tym bogata symbolika kanonu "In excelsis". "Et in terra" zawiera zapewne jej kontynuację i to w znacznie szerszym stopniu niż to tu przedstawiono. Św. Józef gestem dłoni uchyla zaledwie rąbka tej tajemnicy, a anioły nie wiele więcej chyba zdradzą, bo zajęte swą reputacją, na niej, zdaje się, skutecznie skoncentrowały swą uwagę - są bez zarzutu, chociaż muzykują jawnie; malarz wybrnął z kłopotów; pozostał piękny obraz i jego sekrety; także dwa utwórki, też coś warte.

Interpolacje muzyki na obrazach malowanych w czasach Hermana Hana były manierą stosowaną dość często. O przykłady nie byłoby tu trudno; ich wskazywanie jednak, samo w sobie może i przydatne wkraczałoby w zakres kompetencji historyka sztuki, interpolacja interpolacji nierówna w rozmaitym, stylistycznym kontekście¹. W każdym jednak jej przypadku analiza ikonologiczna danego dzieła wymaga gruntownej znajomości szczegółów sztuki muzycznej. Przekonuje o tym komentowany tu obraz Hermana Hana *Pokłon pasterzy*; należy on do typu takich, które "słyszać", a słyszenie to jest intencjonalnym warunkiem pełnego zrozumienia jego treści, przedstawianych przez artystę wiążącego umiejętności pędzla ze znajomością dźwięków. Nie ulega bowiem wątpliwości, że Herman Han znał się na muzyce, dowiódł tego tymże, komentowanym tu obrazem. Nie wiemy co prawda, czy sam skomponował owe próbki, czy też dostarczono mu ich zgodnie z jego ścisłym w tym przedmiocie zamówieniem, ale to pewne, że gdzie jak gdzie, ale właśnie w Pelplinie, o taką przysługę trudno nie było - w czasie, gdy sporządzano tam Wielką Tabulaturę; niemal 1000 utworów w niej zapisanych, wymownym tego świadectwem.

P r z y p i s y

¹ Wszystkie ogólne wiadomości i cytaty dotyczące Hermana Hana czerpię z pracy ks. J. S. P a s i e r b a. *Życie Hermana Hana, malarza i obywatela gdańskiego (1574-1628)*. "Rocznik Gdański" 15-16: 1956-1957 s. 400-417.

² Por. J. S. P a s i e r b. *Temat «Pokłonu pasterzy» w twórczości Hermana Hana*. W: *Sarmatia Artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tatarkiewicza*. Warszawa 1968 s. 63-71.

³ Lk. 2, 13-14. *Nowy Testament Pana Naszego Jezusa Christusa. Edycji Wulgaty tłumaczenia X. Jakuba Wuyka z Wągrowca*. Petersburg 1815.

⁴ Por. P a s i e r b. *Temat* s. 64, 68.

⁵ Można by tu dopatrzeć się starej tradycji podziału muzyki na *coelestis* i *mundana* bez pretensji jednak o dosłowność znaczeń tych średniowiecznych terminów; aby nie powodować więc zamieszania wprowadzam tu *ad hoc* ogólne określenia muzyki niebiańskiej i ziemskiej.

⁶ Kuszące podejrzenie, że anioły wykonują je jednocześnie nie wydaje się prawdopodobne ze względu na paralele i dysonanse takiego muzykowania.

⁷ Bardzo podobną twarz, prezentowaną prawym profilem, w typie sugerującym Włocha, ma inny namalowany przez Hermana Hana muzyk przedstawiony na obrazie *Grające anioły* wykonany także dla Pelplina w r. 1611, a zachowanym w kościele św. Marii Magdaleny w

Czersku. Por. P a s i e r b. *Życie s.* 406; A. G o s i e n i e c k a. *Malarstwo gdańskie XVI i XVII wieku. Katalog wystawy.* Gdańsk 1957 s.68.

° P a s i e r b. *Temat s.* 66.

° H. B a l i Ń s k i. *De educatione puerili nobilis.* Cytuję za *Wybór pism pedagogicznych Polski doby Odrodzenia.* Red. J. Skoczek. Wrocław 1956 s. 370-387.

° M. R e j. *Zwierciadło.* T.1. Wyd. J. Łoś. Kraków 1914 s. 61.

° Należy jednak nadmienić, że *Pokłon pasterzy*, nie jest jedynym znanym obrazem Hermana Hana przedstawiającym interpolację muzycznych utworów; wspomniane poprzednio *Grające anioły* (por. przypis 7) wykonują notowane mensurą *Sanctus*, niestety nie bardzo czytelne. Wspomnieć tu warto także o malowanym przez nieznanego artystę w r. 1619 obrazie *Sądu Ostatecznego*, zrabowanym w Polsce przez Szwedów, a opisywanym przez Zygmunta Łakocińskiego w pracy *Polonica svecana artistica*. "Rocznik Historii Sztuki" 3: 1962 s. 234; dwie grupy świętych prezentują na nim zwrócone w stronę widza karty z trzema pięcioliniami, na których notacją mensuralną utrwalone są stosunkowo obszerne kompozycje polifoniczne.

THE MUSICAL ANGELS OF HERMAN HAN

S u m m a r y

Herman Han (1574-1628) was born in Nysa (Silesia) and he was "civis gedanensis" and "pictor regis" of Zygmunt III. He is considered to have been the most outstanding representative of international mannerism working in Polish territory. He performed commissions for the Polish Cistercian abbots from Oliwa and Pelplin. In the Pelplin cathedral church in the predella of the altar of the Assumption of the Holy Virgin there is a picture painted by this painter in 1618 and representing "The Adoration of the Shepherds". The present article is dedicated to this picture and to the musical scenes it represents.

The iconological analysis proves that Han intended to express in pictorial form the following five problems, at the least:

1. The One God united in the Holy Trinity in His perfection and infinity,
2. Heaven and Earth as two different but connected places of the Universe.
3. The details of the glorious nature of the angels,
4. Earthly concord and finiteness,
5. The musical opposition of the sacred and the profane.

In the top right-hand corner of the painting there is a group of several angels among clouds and a canon of three voices sings "In excelsis" in unison, with the words "Gloria in excelsis Deo" repeated two more times without the first word "Gloria". The notes of the composition are written down very carefully and with all the details. This is a three-voice canon in unison which ideally expresses three parts of unity. We are dealing here with the so called circular canon which is potentially infinite since it is enclosed in an infinite number of repetitions and is related to infinity. There is a mixolydian type of tonality where the canon corresponds to the atmosphere of joy.

The terrestrial music takes up much more space in the painting, being situated at two opposite points in it. The musical subject is this time a five-part composition with the canon in the octave between the cantus and tenor with the words "Et in terra pax hominibus bonae voluntatis". The counterpoint presented here proves that the composer was acquainted with polyphony. This common motto, repeated here, obviously refers to the beginning of the previous "celestial" canon and we have here also a common mixolydian tonality. The musical relation of the two compositions is obvious.

The painting by Herman Han described above belongs to those paintings which can be "heard" and this "hearing" is meant to be a condition to a complete understanding of its contents, which are represented by an artist who knows both how to paint and how to describe sounds.