

# Mojżyn, Norbert

---

## Ikonografia muzyczna "Zwiastowania z Jednorożcem" na podstawie tryptyku erfurckiego

---

Studia Teologiczne 26, 549-559

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KS. NORBERT MOJŻYŃ

## IKONOGRAFIA MUZYCZNA ZWIASTOWANIA Z JEDNOROŻCEM NA PODSTAWIE TRYPTYKU ERFURCKIEGO

W okresie późnego gotyku w malarstwie ołtarzowym oraz miniaturstwie w Europie Środkowej (Niemcy, Czechy, Śląsk) popularność zdobył temat Zwiastowania z motywami Polowania na Jednorożca. Gotycki tryptyk katedry erfurckiej (Turyngia) ze sceną Zwiastowania z Jednorożcem w kwaterze głównej (ok. 1420) anonimowego malarza górnoniemieckiego jest tego przykładem nawiązując przy tym do bogatej symboliki Ogrodu Zamkniętego (*Hortus conclusus*).

Pierwszoplanowa rola Maryi w tajemnicy Zwiastowania została w obrazie ołtarzowym zaakcentowana przez umieszczenie Matki Bożej jako centralnej postaci Ogrodu Rajskiego, w pozycji siedzącej (tronowanie), oraz poprzez zastosowanie perspektywy hierarchicznej (powiększenie postaci).<sup>1</sup> Maryja, jako Boża Oblubienica, obdarzona łaską wiecznego dziewictwa (*ante, inter, post*), znajduje dla siebie miejsce pośrodku zamkniętego Ogrodu Rajskiego (Raju Niebieskiego) obwiedzonego dokoła murem (*Hortus conclusus*).<sup>2</sup> Maryja jest faktyczną Bożą Oblubienicą i sama pozostaje Ogrodem Zamkniętym (*Hortus conclusus*), tzn. jest wyłączną własnością swego Boskiego Oblubieńca. W tym znaczeniu Maryja jest również Zdrojem Zapieczętowanym, tzn. podejmuje służbę Bogu i tylko On ma do Niej wyłączne i pełne prawo.<sup>3</sup> Temat Zwiastowania otrzymuje w ten sposób wymiar mistyczny, wykraczający poza rzeczywistość ziemską, jako akceptacja Bożej tajemnicy Wcielenia, w której Maryja

<sup>1</sup> Malarz tym samym nie podejmuje konwencjonalnego ujęcia Zwiastowania, w którym Maryja pozostaje w ściśle określonej relacji do archanioła Gabriela, zwiastującego Jej tajemnicę Boskiego Macierzyństwa (por. Łk 1, 31-35), ale raczej nawiązuje luźno do prorocstwa Izajasza: „Oto Panna pocznie i porodzi Syna” (Iz 7, 14).

<sup>2</sup> W czasach nowożytnych popularność zdobywa temat *Immaculaty* wywodzący się z Apokalipsy: „Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod Jej stopami, a na Jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu” (Ap 12, 1).

<sup>3</sup> Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (tzw. *Biblia Poznańska*), Poznań 1992, t. 2, przyp. 12, s. 489.



Fot. N. Mojżyn, *Zwiastowanie z Jednorożcem, katedra w Erfurcie, ok. 1420.*

staje się Matką Słowa Przedwiecznego i Oblubienicą Boga. Artysta umieścił Maryję w scenerii Ogrodu Rajskiego w towarzystwie dmącego w róg zwiastuna nowiny, archanioła Gabriela, muzykujących aniołów i grona świętych: męczenników, wyznawców i dziewic.<sup>4</sup>

Ogród, zwłaszcza w konwencji muzycznej, jest symbolem – w sensie ogólnym – doskonałego świata, ładu kosmicznego i harmonii<sup>5</sup> – raju utraconego

<sup>4</sup> Św. Augustyn przytaczał trzy stanowiska na temat Raju. Pierwsze mówiło o istnieniu Raju *corpolariter* (fizycznego), druga że wyłącznie *spiritualiter* (duchowego), trzecie mówiło o istnieniu obu. Augustyn skłaniał się ku trzeciej koncepcji: „Żył tedy człowiek podług Boga w raju, który był zarazem rajem cielesnym i duchowym. Nie było bowiem osobnego raju cielesnego dla dóbr cielesnych i osobnego raju duchowego dla dóbr duchowych; innymi słowy raju duchowego, w którym by się człowiek cieszył jedynie odczuciami wewnętrznymi, nie było bez raju cielesnego, w którym by miał tylko czucie zewnętrzne. Ze względu na jedno i drugie raj był w całości swej dwojaki.” Augustyn, *O państwie Bożym*, przeł. W. Kornatowski, Warszawa 1977, t. 2, s. 141. Trzy rodzaje Raju określił również św. Tomasz z Akwinu (*terrestris, coelestis et spiritualis*). Zob. Tomasz z Akwinu, *Summa Theologiae*, II, 175, 3, 4.

<sup>5</sup> Klemens Aleksandyjski zauważał: „Bóg cały wszechświat harmonijnie uporządkował i różne elementy połączył w zgodne współbrzmienie, aby w ten sposób cały świat stał się jedną harmonią”. Zob. K. ALEKSANDYJSKI, *Zachęta Greków*, [w:] *Apologie*, 1988, s. 119.

i odzyskanego.<sup>6</sup> Jest widzialnym znakiem Bożego błogosławieństwa, ale także zdolności ludzi do osiągnięcia harmonii duchowej, stanu łaski i błogosławieństwa.<sup>7</sup> Archetypu Ogrodu Rajskiego należy szukać w starożytnych kulturach bliskowschodnich.<sup>8</sup> W jałowym i pustynnym krajobrazie ogrody – z dającymi cień drzewami, kwiatami, zapachami, ptakami, dźwiękami, szemrzącymi strumieniami – były symbolami schronienia, piękna, urodzaju, czystości i wiosennej świeżości. W ogrodach zachodziły różnego rodzaju koniunkcje, strzeżone tam były tajemnice i skarby.<sup>9</sup> W średniowieczu ogrody znajdowały się często w obrębie zamków lub klasztorów (np. wirydarz).<sup>10</sup> W sensie szczegółowym, mariologicznym – jak w omawianym obrazie ołtarzowym – Ogród Zamknięty (*Hortus conclusus*) oznacza nie tylko Boże błogosławieństwo, harmonię i pokój, ale przede wszystkim nienaruszone dziewictwo Najświętszej Maryi Panny, które nie stoi w sprzeczności – jak precyzowały popularne w średniowieczu pisma apokryficzne – w sprzeczności z Jej macierzyństwem.<sup>11</sup>

Mistyczna wizja erfurckiego Zwiastowania została podkreślona przez umieszczenie w obrazie legendarnego jednorożca. Na kolanach Maryi spoczywa przednia para kończyn tego zwierzęcia, a głowa jest łagodnie podpierana lewą dłonią Maryi. Jednorożec według pisarzy chrześcijańskich miał być pięknym, białym kucykiem o koźlej brodzie i jednym, spiralnie skręconym, rogu na środku głowy. Oczyszczał rogiem wodę zatrutą przez węża, kreśląc w niej znak krzyża, tak by mogły ją pić zwierzęta. Był silny i żwawy; zatrzymywał się na widok dziewczicy, której czystość wyczuwał i oznajmiał kładąc głowę na jej łonie.<sup>12</sup>

<sup>6</sup> W okresie patrystycznym szczególnie miejsce Ogród Rajski zajął w poezji oraz dziełach ascetycznych i parenetycznych Efrema z Nisibis. Hymnograf opiewa piękno Raju eschatologicznego na podstawie topografii biblijnej związanej z Rajem ziemskim. Zob. ÉPHREM DE NISIBIS, *Hymnes sur le Paradis*, red. R. Lavenant, F. Graffin, Paris 1968, s. 17; N. W. PIGULEWSKA, *Kultura syryjska we wczesnym średniowieczu*, przeł. Cz. Mazur, Warszawa 1989, s. 158-159.

<sup>7</sup> J. TRESIDDER, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 145.

<sup>8</sup> W starożytności ogrody przybierały na ogół kształt kwadratu i były otoczone murem nabierając w ten sposób określonego znaczenia metafizycznego i mistycznego; nieraz przypominały również plany ówczesnych miast. Zob. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, t. 3, Paris 1974, s. 69.

<sup>9</sup> J. E. CIRLOT, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 283.

<sup>10</sup> Wyjściowe biblijne znaczenie ogrodu rajskiego, jako obrazu Kościoła legło u podstaw porównania Ogrodu do klasztorów i sanktuariów, jako małych wspólnot kościelnych. J. Daniélou, *Terre et Paradis chez les Pères de l'Eglise*, „Eranos Jahrbuch”, 22, 1953, s. 461; F. SCHNACK, *Traum von Paradies. Eine Kulturgeschichte des Gartens*, Hamburg 1962, s. 105. Por. wypowiedzi Piotra Damianiego na temat klasztoru jako Raju PL 144, 837 oraz Piotra Cystersa PL 184, 1055-1059.

<sup>11</sup> Zob. Apokryficzna Ewangelia Narodzenia Maryi, IX.

<sup>12</sup> S. CARR-GROMM, *Słownik symboli w sztuce*, Warszawa 2001, s. 108.

Średniowiecze stworzyło na temat jednorożca szereg mitów i legend.<sup>13</sup> Temat ten chętnie podejmowała gotycka sztuka religijna Niemiec, Czech i Śląska w XV i XVI wieku. L. Reau określa go jako specyficzny konglomerat motywów z „Fizjologa” i Biblii („Pieśni nad pieśniami”)<sup>14</sup>, gdyż sceneria w jakiej umieszczone zostało polowanie, inspirowana jest wyraźnie cytatami z tych ksiąg.

Motyw jednorożca pojawił się w literaturze i sztuce chrześcijańskiej za sprawą Septuaginty, która nieprecyzyjnie przetłumaczyła hebrajskie wyrażenie *re'em*, oznaczające ‘dzikiego bawołu’, przez greckie *monokeros*.<sup>15</sup> W dalszej kolejności *monokeros* – wskutek niezrozumienia znaczenia określanego zwierzęcia – został przetłumaczony w Wulgacie przez *unicornus*, czyli – dalej tłumacząc dosłownie na polski – jednorożec.<sup>16</sup> Zwierzę owo trafiło do symboliki chrześcijańskiej – i co za tym idzie do większości średniowiecznych bestiariuszy – jako symbol Jezusa Chrystusa (Wcielenia).<sup>17</sup> W takim rozumieniu jadowity wąż, którego truciznę unieszkodliwiał stał się biblijnym wężem (szatanem) opisanym w Księdze Rodzaju, a zwierzęta pijące oczyszczoną wodę – duszami sprawiedliwymi lub oczyszczającymi się grzesznikami.<sup>18</sup>

We właściwym odczytaniu ikonografii sceny Zwiastowania z Jednorożcem istotne jest odczytanie symboliki muzykujących postaci i instrumentów. Święci muzycy zostali ustawieni przez erfurckiego malarza w rzeczonym tryptyku ołtarzowym niemal w jednym rzędzie (zasada izokefalizmu). Z zastępu świętych tworzących jednolity szpaler wyłamują się jedynie trzy grupy muzykujących aniołów: po lewej i po prawej stronie Madonny oraz ponad Jej głową, tworząc w tym ostatnim przypadku wydzieloną grupę niebieskich duchów – piewców tajemnicy Wcielenia, niczym chór w antycznym teatrze greckim komentujący przedstawiane na scenie wydarzenia. Aniołowie przedstawieni są frontalnie i ujęci ornamentalnie traktowanym obłokiem. Trzymają w ręku zwój (*rotulus*) z wypisanym pierwszym wersem antyfony *Regina coeli* z zapisem nutowym.

<sup>13</sup> Świadectwem popularności motywu jest cykl słynnych frankijsko-flamandzkich sześciu „czerwonych gobelinów” zatytułowany „Dama z jednorożcem” w Musée de Cluny, ok. 1502.

<sup>14</sup> L. REAU, *Iconographie de l'art. Chretienne*, Paris 1950, t. II, vol. 2, s. 191-192.

<sup>15</sup> Mogło też chodzić o nosorożca, z którego rogu, sproszkowanego, wykonywano lekarstwa. O tym pisał m.in. grecki lekarz z V/VI w. pne, Ktezjasz z Knidos.

<sup>16</sup> Por. D. FORSTNER, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 265-267.

<sup>17</sup> Jednorożec w ten sposób stał się symbolem penetracji materii przez ducha, w szczególności zaś wniknięcia Słowa do łona Dziewicy Maryi. Takie jest alegoryczne znaczenie gotyckich miniatur, obrazów tablicowych i gobelinów. W sztuce zachodniej jednorożce ciągną wóz personifikacji *Castitas*.

<sup>18</sup> Jednorożec jest atrybutem św. Justyny z Antiochii, dziewicy oraz św. Bonifacego, przedstawianego jako samotnik.

Przestrzeń rozgrywającej się w Ogrodzie Rajskim sceny Zwiastowania prócz wyraźnego wygrozdzenia przestrzeni wokół świętych postaci przy pomocy niskiego oplecionego trzcina płotu zostaje wyodrębniona poprzez napełniający się harmonijno – kontemplacyjny nastrój modlitwy i *musicae sacrae* (por. Pnp 4, 12). Takiemu ujęciu towarzyszy – zakorzeniony w dworskiej kulturze średniowiecza<sup>19</sup> – nastrój powabnego i urokliwego Ogrodu Rozkoszy (*Hortus voluptatis*) wraz z odpowiadającymi mu pojęciami estetycznymi: *suavitas* – rozkosz, wdzięk, piękno, i *dulcedo* – słodycz, przyjemność.<sup>20</sup> Te kategorie estetyczne mają charakter paralelny do kategorii brzmieniowych instrumentów pozostających na wyposażeniu anielskiej kapeli, jako: *haut* – głośnych, i *bas* – cichych. W rękach anielskich muzykantów zostały zgrupowane instrumenty o łagodnym i „słodkim” brzmieniu, należące do rodziny instrumentów strunowych: giterna, rotta i fidel oraz dęty klawiszowy – portatyw, również uważany za instrument *bas*. Wyjątkiem w tym instrumentarium jest obecność rogu, który należy do instrumentów głośnych *haut*. Jednakże ma on w przedstawieniu Zwiastowania z Jednorożcem osobną, nie mieszczącą się w ramach podziału *bas* – *haut*, rolę.

Szczególną rolę w przedstawieniu Zwiastowania – ze względu na swoją określoną rolę muzyczną i symboliczną – pełni róg. Nie można go stawiać na równi z pozostałymi – uwidocznionymi na obrazie – instrumentami muzycznymi z dwójakiego powodu. Mianowicie nie pełni on roli instrumentu muzycznego w ścisłym tego słowa znaczeniu, a raczej źródła donośnego dźwięku; w średniowieczu nie wykonywano nim linii melodycznej. Nie został pokazany w nim ustnik. Róg ma natomiast swoją osobną symbolikę związaną z ideą poczęcia. Wśród różnych znaczeń symbolicznych rogu jest m.in. siła, wytrzymałość, męskość i płodność. Róg traktowany jako naczynie mógł być również symbolem pierwiastka żeńskiego, nie tracąc przy tym swej podstawowej symboliki mocy i męstwa.

<sup>19</sup> Średniowieczny ogród stanowi ilustrację do poematu *Le Roman de la Rose* („Powieść o różu”), z początku XIV w. w którym to poemacie młody poeta jest prowadzony do pałacu rozkoszy, by móc tam spotkać Miłość. Zob. S. CARR-GROMM, dz. cyt., s. 181.

<sup>20</sup> Anonimowy autor *Liber sententiarum* wyróżnił trzy rodzaje ogrodu rajskiego, wśród nich ogród rajski – *hortus conclusus*, w którym dusze wybrane doznają nieopisanej rozkoszy i słodyczy wynikającej z bezpośredniego oglądania Boga: „*dulcedo et suavitas visionis divinae, quae est hortus conclusus*”. Zob. PL 184, 1184. Te dwa przymiotniki były również dwoma najczęstszymi określeniami służącymi oddaniu rozkoszy przebywania w raju, dźwięku głosów anielskich, a także brzmienia chordofonów. Dla przykładu Paulus Paulirinus jeden ze swoich ulubionych instrumentów strunowych nazywa nawet „*dulce melos*” – słodkobrzmiącym. A w innym miejscu pisze: „*Clavicimbalum est instrumentum mire suavitatis in simfonisando*”. Zob. w: P. CEREMUŻYŃSKA, *Przedstawienia muzyczne z ołtarza „Zwiastowania z Jednorożcem” z wrocławskiego kościoła p.w. św. Elżbiety*, Warszawa 2001, maszynopis, Biblioteka UW, przyp. 48, s. 81.



Róg przedstawiony w ołtarzu erfurckim, w ręku Gabriela, przypomina róg pasterski, nie posiada okuć ani innych ozdób. Średniowieczne rogi sygnałowe były zaadaptowanymi do celów muzycznych rogami zwierzęcymi (krowimi bądź bawolimi) lub muszlami o zbliżonym do rogu kształcie. Rogi wykonane z kości słoniowej, zwane olifantami, miały dodatkowo długą tradycję jako atrybuty władzy. Przywilejem szlachetnie urodzonych było korzystanie z rogu podczas polowań. Rogi pełniły nadto rolę instrumentów sygnalizacyjnych używanych podczas turniejów i potyczek zbrojnych rycerstwa.<sup>21</sup> Wyróżnikiem wskazującym na szczególną rolę rogu w niniejszym przedstawieniu Zwiastowania jest jego złota barwa, która znamionuje wyjątkowość i szlachetność zamiarów anielskiego posłańca. Na paralelnych przedstawieniach ikonograficznych rogi pojawiają się w bardzo uroczystych momentach (wchodzi tu w grę pierwotna symbolika starotestamentalnych jubileuszy ściśle związana z dęciem w rogi).

W ujęciu alegorycznym niematerialne oddziaływanie rogu w postaci jego głębokiego brzmienia można odnieść do niewidzialnej mocy Ducha Świętego, który sprawił, że Maryja nie tracąc dziewictwa poczęła Bożego Syna. Takie ujęcie stawia punkt ciężkości nie tyle na samym Zwiastowaniu, co raczej Poczęciu z Ducha Świętego. W Średniowieczu ogromną karierę robiło przekonanie o dziewiczym Maryi „poczęciu przez ucho”, czyli *conceptio per aurem*. Był to sposób bezpośredniego wyrażenia w języku teologicznym, jak i w języku sztuki, tajemnicy Wcielenia Bożego Słowa, zgodnie z Prologiem Ewangelii św. Jana.<sup>22</sup>

Wersja artystyczna i teologiczna *conceptio per aurem* – zaniechana później na soborze trydenckim – miała ugruntowaną pozycję w tradycji średniowiecznej. Jej początek można odczytać na marginesie rozważań nad paralelizmem postaci Maryi i Ewy zawartych w pismach Ojców Kościoła. W połowie II wieku Justyn Męczennik pisał, iż Zwiastowanie jest przeciwieństwem kuszenia Ewy przez węża – tak jak Ewa poczęła ze słów węża grzech nieposłuszeństwa i porodziła śmierć, tak Dziewica Maryja dzięki słyszanym słowom archanioła

<sup>21</sup> S. SADIE (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, t. 11, s. 709.

<sup>22</sup> „Na początku było Słowo,  
a Słowo było u Boga  
i Bogiem było Słowo.  
Ono było na początku u Boga.  
Wszystko przez nie się stało,  
a bez Niego nic się nie stało,  
co się stało.  
(...) A Słowo ciałem się stało  
i mieszkało między nami.” (J 1-3.14)

Gabriela poczęła cnotę wiary i radości. Podobnie wypowiadają się św. Ireneusz i Tertulian.<sup>23</sup> Późniejsi Ojcowie Kościoła, opuściwszy pierwotną antytezę Ewa – Maryja, podjęli *conceptio per aurem*, jako pojęcie uświęcone samodzielnym bytem teologicznym. Zatem św. Augustyn pisał: „Bóg przemówił przez anioła, a Panna przez ucho poczęła” (*Deus per angelum loquebatur et Virgo per aurem impregnebatur*). Teza o „poczęciu przez ucho” stała się bardzo popularnym motywem w teologii i sztuce średniowiecza, zwłaszcza w XIV literaturze religijnej. W *Revelationes* św. Brygidy szwedzkiej znajdujemy słowa Chrystusa skierowane do Maryi: „Uszy twoje były kształtu najwytworniejszego i otwarte niby okno najpiękniejsze, kiedy objawił tobie Gabriel wolę moją i kiedy Ja Bóg stałem się ciałem w tobie” (*Aures tuae fuerunt mundissimae et aperte tamquam fenestre pulcherrime, quando protulit tibi Gabriel velle meum et quandum ego Deus factus sum in te caro*).<sup>24</sup>

Radosnej tajemnicy Zwiastowania i Poczęcia odpowiada rajska muzyka, która jest realizowana na poliptyku erfurckim przez grupki anielskich instrumentalistów i śpiewaków. Aniołowie zgrupowani po lewej stronie Maryi tworzą krąg śpiewaków zwróconych do środka, w stronę kancjanału albo antyfonarza, z którego odczytują inny, wyraźnie zaznaczony przez malarza zapis nutowy. Księga skierowana jest frontalnie do widza, tak iż – przy bezpośrednim oglądaniu ołtarza – możliwe jest odczytanie treści wykonywanego śpiewu. Symetrycznie do grupy anielskich śpiewaków – po prawej stronie Maryi – dostrzegamy grupę czterech aniołów grających na instrumentach muzycznych. Obok nich został przedstawiony archanioł Gabriel, dzierżący w prawej ręce włócznię i dmący w róg w lewej ręce. Mamy tu do czynienia z charakterystycznym dla sztuki średniowiecza przedstawieniem archanioła Gabriela w roli myśliwego.<sup>25</sup> Towarzyszą mu trzy harty na smyczach, jako symbole cnot, a miano-

<sup>23</sup> P. CEREMUŻYŃSKA, dz. cyt., s. 75.

<sup>24</sup> Nośny ów temat ikonograficzny w czasach nowożytnych ustał. Stało się tak wskutek silnego oporu środowisk teologicznych. Pierwszym wyraźnym sprzeciwem spotkanym w literaturze patrystycznej wobec takiego ujmowania Poczęcia było potępienie Eliasza na soborze nicejskim I, za twierdzenie, że Logos – Słowo Ojca (czyli druga Osoba Trójcy) wniknął do Maryi przez ucho. *Conceptio per aurem* spotkało się ostatecznie z potępieniem ze strony soboru trydenckiego. S. KOBIELUS, *Człowiek i ogród rajski*, Warszawa 1997, s. 66.

<sup>25</sup> Prócz włóczni – w paralelnych przedstawieniach Polowania na Jednorożca pochodzących z tego okresu – Gabriel mógł również trzymać na smyczy psy myśliwskie. Psy, które w takim wypadku zawiodły uciekającego jednorożca do Maryi interpretowano, jako przymioty Boże, które zaważyły na zbawczych planach Boga. Tymi przymiotami według średniowiecznych interpretacji mogły być: *veritas* – prawda, *iustitia* – sprawiedliwość, *pax* – pokój, *miserericordia* – miłosierdzie. Zob. G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gutersloh 1976, s. 64-65.



wicie: *fides* – wiara, *spes* – nadzieja i *caritas* – miłość. To one miały przywieść jednorożca do Dziewicy Maryi.

Czterej muzykujący aniołowie, ustawieni koncentrycznie, zwrócenii twarzami do siebie, tworzą zamknięty krąg muzykantów. Instrumenty muzyczne dzierżone przez nich zostały przez artystę przedstawione dość starannie, tym niemniej ze względu na ich niewielkie rozmiary przedstawionych instrumentów oraz ich liczne odmiany regionalne, trudne jest odczytanie wielu detali (wchodzą w grę uproszczenia malarskie), a co za tym idzie pewna interpretacja przedmiotowa. Wśród rzeczonych instrumentów wyróżniamy: portatyw, fidel, gitternę (spotykaną przede wszystkim w XIV wieku) oraz rottę.

Portatyw – jak i pozostałe typy prymitywnych organów – był instrumentem chórów anielskich.<sup>26</sup> Odzywał się wówczas, gdy przemawiała Najświętsza Maryja Panna. Głos najniższych aerofonów towarzyszył głosowi Boga oraz odpowiadał atmosferze glosolalii podczas Zesłania Ducha Świętego. Portatyw to małe, przenośne organy zaopatrzone w piszczałki wargowe. W przedstawionym portatywie zostało ukazanych szesnaście piszczałek, z których cztery największe (o 1/2 długości przekraczające pozostałe), zamontowane najbliżej piersi grającego, pełniły funkcję piszczałek burdonowych. Instrument ustawiony został prostopadle do piersi anielskiego muzykanta, pozwalając mu w ten sposób na łatwy dostęp do miecha oraz klawiatury, umieszczonych po przeciwległych stronach korpusu instrumentu. Portatyw na obrazie jest podtrzymywany w pozycji pionowej dzięki podwieszeniu na pasie rzemiennym oraz jednoczesnym podparciu na lewym kolanie grającego. Taka pozycja instrumentu sprawia, że miech wraz z poruszającą go ręką, został zasłonięty. Natomiast dobrze widoczna jest prawa ręka grającego – potraktowana nieco schematycznie – spoczywająca na klawiaturze.<sup>27</sup> Klawiatura złożona jest z dwóch szeregów klawiszy, niewykluczone, że jeszcze w swojej pierwotnej wersji – w kształcie guzików.

Pozostałe trzy instrumenty kapeli anielskiej, uwidocznione na tablicy ołtarzowej tryptyku katedry w Erfurcie, należą do chordofonów. Dwa z nich – ukazane frontalnie – to gitterna i rotta, obok – uwidoczniona tylko częściowo – jest fidel (jej korpus został przesłonięty przez głowę grającego na niej anio-

<sup>26</sup> Współczesny Sw. Augustynowi Quodvultdeus pisał w kontekście Raju niebieskiego: „Spokasz tam orgay [wodne] zbudowane z różnych piszczałek, którymi są święci apostołowie I uczeni wszystkich kościołów; mogą one wydawać rozmaite tony, niskie, wysokie, przeciągłe: tego właśnie instrumentu Duch Święty, ów najlepszy Muzyk, dotyka przez Słowo, napełnia go I każe mu rozbrzmiewać Ten, co ma klucz Dawida”. Quodvultdeus, *Księga obietnic i zapowiedzi Bożych*, PSP, t. LIX, przeł. E. Kolbus, Warszawa 1994, s. 280-281.

<sup>27</sup> S. SADIE (red.), *The New Grove...*, dz. cyt., t. 20, s. 183.

ła). W Biblii podobne instrumenty strunowe, określane jako *psalterium* i *cithara*, uchodziły za instrumenty królewskie, i otrzymały w Średniowieczu ważną symbolikę religijną.<sup>28</sup> Były przyjęte i stosowane do wykonywania psalmów przez króla Dawida. *Psalterium dodecachordum* było symbolem – jak pisał św. Augustyn w *Objaśnieniach psalmów (Ennarationes in psalmos)* – dziesięć przykazań Bożych. Harfa kojarzyła się mu z naturą Boską w Chrystusie, a cytra z ludzką.<sup>29</sup> Trójkątne *psalterium* wskazywało według Kasjodora i Honoriusza z Autun z Trójcą Świętą, a późniejsze czworoboczne – z czterema Ewangeliami (jak np. w niesłusznie przypisywanym św. Hieronimowi tzw. Liście Pseudo-Hieronima do Dardanusa z IX wieku). Natomiast bardzo powszechną interpretację znalazło odczytanie strun rozpiętych na chordofonach, jako rozpiętych na drzewie krzyża członków Ciała Zbawiciela.<sup>30</sup>

Gitterna przedstawiona na malowidle obok omówionego wyżej portatywu ma spód wyraźnie zaokrąglony, góra korpusu zaś łagodnie przechodzi w szyjkę strunową. Szyjka z zaznaczonymi schematycznie strunami zakończona jest sierpowato wygiętą komorą kołkową, progami, kołkami, mostkiem i zaczepem do naciągu strun. Wyraźnie zaznaczono rozetkę w płycie rezonansowej oraz piórko do grania (szarpania strun). Wolno przypuszczać, że struny zostały – analogicznie do pozostałych ówczesnych gittern – wykonane z jelit zwierzęcych i biegną w czterech chórach strojone w systemie 4-3-4.<sup>31</sup>

Rotta ma w przedstawionym przykładzie kształt nieregularnego trapezu z esowato zakończonym bokiem. Anioł trzyma ją na kolanach, jednocześnie stabilizując ją w pozycji pionowej. Swoją wysokością sięga do ramion grającego anioła. Instrument posiada dwa szeregi strun umieszczone po obu stronach płaskiego pudła rezonansowego. Po widocznej na malowidle stronie pudło rezonansowe zostało zaopatrzone w jedną rozetkę. Struny biegną od góry do dołu i są szarpane palcami. Zastanawiające jest bardzo słabe uwidocznienie na obrazie kolumnienki łączącej górny i dolny naciąg strun (pełniący jedno-

<sup>28</sup> Św. Atanazy Aleksandyjski w „Mowie przeciw poganom” (*Oratio contra gentes*) pisał: „Podobnie jak artysta przy pomocy dobrze nastrojonej cytry, łącząc umiejętnie dźwięki niskie, wysokie i średnie i inne, tworzy jedną melodię, tak też i Mądrość Boża, dzierżąc w dłoniach wszechświat cały, niby cytrę, łączy byty ziemskie, nadziemne i niebieskie”. Cyt. za: *Liturgia Godzin*, 1987, t. 3, s. 55.

<sup>29</sup> Św. AUGUSTYN, *Objaśnienia psalmów*, PSP, t. XXXVIII, przeł. J. Sulowski, Warszawa 1986, s. 141, 376.

<sup>30</sup> KASJODOR (Cassiodorus), *Expositio in Psalterium*, PL 70, 404; a także: Bernard z Clairvaux (Bernardus Claraevallensis), *Vitis mystica*, PL 184, 655. W tej konwencji ikonograficznej H. Bosch namalował rozpięte na harfie ciało. Zob. „Piekielno muzyczne”, fragment tryptyku „Tysiącletnie królestwo”, ok. 1500, Madryt, Prado.

<sup>31</sup> S. SADIE (red.), dz. cyt., t. 10, s. 907-909.

cześniej funkcję dolnego rezonatora). Takie rozwiązanie wolno interpretować dwojako. Mogło stać się tak z winy malarza, który potraktował wyobrażony przez siebie instrument nazbyt schematycznie (np. mógł malować z pamięci). Nie jest wykluczona możliwość, iż przedstawiona rotta stanowi przejściowe stadium rozwoju instrumentu. Najwcześniejsze (archaiczne) przykłady tego instrumentu – pochodzące sprzed XIV wieku – nie były jeszcze zaopatrzone w kolumienki.<sup>32</sup>

Najmniej wyraźnie spośród przedstawionych na obrazie instrumentów została przedstawiona fidel. Jest znacznie mniejsza od omawianej wcześniej gitarny. Ma kształt wydłużony – najprawdopodobniej owalny, przy czym korpus jest wyraźnie oddzielony od szyjki. Instrument ułożony został przez grającego wysoko na piersi, w pozycji horyzontalnej, podtrzymywany za szyjkę lewą ręką (służącą jednocześnie do regulacji długości strun). Jest to charakterystyczny dla rejonu Czech sposób trzymania tego instrumentu. W prawym ręku anioła winien znajdować się smyczek, którego niestety nie widać na obrazie z powodu zasłonięcia go przez głowę anioła.<sup>33</sup>

\* \* \*

Na podstawie ikonografii instrumentarium muzycznego ukazanego w ołtarzu Zwiastowania z Jednorozcem w katedrze erfurckiej można sformułować pewne wnioski natury ogólnej na temat kultury muzycznej w Europie środkowej w pierwszej połowie XV wieku. Sztuka była dla Średniowiecza formą manifestowania się Boga poprzez mądrość zakodowaną w harmonii świata a jednocześnie służyła ludziom do ewokowania Boga pośród Jego stworzeń. Ideałem piękna muzycznego był dźwięk wysoki, jasny i łagodny, którego doskonałymi źródłami były używane ówczasie instrumenty strunowe m.in.: fidel, gitarna i rotta oraz prototyp współczesnych organów – partatyw. Ogród był swego rodzaju mikrokosmosem, który człowiek mógł porządkować naśladując reguły *harmoniae mundi*. Również instrumenty muzyczne tak w swojej warstwie brzmieniowej jak i symbolicznej stanowiły odzwierciedlenie zagubionej i z tęsknotą poszukiwanej przez człowieka harmonii świata. Dla człowieka średniowiecza wszechświat wydawał się uporządkowanym nieustającym hymnem, podobnym do harmonii, która panowała w muzyce, o czym pisał Paulin z Noli (+431):

„Słusznie zatem uważamy Chrystusa za Muzyka,  
Jest On prawdziwym Dawidem, który podniósł spróchniałą,

---

<sup>32</sup> Tamże, t. 20, s. 520-524.

<sup>33</sup> Tamże, t. 8, s. 767-774.

Porzuconą od dawna cytrę tego doczesnego ciała.  
I ponieważ milczała, mając skutek dawnej winy  
Zerwane struny, Pan naprawił ją na swój użytek.  
Złączywszy to, co doczesne z Bogiem sprawił, że wszystko  
Odżyło na nowo na wzór swej pierwotnej formy,  
By po odrzuceniu starej postaci wszystko stało się nowe.  
Bóg sam będąc Mistrzem, miał naprawić tę cytrę;  
On zawiesił ją na drzewie swojego krzyża  
I odnowił ją na krzyżu, który gładzi grzechy ciała.  
W ten sposób, łącząc wszystkich ludzi w jedno ciało  
Zbudował tę doczesną cytrę, tak że mogła wydawać dźwięki  
Według miar niebiańskich; jedną, ale złożoną z różnych ludów.  
Dlatego, gdy plektronem Słowa uderzy w struny,  
Dźwięk ewangelicznej liry wypełnia wszechświat Bożą chwałą  
W całym świecie dźwięczy złota lira Chrystusa  
Jedną melodią, w niezliczonych śpiewaną językach.  
I wznoszą się do Boga ze strun jednobrzmiących pieśni nowe<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> PL 61, 553. Tłum. za: D. FORSTNER, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, dz. cyt., s. 394. Podobnie porównywał Boga do lutnika, a uniwersum do cytry Honoriusz z Autun. Zob. PL 172, 1179; zaś benedyktyn Rupert z Deutz (Ropertus Tuitiensis) zapytywał: „Czyż nie jesteśmy jak wielcy muzycy Boży lub instrumenty?”. Zob. PL 169, 212.