

Ks. Norbert MOJŻYN

IKONOGRAFIA MUZYCZNA ZWIASTOWANIA Z JEDNOROŻCEM NA PODSTAWIE TRYPTYKU ERFURCKIEGO

Treść: 1. Mariologia w ikonografii Zwiastowania z Jednorożcem; 2. Symbolika jednorożca; 3. Kompozycja zespołu muzycznego; 4. Symbolika rogu; 5. *Conceptio per aurem*; 6. Symbolika instrumentów.

Słowa kluczowe: Ikonografia muzyczna, Tryptyk Erfurcki, mariologia, historia sztuki chrześcijańskiej.

Keywords: Iconography, Triptic of Erfurt, Mariology, History of Christian Arts.



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

W okresie późnego gotyku w Europie Środkowej (Niemcy, Czechy, Śląsk) w malarstwie ołtarzowym oraz miniaturstwie książkowym 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 świadectwem tego typu przedstawień, na-

wiążącym przy tym do bogatej symboliki „Ogrodu zamkniętego” (*Hortus conclusus*) i teologii „Poczęcia przez ucho” (*Conceptio per aurem*).

1. Mariologia w ikonografii Zwiastowania z Jednorożcem

Maryja, jako Boska Oblubienica, obdarzona łaską wiecznego dziewictwa (*ante, inter, post*), znajduje dla siebie właściwe miejsce w centrum zamkniętego Ogrodu Rajskiego (ukazanego jako antycypacja Raju Niebieskiego), obwiedzonego dookoła murem (*Hortus conclusus*).¹ Artysta umieścił Maryję w scenerii Ogrodu Rajskiego w towarzystwie dmącego w róg zwiastuna Dobrej Nowiny - archanioła Gabriela, muzykujących aniołów i grona świętych: męczenników, wyznawców i dziewic. Pierwszoplanowa rola Maryi w tajemnicy Zwiastowania została w erfurckim obrazie ołtarzowym wyakcentowana przez umieszczenie Jej jako centralnej postaci Ogrodu Rajskiego, następnie poprzez ukazanie Jej w pozycji siedzącej (tronowanie jako symbol władzy i godności), oraz poprzez zastosowanie perspektywy hierarchicznej (powiększenie postaci Maryi w stosunku do pozostałych postaci).² Maryja występuje tu ponadto jako Zdrój Zapieczętowany, jest Boską Oblubienicą i sama staje się Ogrodem Zamkniętym, na wyłączną własność Boga. W tym znaczeniu podejmuje służbę Bogu i tylko On ma do Niej pełne prawo.³ Temat Zwiastowania otrzymuje w ten sposób wymiar mistyczny, wykraczający poza rzeczywistość ziemską, jest egzemplifikacją Bożej tajemnicy Wcielenia, w której Maryja staje się Matką Słowa Przedwiecznego i Oblubienicą Boga.⁴

Ogród, zwłaszcza w konwencji artystycznej, jest symbolem doskonałego świata, ładu kosmicznego i harmonii,⁵ raju utraconego i odzyskanego;⁶ jest znakiem Bożego

¹ W czasach nowożytnych popularność zdobył 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).

² 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 do prorocтва Izajasza: „Oto Panna pocznie i porodzi Syna” (Iz 7, 14).

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

⁴ Św. Augustyn przytaczał trzy stanowiska na temat Raju. Pierwsze mówiło o istnieniu Raju *corpolariter* (fizycznego), drugie - *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, 141. Trzy rodzaje Raju wyróżnił również św. Tomasz z Akwinu (*terrestris, coelestis et spiritalis*). Zob. TOMASZ Z AKWINU, *Summa Theologiae*, II, 175, 3, 4.

⁵ Klemens Aleksandryjski zauważał: „Bóg cały wszechświat harmonijnie uporządkował i różne elementy połączył w zgodne współbrzmienie, aby w ten sposób cały świat stał się jedną harmonią”. Zob. KLEMENS ALEKSANDRYJSKI, „Zachęta Greków”, w: *Apologie*, 1988, 119.

⁶ W okresie patrystycznym szczególne miejsce zajął temat Ogrodu Rajskiego w poezji oraz dziełach ascetycznych i parenetycznych Efrema z Nisibis. Hymnograf ten opiewał piękno Raju eschatologicznego

błogosławieństwa, ale także zdolności ludzi do osiągnięcia harmonii duchowej, stanu łaski i błogosławieństwa.⁷ Archetypu Ogrodu Rajskiego należy szukać w starożytnych kulturach bliskowschodnich:⁸ 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.⁹ W średniowieczu ogrody bywały urządzone w związku z tym w obrębie zamków i klasztorów (np. wirydarz).¹⁰ W sensie szczegółowym, mariologicznym – jak w omawianym obrazie oltarzowym – Ogród Zamknięty (*Hortus conclusus*) oznacza nie tylko Boże błogosławieństwo, harmonię i pokój, ale przede wszystkim nienaruszone dziewictwo Najświętszej Maryi Panny, które nie stanęło w konflikcie z Jej macierzyństwem.¹¹

2. Symbolika jednorożca

Mistyczna wizja erfurckiego Zwiastowania została podkreślona przez umieszczenie w obrazie legendarnego jednorożca, którego – według popularnych w średniowieczu „Fizjologów” – mogła obłaskawić wyłącznie dziewica. Na kolanach Maryi spoczywa przednia para kończyn tego zwierzęcia, a głowa jest łagodnie podpierana lewą dłonią Maryi.

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*.¹² W dalszej kolejności *monokeros* – wskutek niezrozumienia – został przetłumaczony w Wulgacie przez *unicornus*, a w języku polskim przez „jednorożca”.¹³ Zwierzę trafiło do bogatego świata symboliki chrześcijańskiej, stając się symbolem penetracji materii przez ducha, w szczególności zaś cudownego wniknięcia Słowa do łona Dziewicy Maryi.

Średniowiecze stworzyło na temat jednorożca szereg mitów i legend. Ich echo rozbrzmiewało w gotyckiej sztuce religijnej Niemiec, Czech i Śląska w XV i XVI wieku.

na podstawie topografii biblijnej związanej z Rajem ziemskim. Zob. ÉPHREM DE NISIBE, *Hymnes sur le Paradis*, red. R. LAVENANT, F. GRAFFIN, Paris 1968, 17; N. W. PIGULEWSKA, *Kultura syryjska we wczesnym średniowieczu*, przeł. Cz. Mazur, Warszawa 1989, 158-159.

⁷ J. TRESIDDER, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, 145.

⁸ 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, 69.

⁹ J. E. CIRLOT, *Słownik symboli*, Kraków 2000, 283.

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

¹¹ Zob. Apokryficzna Ewangelia Narodzenia Maryi, IX.

¹² Mogło też chodzić o nosorożca, z którego rogu, sproszkowanego, wykonywano lekarstwa. O tym pisał m.in. grecki lekarz z V/IV w. pne, Ktejasz z Knidos.

¹³ Por. D. FORSTNER, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, 265-267.

Na gotyckich miniaturach, obrazach tablicowych i gobelinach, w ujęciach alegorycznych, jednorożce zaprzęgano w wozy ciągnące personifikację cnoty czystości, *Castitas*. Jednorożec był atrybutem św. Justyny z Antiochii, dziewicy oraz św. Bonifacego, przedstawianego jako samotnika. L. Reau wprost określił Zwiastowanie z Jednorożcem jako specyficzny konglomerat motywów z „Fizjologa” i Biblii (zwłaszcza „Pieśni nad pieśniami”), zwłaszcza że sceneria w jakiej umieszczone zostało polowanie, inspirowana była wyraźnie cytatami z tych ksiąg.¹⁴ Jednorożec według pisarzy średniowiecznych miał być pięknym, białym kucykiem o koźlej brodzie i jednym, spiralnie skręconym, rogu na środku głowy.¹⁵ Oczyszczał rogiem wodę zatrutą przez węża (szatana), kreśląc w niej znak krzyża, tak by mogły ją pić bezpiecznie inne zwierzęta. Był silny i żwawy; zatrzymywał się na widok dziewicy, której czystość rozpoznawał i oznajmiał kładąc głowę na jej łonie, co stanowi zasadniczy motyw dla omawianego tu przedstawienia.¹⁶

3. Kompozycja zespołu muzycznego

W prawidłowym odczytaniu alegorycznego sensu ikonografii sceny Zwiastowania z Jednorożcem istotne jest właściwe odczytanie kompozycji muzykujących postaci. Święci muzykanci zostali ustawieni przez erfurckiego malarza w wydzielonej przestrzeni Ogrodu Zamkniętego z wyraźnie wyróżnionym jednym rzędem postaci (izokafalizm). Z zastępu świętych wyodrębniają się trzy grupy muzykujących aniołów: po obu bokach Maryi oraz ponad Jej głową, tworząc w tym ostatnim przypadku wydzieloną grupę niebieskich duchów, niczym chór w antycznym teatrze greckim, piewców tajemnicy Wcielenia, którzy komentują przedstawiane w scenie wydarzenia. Aniołowie ci przedstawieni zostali frontalnie, ujęci w ornamentalnie potraktowany obłok. Trzymają w ręku zwój (*rotulus*) z wypisanym pierwszym werselem antyfony Maryjnej *Regina coeli* wraz z jej zapisem nutowym.

Radosnej tajemnicy Zwiastowania i Poczęcia odpowiada rajaska muzyka, która jest realizowana w tryptyku erfurckim przez grupki anielskich śpiewaków i instrumentalistów. Aniołowie zgrupowani po lewej stronie Maryi tworzą krąg śpiewaków zwróconych do środka, w stronę kancjonału albo antyfonarza, z którego odczytują 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, trzymany w lewej ręce. Mamy tu do czynienia z charakterystycznym dla sztuki średniowiecza przedstawieniem archanioła Gabriela w roli myśliwego.¹⁷ Towarzyszą mu trzy harty na smyczkach, jako symbole cnot:

¹⁴ L. REAU, *Iconographie de l'art chretienne*, Paris 1950, t. II, vol. 2, ss. 191n.

¹⁵ Świadectwem popularności motywu jest cykl słynnych frankijsko-flamandzkich sześciu „czerwonych gobelinów” zatytułowany „Dama z jednorożcem” w Musée de Cluny, ok. 1502.

¹⁶ S. CARR – GROMM, *Słownik symboli w sztuce*, Warszawa 2001, 108.

¹⁷ 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

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

Prócz wyraźnego wygrozdzenia przestrzeni wokół świętych postaci przy pomocy niskiego, oplecionego trzcina płotu, przedstawiona strefa zostaje wyodrębniona poprzez zintegrowanie występujących postaci harmonijno – kontemplacyjnym nastrojem modlitwy i muzyki (por. Pnp 4, 12). Takiemu ujęciu towarzyszy – zakorzeniony w dworskiej kulturze średniowiecza¹⁸ – atmosfera powabnego i urokliwego „Ogródu rozkoszy” (*Hortus voluptatis*) wraz z odpowiadającymi mu pojęciami estetycznymi: *suavitas* – rozkosz, wdzięk, piękno, i *dulcedo* – słodycz, przyjemność.¹⁹ Te kategorie estetyczne mają z kolei charakter paralelny do kategorii brzmieniowych instrumentów pozostających na wyposażeniu anielskiej kapeli, jako: *haut* – głośnych, i *bas* – cichych. W wydzielonej przestrzeni niebieskich muzyków w rękach aniołów zostały zgrupowane instrumenty o łagodnym i „słodkim” brzmieniu, należące do rodziny instrumentów strunowych: gitarna, rotta i fidel oraz dęty klawiszowy - portatyw, również uważany za instrument *bas*. Wyjątkiem w tym instrumentarium jest róg, który należy do instrumentów głośnych *haut*. Jednakże ma on w przedstawieniu Zwiastowania z Jednorożcem osobną specyfikę.

4. Symbolika rogu

Szczególną i zasadniczą rolę w przedstawieniu Zwiastowania - ze względu na swoją określoną wartość symboliczną - pełni róg. 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, znamionowały określoną pozycję społeczną tych, którzy ich używali. Przywilejem szlachetnie urodzonych było korzystanie z rogu podczas polowań. Rogi pełniły nadto rolę instrumentów sygnalizacyjnych używanych podczas turniejów i potyczek zbrojnych rycerstwa.²⁰

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, *miseritordia* - miłosierdzie. Zob. G. SCHILLER, *Ikographie der christlichen Kunst*, Gutersloh 1976, s. 64-65.

¹⁸ Średniowieczny ogród stanowi ilustrację do poematu *Le Roman de la Rose* („Powieść o róży”), 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.*, 181.

¹⁹ 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. CEREMUZYŃSKA, *Przedstawienia muzyczne z ołtarza „Zwiastowania z Jednorożcem” z wrocławskiego kościoła p.w. św. Elżbiety*, Warszawa 2001, maszynopis, Biblioteka UW, przyp. 48, s. 81.

²⁰ S. SADIE (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, t. 11, 709.

Na paralelnych przedstawieniach ikonograficznych rogi pojawiają się w uroczystych momentach (wchodzi tu w grę m.in. pierwotna symbolika starotestamentalnych jubileuszy ściśle związana z dęciem w rogi). 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, męstwa i dominacji, a także poczęcia.²¹

Wyróżnikiem wskazującym na szczególną rolę rogu w niniejszym przedstawieniu Zwiastowania jest jego złota barwa, która znamionuje wyjątkowość i szlachetność zamiarów anielskiego posłańca. Nadto róg w ręku Gabriela nie został zaopatrzony w ustnik, odgrywający kluczową rolę w grze na tym instrumencie, a także nie posiada charakterystycznych okuć ani innych dekoracji, przypominając bardziej sygnalizacyjny róg pasterski, niż muzyczny. Potwierdza to zasadnicze przeznaczenie rogu w średniowieczu, jako instrumentu sygnalizacyjnego, a w omawianym przedstawieniu, jako instrumentu zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie.

5. *Conceptio per aurem*

W ujęciu muzyczno-alegorycznym wibracja, niematerialne oddziaływanie rogu w postaci jego głębokiego, niskiego brzmienia można odnieść do niewidzialnej mocy Ducha Świętego, dzięki któremu dokonało się w łonie Dziewicy Wcielenie Przedwiecznego Słowa. Takie ujęcie stawia punkt ciężkości nie tyle na samym Zwiastowaniu, co na Poczęciu z Ducha Świętego, stając się ilustracją ważnej średniowiecznej koncepcji Poczęcia. W średniowieczu mianowicie, ogromną karierę zrobiło przekonanie o dziewiczym „Poczęciu przez ucho”, czyli *conceptio per aurem*. Był to sposób bezpośredniego wyrażenia językiem sztuki tajemnicy Wcielenia Bożego Słowa, stanowiąc plastyczne ujęcie prawdy teologicznej zawartej w Prologu Ewangelii św. Jana.²²

Wersja artystyczna i teologiczna *conceptio per aurem* – zaniechana później wskutek dyrektyw soboru trydenckiego – zyskała sobie ugruntowaną pozycję w malarskiej tradycji średniowiecznej. Jej początki można odnaleźć 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 z powodu słów węża grzech nieposłuszeństwa i porodziła śmierć, tak Dziewica Maryja, dzięki usłyszonym słowom archanioła Gabriela,

²¹ J. TRESIDER, *dz. cyt.*, 181

²² *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)*

poczęła cnotę wiary i radości. Podobnie wypowiadają się św. Ireneusz i Tertulian. Późniejsi Ojcowie Kościoła, opuściwszy pierwotną antytezę Ewa – Maryja, podejmują *conceptio per aurem*, jako pojęcie uświęcone samodzielny bytem teologicznym. Św. Augustyn pisał: „Bóg przemówił przez anioła i Panna przez ucho poczęła” (*Deus per angelum loquebatur et Virgo per aurem impregnebatur*). Teza o „poczęciu przez ucho” stała się popularnym motywem w teologii i sztuce średniowiecza, zwłaszcza w XIV-wiecznej 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*).²³

6. Symbolika instrumentów

Czterej muzykujący na erfurckim Zwiastowaniu z Jednoróżcem aniołowie, ustawieni są koncentrycznie, zwrócenii twarzami do siebie, tworząc zamknięty krąg muzykantów. Instrumenty muzyczne dzierżone przez nich zostały przez artystę przedstawione dość starannie, tym niemniej ze względu na ich niewielkie rozmiary (wchodzą w grę także uproszczenia malarskie oraz liczne odmiany regionalne instrumentów) trudna jest ich jednoznaczna kategoryzacja i interpretacja przedmiotowa. Wśród rzeczonych instrumentów można - z pewną dozą ostrożności - wyróżnić typowe instrumenty średniowieczne: portatyw, fidel, gitternę oraz rottę, popularne przede wszystkim w XIV wieku.

Portatyw – jak i pozostałe typy organów – był instrumentem chórów anielskich.²⁴ Odzywał się często w utworach muzycznych wówczas, gdy przemawiała Najświętsza Maryja Panna. Ponadto 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 (co najmniej o 1/2 przekraczające długość pozostałych), 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

²³ 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, 66.

²⁴ Współczesny Św. Augustynowi Quodvultdeus pisał w kontekście Raju niebieskiego: „Spotkasz tam organy [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, 280-281.

klawiatury, umieszczonych po przeciwległych stronach korpusu instrumentu. Portatyw na obrazie jest podtrzymywany w pozycji pionowej dzięki podwieszeniu na pasie rzeźmiennym 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 – choć potraktowana nieco schematycznie – spoczywająca na klawiaturze.²⁵ 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 anioła). Gitterna przedstawiona na malowidle obok portatywu ma spód wyraźnie zaokrąglony, góra korpusu zaś łagodnie przechodzi w szyjkę strunową. Szyjka z zaznaczonymi schematycznie strunami zakończona jest sierpowato wygiętą komorą kołkową oraz 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 ówczesnych gittern – wykonane z jelit zwierzęcych i biegną w czterech chórach strojone w systemie 4-3-4.²⁶

Rotta ma na przedstawionym przykładzie kształt nieregularnego trapezu z esowato zakończonym bokiem. Trzyma ją na kolanach anioła, jednocześnie stabilizując ją w pozycji pionowej. Swoją wysokością sięga do ramion anioła. Instrument posiada dwa szeregi strun umieszczone po obu stronach płaskiego pudła rezonansowego. Na 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 kolumnienki łączącej górny i dolny naciąg strun (pełniący jednocześnie funkcję dolnego rezonatora). Takie rozwiązanie wolno interpretować dwojako. Mogło stać się tak z winy malarza, który potraktował wyobrażany przez siebie instrument nazbyt schematycznie (np. mógł malować z pamięci). Ale 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 kolumnienki.²⁷

Najmniej precyzyjnie - spośród przedstawionych na obrazie instrumentów - została przedstawiona fidel. Jest znacznie mniejsza od omawianej wcześniej gitterny. 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.²⁸

²⁵ S. SADIE (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, dz. cyt., t. 20, 183.

²⁶ *Tamże*, t. 10, 907-909.

²⁷ *Tamże*, t. 20, 520-524.

²⁸ *Tamże*, t. 8, 767-774.

W Biblii chordofony, określane jako *psalterium* i *cithara*, uchodziły za instrumenty królewskie (służyły wykonywaniu psalmów przez króla Dawida), otrzymując w średniowieczu ważną symbolikę religijną.²⁹ *Psalterium dodecachordum* było symbolem – jak pisał św. Augustyn w „Objaśnieniach psalmów” (*Ennarationes in psalmos*) – dzieśnięciu przykazań Bożych. Harfa kojarzyła się mu z naturą Boską w Chrystusie, a cytra z ludzką.³⁰ Trójkątne *psalterium* wskazywało według Kasjodora i Honoriusza z Autun na Trójcę Świętą, a późniejsze czworoboczne – na cztery Ewangelie (jak np. w tzw. Liście Pseudo-Hieronima – niesłusznie przypisywanym św. Hieronimowi – do Dardanusa z IX wieku). Natomiast bardzo powszechną interpretację znalazło odczytanie rozpiętych na chordofonach strun, jako rozpiętych na drzewie krzyża członków Ciała Zbawiciela.³¹

* * *

Na podstawie ikonografii instrumentarium muzycznego ukazanego w ołtarzu Zwiastowania z Jednorożcem w katedrze erfurckiej można sformułować pewne wnioski natury teologicznej na temat kultury muzycznej w Europie środkowej w pierwszej połowie XV wieku. Sztuka muzyczna i plastyczna były dla średniowiecza formą manifestowania Boga poprzez mądrość i logikę obecne w harmonii świata duchowego i materialnego. Ideałem piękna muzycznego był dźwięk wysoki, jasny i łagodny, którego doskonałymi źródłami były używane ówczesnie instrumenty strunowe m.in.: fidel, giterna i rotta oraz prototyp współczesnych organów – portatyw. 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,
Porzuconą od dawna cytrę tego doczesnego ciała.
I ponieważ milczała, mając wskutek dawnej winy
Zerwane struny, Pan naprawił ją na swój użytek.*

²⁹ 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.

³⁰ Św. AUGUSTYN, *Objaśnienia psalmów*, PSP, t. XXXVIII, przeł. J. Sulowski, Warszawa 1986, ss. 141, 376.

³¹ 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. „Piekiło muzyczne”, fragment tryptyku „Tysiącletnie królestwo”, ok. 1500, Madryt, Prado).

*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.³²*

ICONOGRAFÍA MUSICAL DE LA ANUNCIACIÓN CON UNICORNIO SEGÚN EL TRÍPTICO DE ERFURT

Resumen

Durante la Edad Media, las artes plásticas y la música eran una forma de manifestar a Dios mostrando la sabiduría y la lógica de la armonía del mundo espiritual y material. En la época del gótico tardío en Europa Central (Alemania, República Checa, Silesia) cobró popularidad en la pintura de altares y en el arte de la miniatura el tema de la Anunciación junto a motivos de la Caza del Unicornio. El tríptico gótico de la Catedral de Erfurt (Turingia) con la escena de la Anunciación con el Unicornio en el altar mayor (alrededor del año 1420), obra de un pintor anónimo de la Alta Alemania, es un ejemplo de este tipo de representaciones, que remiten con ello a la rica simbología del “Jardín cerrado” (*Hortus conclusus*) y a la teología de la “Concepción a través del oído” (*Conceptio per aurem*).

El ideal de la belleza musical era un sonido alto, claro y suave, cuyas inmejorables fuentes eran los instrumentos de cuerda usados en aquella época, entre otros el fidel, la gitterna, la rotta y el prototipo de los órganos actuales – el portativo. El jardín era una especie de microcosmos que el hombre podía ordenar siguiendo las reglas de la armonía mundi. Tanto en su capa sonora como simbólica los instrumentos de música suponían un reflejo de la armonía del mundo perdida y buscada con nostalgia por el hombre. El artículo muestra el amplio campo en el que se entremezclan y complementan la fe, la teología y el arte medieval.

³² PL 61, 553. Tłum. za: D. FORSTNER, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, dz. cyt., 394. Podobnie porównywał Boga do lutnika, a uniwersum do cytry, Honoriusz z Autun. Zob. PL 172, 1179; zaś benedyktyn, Rupert z Deutz (Rupertus Tuitiensis) zapytywał: „Czyż nie jesteśmy jak wielcy muzycy Boży lub instrumenty?”. Zob. PL 169, 212.