



Liturgia Sacra 20 (2014), nr 1, s. 171–186

GRZEGORZ KUBIES
Warszawa

SACRUM I PROFANUM
W OBRAZIE MARIA IN SOLE GEERTGENA TOT SINT JANS
(Część II)¹

Helenie Ponikwii (1915–2010) in memoriam

1. *Motus autem non est ens completum, sed est via in ens...*²

Trzeci, zewnętrzny krąg bytów czystych w malowidle Geertgena tot Sint Jans pozostaje w symbolicznym związku o charakterze kosmologicznym z małym Jezusem, trzymającym takie same instrumenty, jak jeden z aniołów po lewej stronie, tzn. dwa małe dzwonki. Fakt wymiany spojrzeń między Jezusem a aniołem został odnotowany w połowie XX w. przez Daphne M. Hoffman³. Z pewnością należy wykluczyć interpretację, w ramach której Jezus miałby bezpośrednio uczestniczyć w muzykowaniu — oddawaniu czci Maryi i jednocześnie gloryfikacji własnej osoby, wykazującej pełną integralność dwóch natur: boskiej i ludzkiej; byłby to błąd teologiczny. Stąd opinia Emanuela Winternitza, jakoby Chrystus prowadził niebiańską orkiestrę lub był jej inicjatorem, jest tylko po części prawdziwa. Zaznaczmy, że ten sam autor przywołując pojęcie *concentus*, interpretował Jezusa jako pierw-

¹ Cz. I — zob. „Liturgia Sacra” 19 (2013), nr 1, s. 147–167.

² Św. TOMASZ Z AKWINU, *Scriptum super Sententiis* (lib. 4 d. 1 q. 1 a. 4 qc. 2 co).

³ D.M. HOFFMAN, *A little-known Masterpiece. Our Lady of the Sanctus*, „Liturgical Arts” 18 (1950), s. 44.

sze go poruszy ciela⁴. James Snyder początkowo Chrystusa postrzegał jako członka niebiańskiego zespołu, później widział w Nim siłę sprawczą niebiańskiej harmonii. Ponadto ukazane w obrazie dzwonki połączył z ówczesną praktyką liturgiczną — wykorzystaniem idiofonów podczas mszy, kiedy to po prefacji (przed *Sanctus*)⁵ rozlegał się ich dźwięk⁶. Bernhard Ridderbos, choć pisał o Chrystusie włączającym się do muzykowania, to jednocześnie wskazał na możliwą interpretację symboliczną: Bóg, odwołując się do myśli Pseudo-Dionizego Areopagity, jest przyczyną *consonantia* i *claritas*⁷.

Mało prawdopodobne wydaje się, aby źródłem inspiracji omawianego wyobrażenia była ówczesna praktyka muzyczna — prowadzenie ręką zespołu śpiewaków, wielokrotnie odzwierciedlona w niderlandzkim malarstwie tablicowym, począwszy od sceny muzycznej z *Ołtarza Gandawskiego* (Gandawa, *Sint-Baafskathedraal*; 1425–1432) braci van Eyck (Hubert ok. 1380/85–1426; Jan ok. 1385/90–1441). W obrazie z *Museum Boijmans van Beuningen* mamy do czynienia z przedstawieniem podejmującym zagadnienie przekraczające doczesny porządek rzeczy.

Pisarze chrześcijańscy kształtując religijną świadomość człowieka, Boga postrzegali jako Stwórcę i rację istnienia wszechrzeczy. Pseudo-Dionizy Areopagita wykładając w traktacie *Imiona Boskie* naukę o Bogu, mówił, że dobro, które jest „najwyższą przyczyną i źródłem wszystkiego” (4, 2),

dało początek niebiańskim zasadom i warunkom ograniczającym, że jest przyczyną niewzruszoności i niezmienności ciał niebieskich, bezszereznego ruchu — jeśli w ogóle można o tym mówić — tych ogromnych sfer niebieskich, a także gwiazdnego ładu i piękna, i światła, i stałości, i wielokrotnie złożonego ruchu pewnych gwiazd błędnych (4, 4)⁸.

W świetle powyższej wypowiedzi Jezus, będący inkarnacją Boga, może być postrzegany jako źródło „gwiazdnego ładu i piękna” odzwierciedlonego w postaci

⁴ E. WINTERNITZ, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New Haven – London 1979², s. 142.

⁵ Zob. B. NADOLSKI, *Liturgika*, t. IV: *Eucharystia*, Poznań 1992, s. 182–190; M. KUNZLER, *Liturgia Kościoła*, tł. L. Balter, Poznań 1999, s. 365–369; E. MAZZA, *The Eucharistic Prayers of the Roman Rite*, Collegeville (MN) 2004, s. 36–48.

⁶ J. SNYDER, *The Early Haarlem School of Painting. II. Geertgen tot Sint Jans*, AB 42 (1960), s. 132; TENŹE (L. SILVER, H. LUTTIKHUIZEN), *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, and the Graphic Arts from 1350 to 1575*, Upper Saddle River 2005², s. 182. W pierwszym z tekstów autor dostrzegał w dziele także obraz muzyki sfer (s. 132). Do rozważań J. Snydera sięgają J.O. HAND, C. METZGER, R. SPRONK, *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*, Washington – New Haven – London 2006, s. 89.

⁷ B. RIDDERBOS, *The Rotterdam-Edinburgh Diptych. Maria in Sole and the Devotion of the Rosary*, w: H. VAN OS, H. NIEUWDORP, B. RIDDERBOS, E. HONÉE, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300–1500*, London 1994, s. 156.

⁸ PSEUDO-DIONIZY AREOPAGITA, *Pisma teologiczne. Imiona Boskie. Teologia mistyczna. Listy*, tł. M. Dzielska, Kraków 1997, s. 78, 79–80.

trzech kręgów anielskich, z których jeden wyposażony został w instrumenty muzyczne stworzone do gry harmonijnej, czyli takiej, w której ład zapewniają odpowiednio dobrane konsonansowe współbrzmienia, wynikające z odwiecznych (powszechnych) praw matematycznych⁹.

Zadziwiające, że zarówno Emanuel Winternitz, jak i Bernhard Ridderbos w swych pracach pomijają myśl bliższego chronologicznie i geograficznie Jana van Ruusbroeca (1293–1381), brabantkiego mistyka, który w *Królestwie miłujących* pisał:

Jego potęgą widoczna w stworzeniu wszystkiego z niczego; mądrość w uporządkowaniu wszystkiego w niebie i na ziemi; dobroć i hojność w ozdobieniu przeróżnymi darami nieba, ziemi, aniołów i ludzi (1)¹⁰.

Bóg/Chrystus jest źródłem nie tylko panharmonii, jest wręcz muzycznym Logosem¹¹. Klemens Aleksandryjski (ok. 150 – ok. 215) tak wyraził się o śpiewie Eunomusa (Chrystusa):

Śpiew ten wprowadzał ład i porządek we wszechświecie; różnorodne elementy zestroił tak, że w całym tym świecie zapanowała harmonia (...) toteż ta nieśmiertelna pieśń, podpora i harmonia wszystkiego, której brzmienie rozchodzi się od środka po najdalsze kresy i znów od kresów do środka, stosownie uporządkowała wszechświat (*Protrepticus*, 1, 1)¹².

Na boskie pochodzenie harmonii wskazywał w *De harmonica institutione* Reginon z Prüm (ok. 840–915), podkreślając zarazem zasługi Pitagorasa: „Należy wiedzieć, że omawiane tu harmonie nie były wynalezione przez umysł ludzki, lecz z pozwolenia boskiego objawione Pitagorasowi” (11)¹³. Jakub z Liège (ok. 1260 – po 1330) w *Speculum musicae* pisał o muzyce przenikającej całą stworzoną rzeczywistość, w sferze oddziaływania, w której znajdują się rozmaite byty:

Muzyka w ogólnym, obiektywnym sensie odnosi się niejako do wszystkiego, do Boga i stworzeń, bezcielesnych i cielesnych, niebiańskich i ludzkich, do nauk teoretycznych i praktycznych (*Prooemium*)¹⁴.

Zwróćmy uwagę na fakt, iż wszystkie zjawiska dźwiękowe (ton, wieloton, szum) istnieją w czasie konstytuującym formę bytu materii muzycznej, którego immanentną właściwość stanowią następstwa zdarzeń mające swój początek. Znane argumenty św. Tomasza z Akwinu (ok. 1225–1274) — słynne *quinque viae*, wyrażone w *Summie teologii*, w których wskazuje, iż Bóg jest pierwszą przyczyną ruchu (*ex motu*), stanowią znakomite rozwinięcie i jednocześnie zamknięcie powyższych rozważań:

⁹ Zob. Św. AUGUSTYN, *De libero arbitrio*, 2, 9, 27.

¹⁰ BŁ. JAN VAN RUUSBROEC, *Dzieła*, tł. M. Lew-Dylewski, t. I, Kraków 2000, s. 55.

¹¹ Zob. S. KOBIELUS, *Dzieło sztuki — dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Żąbki 2002, s. 300–302.

¹² Cyt. za D. FORSTNER, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001², s. 340; PG 8, 51.

¹³ Cyt. za W. TATARKIEWICZ, *Historia estetyki*, t. II: *Estetyka średniowiecza*, Warszawa 1989⁴, s. 125; PL 132, 494.

¹⁴ Cyt. za TATARKIEWICZ, *Historia estetyki*, t. II, s. 126.

Pierwsza droga, nad inne wyrazistością górująca, wiedzie ze zjawiska ruchu. Faktem bowiem niezaprzecalnym, świadkiem nasze zmysły jest, że na tym świecie niektóre rzeczy są w ruchu. Wszystko zaś, co jest w ruchu, wprowadzone jest w ruch przez coś innego. O tyle bowiem coś jest w ruchu, o ile jest w możliwości do tego, ku czemu jest poruszane; z drugiej strony: o tyle poruszyciel w ruch wprowadza, o ile sam jest rzeczywistny. Wszak poruszanie znaczy: dobyć coś z możliwości istnienia, do rzeczywistości, do aktualnego istnienia. Przenieść zaś coś z możliwości do rzeczywistości może tylko taki byt, który sam jest rzeczywistny, czyli byt już zaktualizowany. (...) Tak więc: cokolwiek jest poruszane, musi otrzymać ruch od kogoś innego, a jeśli i ten, kto w ruch wprowadza, sam jest poruszany, to i on musi otrzymać ruch od kogoś innego; ów zaś jeszcze od innego. Nie można zaś tu iść w nieskończoność, bo w ten sposób nie będzie pierwszego poruszyciela, a co za tym idzie i drugiego, i dalszego, i w ogóle żadnego, gdyż motory podrzędne czy pośrednie o tyle w ruch wprowadzają, o ile same są w ruch wprowadzane przez pierwszego poruszyciela. Toć i kij o tyle jest w ruchu, o ile nim ręka wywija. Ostatecznie więc w rozumieniu naszym musimy dojść do jakiegoś pierwszego poruszyciela, który już przez nikogo nie jest w ruch wprowadzany, i właśnie, w mniemaniu wszystkich, jest nim Bóg (I^a q. 2 a. 3 co.)¹⁵.

Wizja Geergena tot Sint Jans wydaje się być bliska także cytowanej myśli Akwinaty. Mały Jezus tańczący na rękach Maryi, potrząsa dzwonkami. Został zatem ukazany w chwili generowania pierwszej energii, pierwszego ruchu¹⁶, pierwszego dźwięku! Jest On zarazem Pierwszym Muzykiem wchodzącym w bliską zażyłość ze swoim dziełem — istotami pośredniczącymi pomiędzy Stwórcą a ludźmi.

Niemniej jednak należy pamiętać, że wyobrażenie Boga jako pierwszej zasady ruchu¹⁷ zawiera sama Biblia. Być może w niej, pomijając późniejsze traktaty, należy poszukiwać źródeł inspiracji malarza. Poza Rdz 1,1-31 sugestywny obraz wyłania się z lektury pierwszych wersetów Ewangelii według św. Jana:

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 [z tego], co się stało (J 1,1-3).

Instrumenty, którymi posługują się mały Jezus oraz anioł, odgrywają w symbolicznej interpretacji dzieła Geertgena tot Sint Jans zasadniczą rolę. Dzwonki — ich obecności nie łączę z liturgią — poruszane przez Dzieciątka generują, wykorzystując zjawisko rezonansu, „boską” falę dźwiękową wychwytywaną przez analogiczne idiofony anielskie¹⁸. Następnie ów pierwszy, „czysty” impuls akustyczny, przekazany bez pośrednictwa jakichkolwiek przyrządów, podejmują pozostali skrzydlaci instrumentalisci. Wybór dzwonków jako narzędzi kosmologicznych zapewne nie

¹⁵ Św. TOMASZ Z AKWINU, *Suma teologiczna. O Bogu*, tł. P. Belch, t. I, Londyn 1975, s. 48.

¹⁶ Aspekt ruchu (boskie inteligencje, dusza, dobro, piękno) podejmuje PSEUDO-DIONIZY AREOPAGITA w traktacie *Imiona Boskie* (4, 8-10).

¹⁷ Por. traktat ARYSTOTELES (384–322 przed Chr.) *Fizyka* (8, 6).

¹⁸ Św. TOMASZ Z AKWINU w *Sumie teologicznej* (I^a q. 105 a. 2 ad 1) rozróżnia dwa rodzaje dotyku: „zetknięcie cielesne” (*corporalis*) oraz boskie (*Deus, cum sit incorporeus*), bezdotykowe „zetknięcie się mocy” (*virtualis*).

jest przypadkowy. Na gruncie biblijnym ich sakralizację potwierdza Księga Wyjścia (28,33-35), w której zawarto opis dzwonków *pa'amōnīm*¹⁹ mocowanych do sukni ubieranej pod ozdobny efod kapłański.

W obrazie Geergena tot Sint Jans dzwonki wyposażone w uchwyty mają kształt kuli o powierzchni tworzonej przez podłużne metalowe jęczyzki. Idiofony pozbawione są elementów brzęczących. W średniowieczu małe dzwoneczki (*tintinnabulum*) mocowano do ubrań i strojów rycerskich, a także wędrownych artystów. Ci pierwsi wierzyli w magiczną, ochronną moc, drudzy za ich pomocą sygnalizowali swą obecność, tworząc specyficzną aurę brzmieniową²⁰. Nierzadko wieszano je na szyi zwierząt domowych.

2. *Musica coelestis vel mundana*

Elementy muzyczne wyeksponowane w obrazie Geergena tot Sint Jans nie stanowiły dotychczas przedmiotu pogłębionych studiów. W literaturze przedmiotu punktem odniesienia pozostają rozważania Emanuela Winternitza nad malowidłem *Maria in sole*, które autor umieścił w kontekście pytań o wiarygodność historyczną przedstawień anielskich zespołów w piętnastowiecznym malarstwie²¹. Niemniej jednak należy odnotować, że w ramach prac z zakresu historii sztuki zwracano uwagę na aspekty muzyczne obrazu²².

Choć sfery religijna i świecka należą do oddzielnych porządków rzeczywistości, to na gruncie muzyki (np. świeckie *canti firmi*, pośród nich najśłynniejszy — *L'homme armé* w wielogłosowych mszach i motetach²³) oraz sztuk plastycznych nierzadko obserwuje się zjawisko wzajemnego przenikania obu. Johan Huizinga

¹⁹ J. BRAUN, *Biblische Musikinstrumente*, w: L. FINSCHER (red.), MGG, t. I, Kassel – Stuttgart 1994, k. 1521–1522; B. BAYER, *Music*, w: F. SKOLNIK (red.), *Encyclopaedia Judaica*, t. XIV, Farmington Hills 2006², s. 642; J. MONTAGU, *Instrumenty muzyczne Biblii*, tł. G. Kubies, Kraków 2006, s. 42–43.

²⁰ J. MONTAGU, *The World of Medieval & Renaissance Musical Instruments*, New York 1976 (repr. 1980), s. 48; C. SACHS, *Historia instrumentów muzycznych*, tł. S. Olędzki, Kraków 1989², s. 257. Zob. J. BLADES, *Percussion Instruments and their History*, London 1970, repr. 2005, s. 198–200.

²¹ WINTERNITZ, *Musical Instruments and their Symbolism*, s. 139–142.

²² M.in.: C.D. CUTTLER, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel. Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York 1968, s. 163; A. CHÂTELET, *Early Dutch Painting. Painting in the Northern Netherlands in the Fifteenth Century*, Lausanne 1988, s. 134; F. LAMMERTSE, *The glorification of the Virgin*, w: TENZE (red.), *Van Eyck to Bruegel, 1400–1550. Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam 1994, s. 77; RIDDERBOS, *The Rotterdam-Edinburgh Diptych*, s. 156; V. SEKULES, *Medieval Art*, Oxford 2001, s. 109; SNYDER, *Northern Renaissance Art*, s. 181; OLIVER HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, s. 89.

²³ Zob. E.H. SPARKS, *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Berkeley – Los Angeles 1963; T.F. KELLY (red.), *Plainsong in the Age of Polyphony*, Cambridge 1992; L.L. PERKINS, *Music in the Age of the Renaissance*, New York 1999, s. 362–370, 522–531.

pisał, że pomiędzy „religijnymi i świeckimi formami ekspresji istnieje wówczas [XV w.] proces stałej wymiany. Bez wahania zapożycza się ze służby Bożej określania dla rzeczy ziemskich, i na odwrót”²⁴. Artystyczny zabieg Geertgena tot Sint Jans, u podstaw którego leży myśl religijna o treściach laudacyjnych wyeksponowanych wprost w Księdze Psalmów (Ps 145–150), polegający na instrumentalnym „udźwiękowieniu” kręgu tajemnic chwalebnych, jest dobrym przykładem ilustrującym wyżej wzmiankowane zjawisko. Tym, co określam w tytule studium jako *profanum*, jest owo wtargnięcie niemal całkowicie świeckiego instrumentarium, obarczanego w średniowiecznym piśmiennictwie, ba, w samej Biblii (zob. Hi 21,12; Iz 5,12) negatywnymi konotacjami, w przestrzeń w najwyższym stopniu sakralną. Należy pamiętać, że w okresie „jesieni średniowiecza” (podobnie jak w okresach wcześniejszych) muzyka Kościoła pozostawała w głównej mierze muzyką wokalaną — *a cappella*. W świątyniach, oprócz organów i pozytywów, podczas większych uroczystości rozbrzmiewały nieliczne instrumenty, głównie trąbki oraz szałamaje²⁵.

Malarz realizując swą umuzycznioną wizję, pozostającą bez precedensu w sztuce XV w., sięgnął po w pełni ukształtowany w XIV w. motyw anioła–instrumentalisty²⁶. Instrumentarium niebiańskiego *ansamblu* stanowi (licząc zgodnie z ruchem wskazówek zegara, od góry): lutnia, harfa, sześć dzwonków umieszczonych na pręcie (*cymbala*), dudy, trąbka ze zwiniętą spiralnie czarą głosową, trójkąt z brzękadłami, duże klaskanki, trąbka z dwoma zawinięciami rury, dwa duże dzwonki ręczne, róg, trąbka w kształcie litery „S”, małe klaskanki, dwa małe dzwonki, lira korbowa, bęben i długa piszczałka jednoręczna, talerz uderzany pałą, fidel, szałamaja; górny lewy róg — pozytyw (obsługuje go dwóch aniołów), górny prawy róg — klawicyterium (*clavicytherium*; także obsługuje go dwóch aniołów), dolny lewy róg — klawikord oraz dolny prawy róg — cymbały i podwójna szałamaja.

²⁴ J. HUIZINGA, *Jesień średniowiecza*, tł. T. Brzostowski, Warszawa 1998⁶, s. 190–191; zob. s. 184–210.

²⁵ Zob. E.A. BOWLES, *Were Musical Instruments Used in the Liturgical Service during the Middle Ages?*, „The Galpin Society Journal” 10 (1957), s. 40–55; J.W. MCKINNON, *Representations of the Mass in Medieval and Renaissance Art*, JAMS 31 (1978), s. 21–52; D. FALLOWS, *The Performing Ensembles in Josquin’s Sacred Music*, „Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis” 35 (1985), s. 33–35; L. KORRICK, *Instrumental Music in the Early 16th-Century Mass. New Evidence*, „Early Music” 18 (1990), s. 359–365, 367–370; T.J. MCGEE, *Vocal performance in the Renaissance*, w: C. LAWSON, R. STOWELL (red.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge 2012, s. 332–333.

²⁶ O profuzji tego motywu w malarstwie niderlandzkim można mówić w przypadku twórczości Hansa Memlinga, a także Mistrza Legendy św. Łucji, Gerarda Davida, Jacoba Cornelisa van Oostsanena i jego pracowni. Zob. R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, München 1962, s. 218–238; E. WINTERNITZ, *Secular Musical Practice in Sacred Art*, „Early Music” 3 (1975), s. 224–226; M. WALTER, A. JASCHINSKI, (E. WINTERNITZ), *Engelsmusik — Teufelsmusik*, w: L. FINSCHER (red.), MGG, t. III: *Sachteil*, Kassel 1995, k. 14–23; G. KUBIES, *Muzykujący aniołowie w niderlandzkim malarstwie tablicowym XV i początku XVI w. Studium ikonograficzno-muzykologiczne*, Warszawa 2010 (dysertacja doktorska, Uniwersytet Warszawski), s. 132–170.

W kontekście muzykologicznym obraz *Maria in sole* interpretuję — zapewne wbrew intencjom samego malarza — jako „mały katalog” piętnastowiecznych instrumentów muzycznych. Jest on tym cenniejszy, iż przedstawia instrumenty nie ujęte w fundamentalnej dla tego okresu pracy: *Musica getutscht und aussgezoge* (1511) Sebastiana Virdunga (ok. 1465 – po 1511, ok. 1530?), który wyróżnił 37 profesjonalnych instrumentów muzycznych²⁷. U Geertgena tot Sint Jans, który ukazał ich o kilkanaście mniej, zwraca uwagę przede wszystkim brak popularnej w średniowieczu i renesansie tubmaryny — chordofonu stanowiącego wyróżnik malarstwa ośrodka niderlandzkiego w XV w., instrumentu przedstawionego po raz pierwszy w *Fontannie życia* (Madryt, *Museo del Prado*; ok. 1445–1450), powstałej w kręgu Jana van Eycka, a później przez Hansa Memlinga w chrystologicznym dziele z *Koninklijk Museum voor Schone Kunst* w Antwerpii (ok. 1487–1490), oraz psalterium. W porównaniu z traktatem Virdunga w omawianym obrazie oprócz tubmaryny i psalterium brak także gittern, rebeku, *Platerspiel*, pomortu, krumhornu, cynku, fletu, puzonu, organów, portatywu, regału i kotłów. Z kolei malarz „od św. Jana” ukazał instrumenty nieobecne w traktacie Virdunga, mianowicie: talerz, *cymbala*, trójkąt, klaskanki, podwójną szalającą i fidel, którą niemiecki teoretyk prawdopodobnie uznał za instrument minionej epoki.

Określenie jakiegoś zbioru organowego mianem „małego katalogu” — sędzę, że 23 niepowtarzające się instrumenty, ukazane w obrazie, pozwalają na taką konstatację — zakłada istnienie „pełnego katalogu” instrumentów muzycznych będących w użyciu w danej epoce. Takowy, rozumiany jako usystematyzowany, komplet-

²⁷ SEBASTIAN VIRDUNG, *Musica Getutscht* (Faksimile – Nachdruck; Basel 1511), K.W. Niemöller (red.), Kassel – Basel – Paris – London 1970; *Musica getutscht. A Treatise on Musical Instruments (1511) by Sebastian Virdung*, Cambridge 1993, s. 95–181. Rękopis znajduje się w Bayerische Staatsbibliothek w Monachium (Ms. Clm 24532). Dzieło, ilustrowane drzeworytami autorstwa Ursa Grafa (ok. 1485–ok. 1528), ukazuje niemal wszystkie dostępne wówczas instrumenty, zarówno te profesjonalne, jak i amatorskie, w tym ludowe (*musicalia, göckel spill*). Virdung podzielił instrumenty na trzy główne grupy: strunowe (*seyten spill*), dęte (*mit Röhren*) oraz perkusyjne, tzn. wykonane z metalu i innych dźwięczących materiałów (*vo metalle oder ander clingende materien verden gemacht*). W pierwszej grupie wyróżnił instrumenty z klawiaturą: klawikord, wirginał, klawicymbalum, klawicyterium, lirę korbową; bez klawiatury, z progami: lutnię, gittern (*quintern*), *violę da gamba* (*Groß Geigen*); ze strunami nieskracanymi: harfę, psalterium, cymbały; bez progów, z jedną do trzech strun: rebek, tubmarynę. Do drugiej zaliczył instrumenty, w których do wydobywania dźwięku potrzebny jest ludzki oddech — z otworami palcowymi: szalającą, bombardę, piszczałkę jednoręczną (*Schwegel*), flet poprzeczny (*Zwerchpfeiff*)?, flet prosty (3 wielkości), piszczałkę (*Russpfeiff*), krumhorn (4 wielkości), róg (*Gemsenhorn*), cynk, *Platerspiel* (pol. siesieńki, pancherzyna), dudy; bez otworów palcowych: puzon, trąbki (*Feltrumer, Clareta, Thurner Horn*) oraz instrumenty z miechami: organy, pozytyw, portatyw, regał. Zaś trzecią tworzą: dzwonki (*Zymeln i Glocken*); wymieniana także kotły i bębny (*Trumeln i clein paücklin*). Do instrumentów ludowych zaliczył m.in.: drumkę, różnego rodzaju dzwonki, rogi, gwizdki. Zob. też C. MEYER, *Sebastian Virdung. Musica getutscht. Les instruments et la pratique en Allemagne au début du XVIe siècle*, Paris 1980; G. STRADNER, *Spielpraxis und Instrumentarium um 1500 dargestellt an Sebastian Virdung's 'Musica getutscht' (Basel 1511)*, Wien 1983.

ny zbiór, obejmujący łącznie z różnymi wariantami poszczególnych instrumentów ponad 50 pozycji, nie został sporządzony ówczesnie, choć możliwa jest jego przybliżona rekonstrukcja w oparciu o źródła piśmienne i ikonograficzne (zob. tabelę poniżej, s. 297).

W przypadku tych pierwszych, obok traktatu Sebastiana Virdunga, należy wymienić przede wszystkim encyklopedyczne dzieło Paulusa Paulirinusa (ok. 1413 – po 1471) — *Liber viginti artium* (1459–1463)²⁸. Cenne świadectwo stanowią dwa inne źródła: reguła minnesingerów – *Der Minne Regel*, napisana w 1404 r. przez Eberharda Cersne z Minden²⁹, oraz alegoryczny utwór Jeana Molineta (1435–1507) z 1477 r. — *Le naufrage de la pucelle*³⁰.

Sztuka religijna XV w. zna wielopostaciowe przedstawienia z elementami muzycznymi. To w ich kontekście — co czynię poniżej — umieszczam obraz Geertgena tot Sint Jans. Typowe w malarstwie religijnym przedstawienie podobnych, czy niemal identycznych zespołów po obu stronach adorowanej/czczonej postaci wyklucza, nawet gdy są to składy rozbudowane, interpretację całego instrumentarium jako katalogu. Przykładem ilustrującym powyższą myśl jest malowidło *Maryja pośród świętych i aniołów* (Monachium, *Alte Pinakothek*) z ok. 1415 r., anonimowego malarza niemieckiego czynnego w Kolonii; w obrazie aż sześć instrumentów zostało powtórzonych.

W ikonografii chrystologicznej fragment predelli ołtarzowej Fra Angelico (ok. 1387–1455) przechowywany w *The National Gallery* w Londynie stanowi przykład

²⁸ Wydanie faksymilowe niepełne wraz z komentarzem: R. MUŽÍKOVÁ, *Pauli Paulirini de Praga Musica mensuralis*, „Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica” 2 (1965), s. 57–86; S. HOWELL, *Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments*, „Journal of the American Musical Instrument Society” 5–6 (1979–1980), s. 9–36. Klasyfikacja (*fol.* 162r-v.) obejmuje pięć grup — instrumenty, na których dźwięk wydobywa się za pomocą: ludzkiego oddechu (*flatu humano*): *fistula*, *tuba*, *bucina*, *tibia*, *cornea*, *calamus*, *sambuca*, *lira*; samej perkusji (*sola percussione*): *cithara*, *psalterium*, *arfa*, *timpanum*, *clavicimbalum*, *clavicordium*, *monocordum*, *dulce melos*, *tintinabulum*, *sistrum*; miechów (*follium flatu*): *organum*, *portativum*, [o]rmfa; powietrza i perkusji (*flatu et percussione*): *claviorganum*; uderzania (*appulsu*): *nablum*, *rittonia*, inne metalowe uderzane (*metallorum tinnunt sonoritate pulsus percussione*). Ponadto autor wzmiankuje i opisuje *virginale*, *cimbalum*, *calcastrum*, [i]nnportile, *ala*, [y]sis i *tubalcana*.

²⁹ C. SACHS, *Die Musikinstrumente der Minneregel*, „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft” 4 (1913), s. 484–486. Autor reguły minnesingerów dokonuje następującego podziału: instrumenty szarpane: harfa, klawikord (*schachbret*)?, *rotte* (?) półpsalterium (*medicinale* = *medium cannale*), psalterium, *cannale*, lutnia, klawesyn, gittern (*quinterna*); instrumenty dęte: flet, róg (*begil*)?, portatyw, piszczałka (*phife*), flet, szalamaja, róg; instrumenty smyczkowe: *rotte* (?), fidel, skrzypce (?), fidel, *lira* (*lyra*), rebek; instrumenty uderzane: dzwonki lub talerze (*cymbel*), trójkąt, klawikord, *monochord*.

³⁰ E. A. BOWLES, *Haut and bas. The Grouping of Musical Instruments during the Middle Ages*, „Musica Disciplina” 8 (1954), s. 118. Poeta i kronikarz dworu burgundzkiego wymienia instrumentarium obejmujące: harfę, organy, fidel (*vielless*), psalterium, lutnię, małe kotły (*nakaires*), szalamaję, wirginał, talerze, lirę korbową, dudy, krumphorn, bęben, rebek, dzwonki ręczne, tamburyn, flet, gitarę, trąbkę, trąbkę *clarion*, bęben beczułkowaty, harfę uderzaną (*sic!*), piszczałkę, dzwony, cynk, tubmarynę, dziesięciostrunowe psalterium. W porównaniu do *Der Minne Regel*, w katalogu Jeana Molineta brakuje: klawikordu, rogu, skrzypiec, liry, trójkąta oraz monochordu.

wyjatkowy, gdyż ukazuje Chrystusa adorowanego przez okazałych rozmiarów zespół skrzydlatych muzyków. Na jednym z pięciu fragmentów predelli (ok. 1423–1424) malarz ukazał wysławianego przez rzesze aniołów Chrystusa niosącego sztandar rezurekcyjny. Muzycy znajdują się w trzech spośród czterech rzędów; brak ich w najwyższym, który ze względu na dominujące kolory szat — czerwony i niebieski — można uznać za przestrzeń zajmowaną przez najwyższych rangą aniołów. Splendoru scenie dodają obecni w różnych miejscach anielskiej społeczności fanfaryści (8). Pozostali muzycy (24), oprócz dwóch klęczących pod stopami Chrystusa aniołów grających na portatywach, rozlokowani zostali pośród aniołów–adorantów. Instrumentarium zespołu po lewej stronie Chrystusa obejmuje: tamburyn, bęben ob ręczowy uderzany pałą, portatyw, harfę (2 rząd); harfę, gittern (lutnia?), podwójny flet, mały tamburyn (pandereta?), psalterium (3 rząd); citolę, rebek i szalamaję (4 rząd). W zespole po prawej stronie znalazły się: citola, gittern? (2 rząd); podwójna szalamaja, dwie szalamaje pojedyncze (3 rząd); piszczałka i bęben, talerze, tamburyn, dwie szalamaje, rebek? i citola? (4 rząd). W sumie Chrystusa adoruje 34 aniołów–muzyków. Zbyt wiele instrumentów zostało powtórzonych, aby móc je traktować jako zbiór pełny.

Na 1448 r. datowany jest *Codex Casimirianum* (Koburg; Codex 8789), w którym znajduje się osobliwa scena adoracji Baranka przez dwadzieścia cztery postaci z muzykującym królem Dawidem; poza dwoma trzymającymi księgę (trzy postaci śpiewają) wszyscy pozostali muzykują³¹. Ich instrumentarium stanowią (licząc zgodnie z ruchem wskazówek zegara; od górnego lewego rogu): dwa duże dzwonki ręczne, trójkąt z dwoma brzękadłami, cynk biały (flet?), dwie pary dzwonek ręcznych, trąbka w kształcie litery „S”, harfa, szalamaja, fidel ze smyczkiem, lutnia, portatyw, flet, tubmaryna ze smyczkiem, duża grzechotka (dzwonek)?, lira korbowa, dwa dzwonki na prostym pręcie, dzwonek ręczny, klawikord, psalterium, dwa kotły z pałkami, harfa z wyodrębnioną komorą kołkową (jak w fidel), gittern i cymbały. W sumie iluminator namalował 22 instrumenty, w tym trzy takie same: dzwonki ręczne oraz dwukrotnie harfę, jednakże o różnej konstrukcji.

Nieznacznie mniejszy zespół przedstawił iluminator *Apokalipsy Savoy* (*El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo*; MS E. Vitr. 5) ukończonej w 1482 r.³² Jedna z ilustracji (fol. 29) przedstawia Chrystusa w mandorli otoczonego przez 24 Starców apokaliptycznych. Między nimi a Chrystusem znajdują się następujące instrumenty (od lewej): trójkąt z pałą, flet, szalamaja, dudy, kotły, piszczałka i bęben, trąbka, cymbały, psalterium, harfa, dwie piszczałki, monochord, lira korbowa, lutnia, portatyw, gittern, fidel i rebek.

³¹ A. BUCHNER, *Encyklopedia instrumentów muzycznych*, tł. M. Zięba-Szmaglińska, Racibórz 1995, il. 83, s. 78 (brak numeru folio).

³² E.A. BOWLES, *La Pratique musicale au moyen age / Musical Performance in the Late Middle Ages*, Genève 1983, il. 4, s. 32.

Jeden z największych zespołów anielskich w piętnastowiecznym malarstwie maryjnym ukazał Matteo di Giovanni (ok. 1430–1495) we *Wniebowzięciu Maryi* (Londyn, *The National Gallery*), wykonanym ok. 1474 r. W centrum kompozycji namalował unoszoną przez dziesięciu serafinów i cherubinów Maryję w kierunku otoczonego bytami z pierwszego zastępu Chrystusa. Muzycy anielscy, zgrupowani symetrycznie po obu stronach Maryi, oddają się grze na (po lewej stronie): lutni, tamburynie, podwójnym flecie, psalterium, portatywie, małych kotłach, fidelu, oraz (po prawej) na szalamai, talerzach, trąbce w kształcie litery „U”, harfie, dudach? (instrument jest częściowo niewidoczny), rebeku i kolejnej lutni. Taką samą liczbę skrzydlatych muzyków (14) ukazał ok. 70 lat wcześniej Gentile da Fabiano (ok. 1370–1427) w obrazie *Madonna z Dzieciątkiem, św. Mikołajem i św. Katarzyną* (*Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie*; ok. 1405).

Charakter katalogu instrumentów mają liczne piętnastowieczne przedstawienia tańca śmierci. Niektóre cykle liczą po kilkadziesiąt ilustracji. Np. *Dotendantz mit figuren, clage und antwort schon von allen staten der welt*, wykonany w 1485 r. w Strasburgu, składa się z 40 scen³³. Instrumentarium (od il. 140) ma następującą postać: podwójnie zwinięta trąbka, tubmaryna, dudy, fidel, harfa, portatyw, trójkąt z brzękadłami, *Platerspiel*, kastaniety, podwójnie zwinięta trąbka, długa piszczałka i bęben, długi róg, lutnia, róg myśliwski, psalterium, *Gemshorn*, zwinięta trąbka, tubmaryna, instrument w kształcie łuku z okrągłym pudłem rezonansowym umieszczonym w $\frac{3}{4}$ długości wygiętego ramiona, cytara (lutnia?), długi róg z 2 lub 3 otworami (cynk?), cynk, harfa, piszczałka i bęben, dudy (jedna piszczałka burdonowa), psalterium, *Platerspiel*, gitara?, tubmaryna, trąbka w kształcie litery „S”, lutnia, dudy, gitara?, podwójnie zwinięta trąbka, cynk. Choć niektóre instrumenty powtarzają się, to poszczególne ilustracje różnią się szczegółami konstrukcyjnymi.

Współczesny podział instrumentów muzycznych, którego dokonano na początku XX w., obejmuje cztery grupy: idiofony, membranofony, aerofony i chordofony³⁴. Stanowią one podstawę poniższego przeglądu systematycznego, w którym odnotowano łącznie 43 instrumenty: 7 idiofonów, 3 membranofony, 15 aerofonów i 18 chordofonów. Ze względu na skalę problemów lingwistyczno-translatorskich, poza traktatem Sebastiana Virdunga (nie ujmuję wymienionych przez niego instrumentów nieprofesjonalnych) pomijam źródła piśmienne. W tabeli nie znalazły się instrumenty amatorskie oraz będące niezaprzeczalnie wytworami wyobraźni twórczej, nie odnotowano także rozmaitych wariantów konstrukcyjnych poszczególnych ins-

³³ R. HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterliche Totentänze und ihr Nachleben*, Bern – München 1980, il. 138–177.

³⁴ E.M. VON HORBOSTEL, C. SACHS, *Systematik der Instrumentenkunde*, ZE 46 (1914), s. 553–590. Zob. K. REINHARD, *Beitrag zu einer neuen Systematik der Musikinstrumente*, „Die Musikforschung” 13 (1960), s. 160–164; R. LYSLOFF, J. MATSON, *A New Approach to the Classification of Sound Producing Instruments*, „Ethnomusicology” 29 (1985), s. 213–236; M.J. KARTOMI, *On Concepts and Classifications on Musical Instruments*, Chicago 1990; J. MONTAGU, *It's time to look at Hornbostel-Sachs again*, „Muzyka” 1 (2009), s. 7–28.

trumentów. Ikonograficzny materiał porównawczy stanowią dzieła przywołane w tej części studium.

	Idiofony	Membranofony	Aerofony	Chordofony
Geertgen tot Sint Jans, <i>Maria in sole</i>	talerz, trójkąt, dzwonki (2 rodzaje), <i>cymbala</i> , klaskanki (2 rodzaje)	bęben	piszczałka, szalamaja (pojedyncza i podwójna), dudy, trąbka (2 rodzaje), róg, pozytyw	harfa, lutnia, cymbały, lira korbowa, fidel, klawikord, klawicyterium
[19 instrumentów]				
Sebastian Virdung, <i>Musica getutscht und aussgezoge</i>	dzwonki (2 rodzaje)	bębny, kotły	piszczałka (2 rodzaje), flet (2 rodzaje), szalamaja, bombarde, krumhorn, dudy, <i>Platerspiel</i> , trąbka (3 rodzaje), puzon, cynk, róg, organy, pozytyw, portatyw, regał	harfa, lutnia, gittern, cymbały, psalterium, tubmaryna, rebek, lira korbowa, <i>viola da gamba</i> , klawikord, klawicymbalum, wirginał, klawicyterium
[31 instrumentów]				
Materiał ikonograficzny	talerze, trójkąt, dzwonki, <i>cymbala</i> , grzechotka?, kastaniety	bęben, kotły, tamburyn	piszczałka, flet (pojedynczy i podwójny), szalamaja (pojedyncza i podwójna), dudy, <i>Platerspiel</i> , trąbka (4 rodzaje), cynk, róg, portatyw	harfa, lutnia, gittern, citola, cytara?, cymbały, psalterium, monochord, tubmaryna, fidel, rebek, lira korbowa, gitara?, klawikord
[32 instrumenty]				

Pytanie o muzyczną edukację Geertgena tot Sint Jans musi pozostać otwartym. Na podstawie zachowanych dzieł możemy stwierdzić, że Geertgen nie przejawiał, bynajmniej jako malarz, stałego zainteresowania muzyką, w przeciwnym razie eksponowałby wyraźniej powszechny w malarstwie religijnym motyw anioła—muzyka (śpiewak, fanfarzysty, instrumentalista). Także inne pytanie, mianowicie o obecność w dziele maryjnym tak wielu instrumentów perkusyjnych, w tym znanych kulturom starożytnym klaskanek, musi pozostać bez odpowiedzi. Należy podkreślić w tym miejscu, że instrumentarium ukazane w malowidle z muzeum rotterdamkiego w dużej mierze koresponduje — zazwyczaj w formie nie tak skondensowanej — z treściami muzycznymi reprezentowanymi w ówczesnym malarstwie europejskim, przede wszystkim maryjnym³⁵. Pomimo faktu, że instrumenty muzyczne rozumiane jako

³⁵ W ikonografii tematu tronującej/stojącej Maryi w XIV–XV w. powszechne są chordofony oraz dwa aerofony: flet i portatyw. Rozbudowane, poligeniczne składy obejmujące trąbki oraz instrumenty perkusyjne typowe są dla scen z cyklu *Chwały Maryi* (*Wniebowzięcie, Koronacja*).

narzędzia do wytwarzania dźwięków pozostają pozamerytorycznym obszarem niejących rozważań³⁶, zasadny wydaje się być krótki komentarz muzykologiczny.

W zakresie lokalizacji idiofonów zauważalne jest oddziaływanie zasady paralelizmu. Oś pionową kompozycji wyznaczają u góry lutnia i szalამaja, na dole dzwonki ręczne i róg. Instrumenty zdają się tworzyć pary (licząc od góry): talerz – *cymbala*, dzwonki – trójkąt, klaskanki małe – klaskanki duże. Talerz tworzący wraz z *cymbala* najwyżej usytuowaną parę idiofonów stanowi pod względem konstrukcyjnym przykład szczególny. Instrument ma formę spłaszczzonego dzwonu przypominającego misę. Być może malarz spotkał się z takim instrumentem w klasztorze, gdzie mógł pełnić, podobnie jak różnej wielkości dzwony, rolę przyrządu sygnalizacyjnego w liturgii lub życiu codziennym mnichów. Klasztorną proveniencję *cymbala* wyposażonego w obrazie Geertgena tot Sint Jans w sześć dzwonek, którym posługiwano się do sygnalizowania poszczególnych godzin kanonicznych oraz w refektarzach, potwierdza datowany na ok. 1440 r. fresk z kaplicy *Caracciolo del Sole* w kościele *San Giovanni a Carbonara* w Neapolu³⁷. Obie klaskanki (w przeciwieństwie do trójkąta o pięciu pierścieniach) także nie są typowymi idiofonami. Co więcej, nie pojawiają się w ikonografii angelologicznej XV w. Idiofon większy, na którym gra anioł znajdujący się po prawej stronie, prawdopodobnie wyposażony jest w rodzaj zawiasu. Posiada elementy brzęczące, być może dzwonki (?), na górnej sztabce widoczne są trzy takie elementy, a na dolnej jeden. Drugi instrument mogący stanowić parę oddzielnych sztabek jest niewielkich rozmiarów, przypuszczalnie jedna sztabka posiada dwa elementy brzęczące.

Trąbka ze zwiniętą czarą głosową to z pewnością wytwór wyobraźni malarza. Instrumenty dęte o fantazyjnych kształtach pojawiają się w szesnastowiecznych niderlandzkich realizacjach *Sądu Ostatecznego*, m.in. u Jana Provosta (1465–1529) i Joosa van Cleve (ok. 1485–1540)³⁸; prawdopodobnie swoją formę zawdzięczają oddziaływaniu estetyki manieryzmu antwerpskiego (ok. 1510–1540).

Do rzadko występujących w ikonografii maryjnej instrumentów należy róg zwierzęcy³⁹ — aerofon, który najczęściej pojawia się w średniowieczu w przedstawieniach eschatologicznych (ilustracje do tekstu Apokalipsy, *Sąd Ostateczny*) i myśl-

³⁶ Specyficzne „oświecenie” oraz skala, w jakiej zostały oddane instrumenty muzyczne, nie pozwalają na pełną analizę instrumentologiczną. Aktualna literatura przedmiotu na temat poszczególnych instrumentów: <http://www.oxfordmusiconline.com>; <http://www.rilm.org>.

³⁷ F. TRINCHIERI CAMIZ, *Augustinian Musical Education and Redemption in the Fifteenth-Century Caracciolo del Sole Chapel, Naples*, „Imago Musicae. International Yearbook of Musical Iconography” 5 (1988), il. 1, s. 42; tekst s. 41–62. Malowidło przedstawia trzyosobowy zespół muzyczny tworzony przez dwóch braci zakonnych i anioła, towarzyszący innemu zakonnikowi pogrążonemu w ekstazy modlitwie. Anioł ukazany w środku grupy gra na psalterium, zakonnicy zaś na klawikordzie oraz *cymbala* — pięciu dzwonek zawieszonych na stojaku.

³⁸ Obrazy znajdują się odpowiednio w *The Detroit Institute of Arts* (ok. 1520) i *The Metropolitan Museum of Art* (ok. 1525) w Nowym Jorku.

³⁹ Przykładem jest tapiseria ze sceną *Zwiastowania* (Gelnhausen, *Kirche Maria Königin*) z końca XV w.

liwskich⁴⁰, a także bożonarodzeniowych⁴¹. Wydaje się, że obecność rogu, w który dmie z całych sił anioł, ukazany poza kręgiem instrumentalistów, nie ma charakteru incydentalnego; poza kręgiem znajduje się także szalameista. Może to być wynikiem refleksji malarza nad symbolicznym znaczeniem tego instrumentu, który możemy tutaj z pewnością odnieść do Boga/ Jezusa⁴². W starożytności róg był m.in. symbolem boskiej mocy (Mezopotamia, Egipt); w takim kontekście występuje także w Biblii (m.in. Mi 4,13; Ps 92,11; Ap 5,6). Symbolikę rogu (hebr. *shōfār*, łac. *tuba*, *buccina*) rozwijali egzegeci komentujący zwłaszcza Księgę Psalmów (Ps 47,6; 81,4; 98,6; 150,3). Zdaniem św. Augustyna (354–430) werset: „Dmijcie w róg na nowiu, podczas pełni, w nasz dzień uroczysty!” (Ps 81,4) jest wezwaniem do nowego życia w duchu nauki Chrystusa⁴³. Komentując werset 6 z Ps 98 biskup Hippony zapewniał, iż trąby wykuwa sam Bóg, aby rozbrzmiewały na Jego chwałę. W trakcie wywodu dał wskazówki dla tych, którzy pragną zostać „trąbą rogową”, aby pokonali cielesne przyzwyczajenia⁴⁴.

W czasach gdy Geertgen tot Sint Jans malował swój obraz, lira korbowa straciła już znaczenie oraz status, jakim cieszyła się jeszcze w I poł. XIV w. Była instrumentem, podobnie jak dudy, powszechnie utożsamianym z najniższą warstwą społeczną, w tym pasterzami, znakomicie zobrazowanymi w ikonografii bożonarodzeniowej⁴⁵. Jej obecność w obrazie może mieć charakter zabiegu stylizacyjnego. Niemniej jednak należy pamiętać, że oba instrumenty nadal wykorzystywano w środowisku dworskim. Przykładem jest uroczystość składania ślubów na wyprawę krzyżową przeciw Turkom, która miała miejsce w Lille w 1454 r., za panowania Filipa III Dobrego (1396–1467; książę od 1419). W wystawnym przyjęciu brało udział wielu muzyków, w tym grających na dudach⁴⁶.

Wydaje się, że przede wszystkim względy kompozycyjne zadecydowały o umieszczeniu czterech dużych instrumentów strunowych: pozytywu, klawicyterium⁴⁷, cymbałów oraz klawikordu w rogach kompozycji, poza kręgiem aniołów–instrumentalistów; wszystkie z nich to instrumenty pokaźnych rozmiarów, przeznaczone

⁴⁰ Reprezentatywnym zabytkiem jest *Le Livre de la chasse* (Paryż, *Bibliothèque nationale de France*; Ms. fr. 616) Gastona Phébusa, z ok. 1405–1410 r.

⁴¹ HUGO VAN DER GOES w *Oltarzu Portinarich* (Florencja, *Galleria degli Uffizi*), w scenie pokłonu pasterzy ukazał dwa instrumenty dęte: róg i dudy.

⁴² Zob. M. LURKER, *Róg zwierzęcy*, w: TENŻE, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 201–203; D. FORSTNER, *Róg*, w: TAŻ, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 254–256.

⁴³ Św. AUGUSTYN, *Objaśnienia Psalmów*, E. STANULA (red.), (Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy 40), tł. J. Sulowski, Warszawa 1986, s. 31.

⁴⁴ Zob. *tamże*, s. 301–302.

⁴⁵ Dudziarza w scenie *Narodzin* (Dijon, *Musée des Beaux-Arts*; ok. 1420–1425) i *Pokłonu Trzech Króli* (Madryt, *Museo del Prado*; 1485–1500) ukazali odpowiednio Robert Campin i Hieronim Bosch (ok. 1450–1516). JAN DE BEER (ok. 1475–1528) w *Pokłonie pasterzy* (Kolonja, *Wallraf-Richartz Museum*; druga dekada XVI w.) ukazał trio w składzie: lira korbowa, dudy i instrument dęty (flet lub szalameja).

⁴⁶ Zob. J. MARIX, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420–1467)*, Strasbourg 1939 (repr. Baden-Baden 1974), s. 37–43.

⁴⁷ Mianem *claviciterium* Sebastian Virdung określa pionowy klawesyn, czyli instrument z pionowym pudłem rezonansowym; co więcej, twierdzi, że jest *neulich erfunden*.

do gry na siedząco. Połączenie w pary (instrumenty namalowane zostały na tym samym poziomie) pozytywu z klawicyterium oraz klawikordu z cymbałami wynika z zastosowanej zasady symetrii podobieństw. Dwa pierwsze instrumenty wyróżniają się pionowymi konstrukcjami, posiadają wertykalnie ustawione piszczałki i struny, a dwa pozostałe łączą podobny, prostokątny kształt korpusów oraz poziome położenie strun.

* * *

Wzrost popularności dyptyków w Niderlandach przypada na okres od II poł. XV w. do I poł. XVI w.⁴⁸ Większość niewielkich rozmiarów dwuskrzydłowych za- bytków tablicowych wieszanych na ścianie, kładzionych na stole lub poduszcze, należy umieścić w kontekście *exercitia pietatis*, a ściślej, pobożności prywatnej z jej nieodłącznym wymiarem medytacyjnym⁴⁹, pozostającej pod silnym wpływem *devotio moderna*⁵⁰, ruchu, pomimo wybitnie chrystocentrycznego charakteru, nie będącego wrogo nastawianym do Maryi.

Z dwuczęściową budową dyptyku niemal organicznie związana jest dwutematyczność. Schemat kompozycyjny, znany niewątpliwie już na początku XIV w.⁵¹, do którego sięgnął Geertgen tot Sint Jans i malarz działający w jego kręgu / naśladowca⁵², a obejmujący połączenie tematu maryjnego ze ściśle chrystologicznym tematem pasyjnym, pozwala ukazać historię zbawienia od momentu inkarnacji „Słowa” aż po śmierć Chrystusa na Golgocie⁵³. Z powyższym zagadnieniem łączy się inne, mianowicie zagadnienie hierarchiczności stron⁵⁴. Wiemy, że w XIX w. oba

⁴⁸ Zob. HAND, METZGER, SPRONK, *Prayers and Portraits*, s. 2–13.

⁴⁹ W ramach medytacji wielu chrześcijan podejmowało swoistą „podróż” – *peregrinatio religiosa*, przed wizerunkiem Ukrzyżowanego Chrystusa oraz innymi scenami pasyjnymi. Zob. M. BOTVINICK, *The Painting as Pilgrimage. Traces of a Subtext in the Work of Campin and his Contemporaries*, „Art History” 15 (1992), s. 1–18; J. CHÉLINI, H. BRANTHOMME, *Drogi Boże. Historia pielgrzymek chrześcijańskich*, t. E. Sieradzińska, M. Stafiej-Wróblewska, Warszawa 1996, s. 165–166. Zob. też B.L. ROTHSTEIN, *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, New York 2005.

⁵⁰ Zob. R.R. POST, *De Moderne Devotie. Geert Groote en zijn stichtingen*, Amsterdam 1940; E. BROUETTE, R. MOKROSCH, *Devotio moderna*, w: G. MÜLLER, H. BALZ, G. KRAUSE (red.), *Theologische Realenzyklopädie*, t. VIII, Berlin 1981, s. 605–616; J.H. VAN ENGEN, *Devotio Moderna. Basic Writings*, Mahwah, NJ 1988, s. 5–61.

⁵¹ Francesco di Vannuccio (czynny ok. 1361–1389) w dziele z ok. 1380 r. na lewym skrzydle przedstawił *Tronującą Madonnę* (Haga, *Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum*), na prawym *Chrystusa na krzyżu* (Filadelfia, *Philadelphia Museum of Art*); VAN OS, NIEUWDORP, RIDDERBOS, HONÉE, *The Art of Devotion*, il. 21a i 21b, s. 70–71.

⁵² Bardzo podobnym schematem, obejmującym przedstawienie *Chrystusa na krzyżu* oraz wizerunek *Maryi odzianej w słońce* (Norymberga, *Germanisches Nationalmuseum*), posłużył się anonimowy malarz (*Meister des Halleiner Altars*) działający w I poł. XV w. w ośrodku salzburskim; RIDDERBOS, *The Rotterdam-Edinburgh Diptych*, il. 70, s. 151.

⁵³ Zob. V.M. SCHMIDT, *Diptychs and Supplicants. Precedents and Contexts of Fifteenth-Century Devotional Diptychs*, w: J.O. HAND, R. SPRONK (red.), *Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, New Haven – London 2006, s. 16.

⁵⁴ Zob. E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, t. I, New York 1971, s. 294, przyp. 16 (s. 479–480); L. CAMPBELL, *Diptychs with Portraits*, w: HAND, SPRONK (red.), *Essays*

malowidła tworzyły dyptyk⁵⁵. W dziele mającym taką formę preferowano orientację heraldyczną, której źródła tkwią w Ps 110,1, przyznając nadrzędną rolę wydarzeniom pasywnym, chronologicznie późniejszym w stosunku do treści obrazu z *Museum Boijmans van Beuningen*, choć teologicznie bardziej doniosłym.

II. 1. Geertgen tot Sint Jans, *Maria in sole*, lata 80-te XV w., Rotterdam, *Museum Boijmans van Beuningen*



in *Context*, s. 36–41; H. VAN DER VELDEN, *Dyptych Altarpieces and the Principle of Dextrality*, w: *tamże*, s. 124–155.

⁵⁵ RIDDERBOS, *The Rotterdam-Edinburgh Diptych*, s. 151.

***Sacrum and profanum in the painting *Maria in sole* by Geertgen tot Sint Jans
(part II)***

Summary

The second part of the study of the painting *Maria in sole* by Geertgen tot Sint Jans from the Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam is divided into two sections. Both are accompanied by theological and iconographic reflections as well. The Christ Child playing two handbells is depicted at the moment of generating the very first movement, creative “energy”, first sound that is going to be taken up by one of the angel musicians holding the same idiophones. Christ, incarnated God is perceived as the *Musicus* initiating the heavenly harmony represented by the three angelic rings. *Profanum* aspects in that Marian work of art are reflected in the outermost ring where angels play various musical instruments which I interpret as an incomplete catalogue of the 15th century instruments; the main reference work is *Musica getutscht und aussgezoge* written in 1511 by Sebastian Virdung. Four thematic sections of the study are as follows:

Et signum magnum paruit in caelo: mulier amicta sole
Rosarium Virginis Mariae
Motus autem non est ens completum, sed est via in ens...
Musica coelestis vel mundana