



Liturgia Sacra 8 (2002), nr 1, s. 127-135

GRZEGORZ KUBIES

MUZYKUJĄCE ANIOŁY W IKONOGRAFII XV WIEKU

Z płomieni żywych były jednych twarze,
A skrzydła złote; drugi huf był w bieli:
Żadna biel śnieżna z nim nie stanie w parze.
Stopnie po stopniu schodzili anieli
W głąb Róży: gońce miru i pogody,
Które powiewem skrzydeł wciąż garnęli.
(Dante Alighieri, *Boska Komedia*, Raj, pieśń XXXI)

W Kościele katolickim charakter dogmatyczny posiadają trzy twierdzenia dotyczące aniołów: (1) „istnieją i są stworzeniami Bożymi”; (2) są istotami „duchowymi, nieśmiertelnymi, obdarzonymi poznanie i wolą” (to, że uważane są za istoty czyste, bezcielesne – *mentes*, jest tylko teologicznym stwierdzeniem); (3) są bytami opiekującymi się ludźmi¹. Wszelkie inne sądy o mieszkańcach nieba są tylko wnioskami teologiczno-filozoficznymi. Obecność aniołów w szczególony sposób nasila się w momentach niezwyklej wagi, wystarczy przypomnieć anioła Gabriela zwiastującego Maryi, anioła ukazującego się we śnie Józefowi, pasterzom po narodzeniu się Jezusa w Betlejem, czy też anioły w lśniących szatach w pustym grobie. Od pierwszych wieków chrześcijaństwa anioły stanowiły przedmiot mistycznych rozważań Ojców Kościoła i starożytnych pisarzy. Pierwsze systematyczne ujęcie zaproponował żyjący na przełomie V i VI w. po Chr. Pseudo-Dionizy Areopagita. W swym angelologicznym traktacie *Peri tes uranias hierarchias* („O hierarchii niebieskiej”)

¹ K. STRZELECKA, *Angelologia*, EK 1, Lublin 1973, s. 550.

podzielił anioły na trzy hierarchie, każda obejmująca trzy chóry aniołów. Najbliżej oblicza Boga znajdują się, tworzące pierwszą hierarchię, Serafyny, Cherubiny i Trony. Środkową hierarchię tworzą: Panowania, Moce i Cnoty. Najbardziej związani z ziemskim życiem człowieka są przedstawiciele trzeciej hierarchii — Książęta, Archaniołowie i Aniołowie².

Jakkolwiek w Nowym Testamencie spotykamy anioły dmące w trąby, nie jest to jednak muzykowanie; anioły pełnią rolę fanfarzystów dających sygnał do rozpoczęcia niezwykle uroczystości — ostatniego spektaklu na Ziemi. Św. Mateusz (24, 31) w eschatologicznej wizji mówi: „Pośle On [Chrystus] swoich aniołów z trąbą o głosie potężnym, i zgromadzą Jego wybranych z czterech stron świata, od krańca do krańca nieba”³. W podobnej funkcji występują anioły w Apokalipsie (8,2). Po otwarciu siódmej pieczęci św. Jan obwieszcza: „I ujrzałem siedmiu aniołów, którzy stoją przed Bogiem, a dano im siedem trąb”. Także i tutaj głosy trąb stanowią rodzaj uroczystego sygnału, po którym Ziemię wstrząsają potężne kataklizmy. Imponujące zapewne w swym brzmieniu fanfary aniołów możemy podziwiać w piętnastowiecznych wizjach Sądu Ostatecznego u artystów tej miary, co Fra Angelico, Rogier van der Weyden czy Hans Memling. O śpiewie aniołów możemy wnioskować pośrednio z pięknej wizji tronu Boga i Serafinów, którą miał Izajasz. Były niebiańskie wołają do siebie: „Święty, Święty, Święty jest Pan Zastępów. Cała ziemia pełna jest Jego chwały” (6,3). Otóż owo wołanie można uznać za mistyczny i jednocześnie imponujący w zakresie dynamiki śpiew aniołów, który był tak silny, że „od głosu tego, który wołał, zadrgały futryny drzwi, a świątynia napełniła się dymem” (6,4). Śpiew wielbiących Boga aniołów nie jest jednak przykładem „czystej” sztuki wokalnejszej o znamionach wirtuozowskiego opisu.

Najwcześniejsze zabytki ikonograficzne przedstawiające anioły pochodzą z III w. Początkowo wczesnochrześcijańscy artyści ukazują młodzieńców w długich tunikach, jeszcze bez skrzydeł, najczęściej w scenach zwiastowania Maryi, ofiary Izaaka i historii Jonasza. Pod koniec IV w. na ramionach aniołów zaczyna pojawiać się ich najważniejszy i prawie zawsze obecny atrybut — skrzydła, jakkolwiek Biblia wzmiankuje, że jedynie Cherubiny (1 lub 2 pary skrzydeł) i Serafyny (3 pary skrzydeł) je posiadają⁴. Na styku dwóch epok — starożytności i średniowiecza — nad głowami aniołów zaczynają się pojawiać aureole, gwiazdziste diademy, przywdziewają zbroje, a nawet wyrastają im brody. Dopiero w średniowiecznych i renesansowych ma-

² C.S. LEWIS, *The Discarded Image, An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*, Cambridge 1964; wyd. pol. *Odrzucony Obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, Warszawa 1986, s. 56–57.

³ Wszystkie cytaty biblijne w niniejszym artykule pochodzą z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2000³

⁴ Muzykujące anioły najczęściej przedstawiane są ze skrzydłami, jakkolwiek w znanym przedstawieniu śpiewających i grających aniołów Jana van Eycka w tzw. *Ołtarzu Gandawskim* (1425–1432) brak skrzydeł może wynikać z chęci przedstawienia jak największej liczby tych istot na ograniczonej przestrzeni.

lowidłach spotykamy anioły biorące udział w rozbudowanych scenach wielopostaciowych — Maesta, Koronacja Matki Bożej, Adoracja Baranka, Sąd Ostateczny i innych. Anioły trzymają w rękach narzędzia męki Pańskiej, lichtarze, palą kadzidła, podtrzymują koronę i szaty Maryi, tańczą, a także grają na instrumentach muzycznych i śpiewają.

W ikonografii muzycznej na pewnym gruncie stajemy w XIII w. W ręcznie piśnianym kalendarzu irlandzkim iluminator w górnej części miniatury przedstawił Chrystusa Króla i Maryję, niżej po bokach dwa anioły z kadzielnicami, oraz najniżej, pod stopami Chrystusa i Maryi, grupę czterech muzykujących aniołów, grających na harfie, lirze korbowej, psalterium i fidel³ Warto zwrócić uwagę na fakt, iż na instrumentach grają nie przedstawiciele pierwszej czy drugiej hierarchii anielskiej, lecz stojące najniżej — zwykłe anioły.

Można postawić hipotezę, że przydzielenie aniołom funkcji muzyków związane było po części ze wzrastającym od początku XV w. znaczeniem muzyki czysto instrumentalnej. Dotychczas w muzyce europejskiej dominowała twórczość wokalna *a cappella*, a instrumentalisci głównie towarzyszyli śpiewakom. Być może narodziny muzykujących aniołów stanowiły naturalny krok w rozwoju angelologicznego malarstwa europejskiego. Skoro artyści zaczęli umieszczać w ich dłoniach różnorakie narzędzia związane z męką Pańską czy liturgią, mogli także przydzielić im instrumenty muzyczne. Z pewnością było to *novum* o niebagatelnym znaczeniu, rozszerzone zostały funkcje aniołów, a zwykłe instrumenty, na których grają, zyskały symboliczny wymiar. Znaczącą rolę mogła odegrać lektura nie tylko wcześniej cytowanych fragmentów Biblii, lecz przede wszystkim głęboka refleksja nad najczęściej interpretowaną i komentowaną od czasów starożytności księgą Starego Testamentu — Księgą Psalmów. To właśnie komentarze Ojców Kościoła, ich symboliczno-allegoryczne interpretacje instrumentów występujących w psalmach (to zagadnienie poruszone zostanie pod koniec artykułu) dawały przyzwolenie malarzom, rzeźbiarzom i iluminatorom do włączania świeckich instrumentów w przestrzenie *sacrum*.

W wielu psalmach odnajdujemy wezwania, aby wychwalać Stwórcę za jego dzieła. Psalmista (Ps 1–2) wzywa nie tylko mieszkańców ziemi, wody i powietrza, ale także mieszkańców nieba: „Chwalcie Pana z niebios, chwalcie Go na wysokościach! Chwalcie Go, wszyscy Jego aniołowie, chwalcie Go, wszystkie Jego zastępy!”, nawet natura powinna śpiewać pieśń pochwalną. Jak lepiej obwieszczać szczęście i wielbić majestat Stwórcy jak nie muzyką i śpiewem. O tym, na jakich instrumentach powinna rozbrzmiewać anielska muzyka, mówią liczne psalmy, m.in.: 33(32), 81(80), 98(97), 149, 150. Wielokrotnie w ikonograficznych przedstawieniach anioły posługują się instrumentami, o których mowa jest w psalmach, jednak najczęściej ich instrumentarium odzwierciedla tradycję lokalną ośrodka, w którym

³ Zob. A. BUCHNER, *Encyklopedia instrumentów muzycznych*, tł. M. Zięba-Szmaglińska, Racibórz 1995, s. 63.

tworzył malarz. W rękach dzierżą instrumenty, które artysta widział u muzyków zatrudnionych lub koncertujących na dworze swego władcy, lub które w swym dziele chciał pokazać. Przedstawienia zarówno muzykujących aniołów, jak i dużo wcześniejsze króla Dawida (co najmniej z IX w.) oraz świeckich muzyków, stanowią doskonale materiały ikonograficzne do badań nad muzyką i instrumentarium nie tylko średniowiecznej, ale także nowożytnej Europy⁶. Choć triumfalny pochód anielskich muzyków w sztuce trwa nieprzerwanie do dzisiaj, w dalszych rozważaniach nie będziemy wychodzić poza XV w., który z powodu licznych przedstawień skrzydlatych istot z instrumentami można nazwać złotym wiekiem muzykujących aniołów.

Ponieważ w średniowieczu, renesansie, a także baroku język łaciński stanowił wspólną płaszczyznę lingwistyczną dla całego zachodniego chrześcijaństwa, nazwy instrumentów podajemy w łacińskim brzmieniu. W głównej mierze posługiwano się tłumaczeniem powszechnie zwanym *Wulgatą*. W zamykającym Psalterz Psalmie 150 św. Hieronim (ok. 347–429) zaproponował następujące terminy: *bucina*, *psalterium*, *cithara*, *tympanum*, *organum*, *cordi* i *cymbalum*⁷. Sytuacja wydaje się być prosta, mamy tylko siedem nazw instrumentów, lecz w momencie tłumaczenia ich na języki narodowe instrumentarium znacznie się powiększa, gdyż łacińskie terminy przekładane z hebrajskiego i greckiego są wieloznaczne. *Bucina* tłumaczona jest jako róg lub trąba; *psalterium* — jako harfa, kitarra, lutnia lub psalterium; *cithara* — jako cytra, lira lub lutnia; *tympanum* — jako bębenek lub tamburino; *organum* — jako instrument muzyczny lub organy; *cordi* — jako struny (instrumenty strunowe); *cymbalum* — jako cymbały. Podkreślny, że anioły często grają na instrumentach lokalnych, typowych dla miejsca i czasu, w którym zostały uwiecznione. Z drugiej strony użycie wszelkiego dostępnego typu instrumentów w anielskich zespołach usprawiedliwia poprawnie rozumiany termin *organum*, na który zwracał uwagę już św. Augustyn (354–430) w objaśnieniach do Psalmu 150. „Organ natomiast — wyjaśnia — to określenie ogólne wszystkich instrumentów muzycznych, ten natomiast do którego używa się miechów, Grecy nazywają innym określeniem”⁸, mianowicie — kończąc jego myśl — *hydraulos*.

Ulubionymi instrumentami aniołów w wiekach XIII–XV są: harfa, psalterium, fidel, lutnia, portatyw i trąbka, lecz anioły sięgają także po inne instrumenty, takie jak:

⁶ Wśród najwcześniejszych średniowiecznych zabytków ikonograficznych należy wymienić: przedstawienia lir w manuskryptach anglosaskich, pochodzących z VII i VIII w., oraz harf na irlandzkich płaskorzeźbach kamiennych krzyży z VIII i IX w.; zob. C. SACHS, *The History of Musical Instruments*, New York 1940; wyd. pol. *Historia instrumentów muzycznych*, tł. S. Olędzki, Kraków 1989², s. 240–247.

⁷ *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart 1975², s. 955. W większości łacińskich przekładów Biblii od momentu liturgicznej reformy Alkuina (ok. 730–804), doradcy Karola Wielkiego, umieszczano jego wersję Psalterza; termin zaproponowany przez św. Hieronima, *bucina*, zastąpiony został innym — *tuba*.

⁸ Św. AUGUSTYN, *Objaśnienia Psalmów*, PSP XLII, Warszawa 1986, s. 403.

tubmaryna, lira korbowa, rebec, szalamaja, flet, tamburino, a nawet mniej typowe: *platerspiel* czy *clavicytherium*. Instrumenty łączone są w różnorodne grupy, np.: fidel, portatyw i tubmaryna przeciwstawiane są harfie, lutni i psalterium (J. van Eyck, *Fontanna życia*), kontrast brzmieniowy tworzyć mogą także zespoły śpiewaków i instrumentalistów (J. van Eyck, *Ołtarz Gandawski*; ośmiu śpiewających aniołów, trzech muzykujących na organach, harfie i fidel). Czasami muzycy umieszczani są w centrum kompozycji, stanowiąc jedyne źródło dźwięku (F. di Lorenzo, *Pokłon Trzech Króli*; instrumenty: lutnia, rebec, harfa i tamburino). Składy zespołów anielskich bywają mocno rozbudowane, tak jak u Matteo di Giovanniego, we *Wniebowzięciu Maryi* (14 muzyków), bądź ograniczone np. tylko do dwóch lutni (Masaccio, *Matka Boska z Dzieciątkiem*). Zadziwiający jest natomiast fakt, że bardzo rzadko anioły muzykują na typowych instrumentach biblijnych(!): cytrze, cymbałach, bębenkach i rogach, a także dużych organach. Czyżby te ostatnie były tak mało popularne lub względy brzmieniowe eliminowały je z typowych anielskich składów? A może po prostu — jak już wspominaliśmy — utrwalone przez artystów zespoły odzwierciedlają ich gusta muzyczne. Musimy pamiętać, że także kompozycja anielskich zespołów muzycznych w obrazach (zazwyczaj muzycy rozmieszczeni są symetrycznie wokół głównej postaci lub motywu architektonicznego) odzwierciedla nie tylko założenia estetyczne epoki, ale i indywidualne preferencje malarzy.

Analizując tylko same tytuły obrazów w wykazie zamieszczonym poniżej, łatwo zauważyć, że anielscy muzycy najczęściej towarzyszą Maryi, której kult był szczególnie intensywny. Jednak w malarstwie piętnastowiecznym najciekawszy chyba anielski *ensemble* przedstawił Hans Memling na skrzydłach tryptyku *Chrystus w otoczeniu aniołów*⁹. W środkowej części artysta umieścił Chrystusa wraz z sześcioma śpiewającymi aniołami. Na skrzydłach skrajnych rozmieścił symetrycznie — z rozpostartymi w geście radości skrzydłami — po pięciu muzykujących aniołów. Wydaje się, że nawet można mówić o równowadze wolumenu brzmienia w obu skrzydłach; tego typu topofoniczne rozmieszczenie śpiewaków i instrumentalistów daje także duże możliwości w zakresie przestrzennego wykorzystania źródeł dźwięku. Na lewym skrzydle malarz przedstawił takie oto instrumenty: psalterium, tubmarynę, lutnię, zagiętą trąbkę i szalamaję, a na prawym: trąbkę prostą, trąbkę suwakową, portatyw, harfę i fidel. W dziele Memlinga z instrumentów wymienionych w Psalmie 150 brak jedynie instrumentów z grupy membranofonów, czyli bębnów, małych bębenków i tamburinów. Tymi i innymi instrumentami posługują się anielscy muzycy uwiecznieni w malowidle na *Tabernakulum Linaiuoli* przez Guido di Pietro, znanym pod imieniem Fra Angelico (z powodu licznych przedstawień aniołów otrzymał przydomek *Angelico* — anielski).

Oto, zdaniem autora, wykaz dwudziestu najwybitniejszych piętnastowiecznych zabytków ikonograficznych przedstawiających muzykujące anioły:

⁹ Zob. SACHS, *dz. cyt.*, il. 53a, 53b; BUCHNER, *dz. cyt.*, s. 76–77.

- (1) Jan van Eyck, *Ołtarz Gandawski* (zewnątrzna strona skrzydeł), 1425–1432;
- (2) Masaccio, *Poliptyk z Pizy* (fragm. *Madonna z Dzieciątkiem i Czterema Aniołami*), 1426;
- (3) Filippo Lippi, *Matka Boska Pokorna*, ok. 1428;
- (4) Jan van Eyck, *Fontanna Życia*, ok. 1430;
- (5) Fra Angelico, *muzykujące anioły w Mszałe dominikańskim z San Marco*, 1430;
- (6) Fra Angelico, *Tabernakulum Linaiuoli*, 1433–1435;
- (7) Fra Angelico, *Koronacja Matki Bożej*, 1435;
- (8) Stephan Lochner, *Madonna w ogrodzie różanym*, ok. 1440;
- (9) Marco Zoppo, *Madonna z Dzieciątkiem i aniołami muzykami*, ok. 1455;
- (10) Carlo Crivelli, *Madonna della Passione*, 1460;
- (11) Pierro della Francesca, *Narodzenie*, ok. 1470;
- (12) Hans Memling, *Tryptyk Gdański (Brama Raju — skrzydło lewe)*, 1466–1473;
- (13) Martin Schongauer, *Madonna w krzewie różanym* (rzeźbione anioły na ramie), 1473;
- (14) Matteo di Giovanni, *Wniebowzięcie*, ok. 1474;
- (15) Hans Memling, *Chrystus w otoczeniu aniołów*, ok. 1480;
- (16) Hans Memling, *Madonna w ogrodzie różanym*, ok. 1480;
- (17) Luca Signorelli, *Święta rozmowa*, 1485;
- (18) Fiorenzo di Lorenzo, *Pokłon Trzech Króli*, 1487;
- (19) Giovanni Bellini, *Madonna z Dzieciątkiem*, 1489;
- (20) Hans Memling, *Madonna z Dzieciątkiem na tronie i dwoma aniołami muzykami*, 1490–1491.

Obecność aniołów w miejscach kultu religijnego jest oczywista, ich ikonograficzne przedstawienia mają podkreślać niezwykłość tych miejsc. Anioły uwiecznione w różnych pozach i gestach emanują szerokim wachlarzem odcieni radości i transcendentnej ekstazy. Wiemy jednak, że muzyka liturgiczna średniowiecza i renesansu jest muzyką wokalną *a cappella*, względnie z udziałem organów — świadczy o tym obecność tego instrumentu w dużych kościołach i katedrach. W tym świetle nie do pogodzenia wydaje się fakt, iż muzyka liturgiczna obywa się bez instrumentów, które jednak brzmią w rękach aniołów obecnych w miejscach kultu na malowidłach ściennych, obrazach, witrażach, ołtarzach i w bogato ilustrowanych rękopisach. Z pomocą przychodzą greccy i łacińscy Ojcowie Kościoła, z których prawie każdy objaśniał psalmy, najczęściej czyniąc to w sposób symboliczny. Ustalona w III w. przez Orygenesę (ok. 185–254) metodologiczna zasada, mówiąca, że w Biblii „wszystko posiada duchowe znaczenie, ale nie wszystko dosłowne”, stała się podstawową zasadą egzegetów, obowiązującą przez wiele następnych stuleci. Także instrumentom muzycznym występującym w psalmach Ojcowie Kościoła przypisali teologiczne treści obfitujące w liczne porównania i analogie¹⁰. Chociaż ich

¹⁰ Do najczęściej występujących symboli w malarstwie religijnym należą: jabłko, winogrona, lilia, gałązka oliwna, świnia, gołębicą, pelikan, lew, fontanna i monety.

wywody cechuje znaczący pierwiastek subiektywności, a często wręcz są naiwne, stanowią dla nas cenne wskazówki interpretacyjne. Umożliwiają niejako wejście w metawarstwę dzieła malarskiego, pozwalają także — o czym już wspominaliśmy — usprawiedliwić obecność świeckiego, czy wręcz „pogańskiego” instrumentarium w przestrzeniach *sacrum*.

Komentując słowa psalmisty: „Zacznijcie śpiew i w bęben uderzcie” (Ps 81[80], 3), św. Augustyn podkreśla, że bęben zrobiony jest ze skóry i symbolizuje ludzkie ciało oraz jego uczynki, śpiew natomiast to psalm, czyli dobra duchowe. „Jeżeli zatem — twierdzi — jesteście spragnieni otrzymywania darów duchowych, bądźcie oddani w udzielaniu doczesnych”¹¹. Symbolika harfy i cytry także opiera się na antytetycznej interpretacji. Harfa, jak wyjaśnia św. Augustyn, część rezonującą posiada w górnej partii instrumentu, natomiast cytra w dolnej, stąd bardzo blisko do stwierdzenia, iż „jakoby tamta była z nieba, ta z ziemi” (Ps 81,3)¹². To tak, jakby ze względu na byty niebieskie i ziemskie, niejako Tego, który stworzył niebo i ziemię” (Ps 150,3)¹³. Dla św. Atanazego (ok. 295–373) analogiczne miejsce z Psalmu 57(56),9: „Zbudź się (...) harfo i cytro!” symbolizuje duszę i ciało¹⁴. Natomiast w wezwaniu: „niech grają mu na bębnie i cytrze” („na bębnie i harfie” — jak chce św. Augustyn, Ps 149,3), biskup z Hippony widzi symbole krzyżowania ciała, bowiem w celu „zrobienia bębna rozciąga się skórę, natomiast na harfie rozciągnięte są struny”. Na obu instrumentach dźwięki wydobywa się rękami, można więc czynność grania, jego zdaniem, odnieść także do ludzkich uczynków względem bliźniego¹⁵. Niewątpliwie harfa należy do instrumentów, który doczekał się największej liczby interpretacji. Nicetas z Remezjany (V w.) w taki oto sposób wypowiada się o harfie Dawida: „Tak wielka siła nie tkwiła w jego harfie, lecz w symbolu krzyża Chrystusa. Harfa ta bowiem w mistyczny sposób wyobrażała krzyż swym drzewem i rozciągniętymi na nim strunami”¹⁶. Symbolika krzyża jest obecna także w wypowiedziach św. Bernarda z Clairvaux (1090–1153). Twórca mistyki cysterskiej powiada: „Oblubieniec stał się cytrą dla ciebie, jako krzyż jest drewnem, a ciało Jego rozciągnięte zostało jako struny na powierzchni drewna. Gdyby bowiem nie został rozciągnięty na drzewie, nie wydałby niczym cytra dźwięku słów, których możesz słuchać z tak wielką przyjemnością”¹⁷. Cymbały (Ps 150,5), aby wydawały dźwięki „muszą — posługując się słowami św. Augustyna — się wzajemnie dotykać, dlatego też niektórzy przyrównują je do

¹¹ Św. AUGUSTYN, *dz. cyt.*, t. XL, s. 30.

¹² *Tamże*, t. XL, s. 31.

¹³ *Tamże*, t. XLII, s. 403.

¹⁴ J.W. MCKINNON, *Musical instruments in medieval psalms commentaries and psalters*, JAMS 21 (1968), s. 4.

¹⁵ Św. AUGUSTYN, *dz. cyt.*, t. XLII, s. 389–390.

¹⁶ Cyt. za: D. FORSTNER, *Die Welt der christlichen Symbole*, Innsbruck 1966; wyd. pol. *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tl. W. Zakrzewska i in., Warszawa 1990, s. 395.

¹⁷ *Tamże*, s. 395–396.

naszych warg”¹⁸. Ale jego zdaniem najlepiej zrozumieć sens „gry” na cymbałach — czyli wychwalania Boga, gdy „ktoś zostaje zachęcony do tego przez swojego bliźniego, a nie z własnej chęci”¹⁹. „Dmijcie w róg na nowiu” (Ps 81 [80],3), to, według najczęściej cytowanego św. Augustyna, wezwanie do nowego życia w duchu nauki Chrystusa²⁰. Także dla św. Atanazego dźwięk rogu symbolizuje Ewangelię: „ewangeliczna trąbka wyzwoliła ich [ludzi] umysły z pod władzy duchowego Egiptu, to znaczy z pod władzy ciemności”²¹. Dla Euzebiusza z Cezarei (ok. 260–340) trąby (kute — Ps 98[97],6) są symbolem głoszenia nauki przez apostołów, którzy w swym życiu musieli przejść próby ognia i wiary, róg natomiast reprezentuje działanie²². Podobnie interpretuje trąby św. Atanazy, rogi z kolei, jego zdaniem, doskonale oddają królewską godność²³. Komentując ten sam werset (Ps 98,6), św. Augustyn zapewnia nas, iż trąby wykuwa sam Bóg, aby rozbrzmiewały na Jego chwałę. Stawia pytanie: „Czym jest głos trąby rogowej?” Odpowiedzi nie szuka daleko: „Róg wystaje z ciała. Jest rzeczą konieczną, żeby wystając z ciała był silny i trwały, a zarazem nadający się do wydawania dźwięku”. Kontynuując swój wywód, daje wskazówki: „Kto pragnie być trąbą rogową, niech przewyższy ciało. (...) Niechaj pokona cielesne uczucia, zwycięży rozkosze ciała. (...) Trąba rogowa niechaj podrywa cię do walki przeciwko diabłu”²⁴. Quintus Septimus Tertulian (ok. 160– po 220), aby wyjaśnić działanie Ducha Świętego posłużył się przykładem dwóch pierwiastków (żywiółów), wody i powietrza, które odgrywały kluczową rolę w starożytnych greckich organach hydraulicznych. „Jest rzeczą oczywistą — twierdzi — że jeśli ludzki geniusz potrafi połączyć powietrze z wodą i po złączeniu się tych dwóch żywiółów ożywić przez odpowiednie posługiwanie się rąk innym duchem ogromnej siły głosu, to czy Bóg nie potrafi na swoim organie wydobyć za pośrednictwem rąk dźwięków duchowej wzniosłości?”²⁵

Na zakończenie powróćmy do poruszonego na początku artykułu wątku śpiewających aniołów. „Czym jest jubilacja — zapytuje św. Augustyn — jeśli nie podziwem radości, której niepodobna wyrazić słowami?”²⁶ Trudno chyba wyobrazić sobie bardziej autentyczny zespół śpiewaków, niż ten z *Ołtarza Gandawskiego* Jana van Eycka. Patrząc na niezwykle ekspresyjne twarze śpiewających aniołów, odnosimy wrażenie, że jest to śpiew polifoniczny, doskonale zharmonizowany ze sceną adoracji Baranka Mistycznego.

¹⁸ Św. AUGUSTYN, *dz. cyt.*, t. XLII, s. 404.

¹⁹ *Tamże*, t. XLII, s. 404.

²⁰ *Tamże*, t. XL, s. 31.

²¹ MCKINNON, *dz. cyt.*, s. 7.

²² *Tamże*.

²³ *Tamże*.

²⁴ Św. AUGUSTYN, *dz. cyt.*, t. XL, s. 302.

²⁵ FORSTNER, *dz. cyt.*, s. 396.

²⁶ Św. AUGUSTYN, *dz. cyt.*, t. XXXVIII, Ps 47(46),7.

Uwzględniając naszą niedoskonałość w postrzeganiu, artyści zmuszeni byli i są ukazywać anioły w ludzkiej postaci. Wybitny znawca średniowiecza, Clive Staples Lewis, stawia hipotezę, że wykształceni ludzie średniowiecza, zachwycając się unoszącymi się w powietrzu aniołami, widzieli w nich raczej symbole, niż dosłowne przedstawienia tych istot²⁷. Również i my z odległej perspektywy czasowej, wpatrując się w piękne muzykujące anioły, których „sztuka dźwięku” odsłania tajemnice instrumentarium minionych epok, podziwiamy nie tylko kunszt artystów, ale przez pryzmat pism Ojców Kościoła dostrzegamy także bogate treści teologiczne, miejscami silnie przepojone żarliwym mistycyzmem, ukryte w formach wizualnych, w symbolach i alegoriach.

²⁷ LEWIS, *dz. cyt.*, s. 56.