

4392
OBERTYŃSKI, Z.
1956

Białostocki
1956

52 TUKI

661

Kunst

661

Kunst

KS. ZDZISŁAW OBERTYŃSKI

FLETNIA JUBALA I MŁOTKI PITAGORASA

PRÓBA UZUPEŁNIENIA INTERPRETACJI BIBLIJ PŁOCKIEJ

Przed prawie siedmiu laty dał nam Jan Białostocki wnikliwe wyjaśnienie miniatury Biblii Płockiej z XII w., które nazwał skromnie „próbą interpretacji”¹. Sądzę, że jest to w przeważającej większości interpretacja zupełnia trafna, która jest i pozostanie chyba interpretacją definitywną. Nadto jest to interpretacja w swej całości zupełnie oryginalna i nowa, odbiegająca swą lekcją daleko od wyników dotychczasowych badań². Jednakże pomimo wcześniejszego jeszcze a trafnego wniosku Stanisławy Sawickiej o mozańskim pochodzeniu naszej miniatury, daleko nam do stwierdzenia, a nawet postawienia udokumentowanej hipotezy naukowej mówiącej skąd zaczerpnął wzoru czy wzorów twórca miniatury. Wskazówką mogą być oczywiście odkrycia Zofii Kozłowskiej-Budkowej. Może dalsze studia nad dziejami Czerwińska³ wyjaśnią dokładniej wczesne związki kulturowe tego opactwa z Zachodem i umożliwią w dalszej konsekwencji również ustalenie ikonograficznej filiacji naszej miniatury; może wtedy uda się odtworzyć drzewo genealogiczne, które wykaże prawzory, na jakich opierał się iluminator Biblii Płockiej. Ale to na pewno nie naruszy lekcji ikonograficznej, już ustalonej.

Natomiast można by do niej zaproponować już obecnie pewne uzupełnienia względnie sprostowania. Nie ulega żadnej wątpliwości ustalona przez Białostoc-

kiego identyfikacja dwóch postaci biblijnych pod lewym łukiem na naszej miniaturze (il. 1). Górna: Dawid, dolna: Tubalkain. Obie postacie pod łukiem prawym pozostały nie ustalone.

I. Co do postaci dolnej zgodzić się trzeba, że „ostatni uczestnik koncertu trzyma w ręku instrument najtrudniejszy do zidentyfikowania” i podtrzymać, że jest to „źle zrozumiana przez przerysowującego z wzoru iluminatora syringa (niemiecka *Panpfeife*), która wielokrotnie pojawia się w formach prostokątnych”⁴. Tym uczestnikiem jest moim zdaniem biblijny *Jubal*. Oto dowody:

1. Jubal był uważany za muzyka, lub przynajmniej za wynalazcę muzyki, za ojca muzykantów. Księga Genesis mówi o nim w tłumaczeniu Wujka, że był on „ojcem grających na harfie i na muzycznym naczyniu”⁵. Zgodzić się też trzeba przynajmniej częściowo na zdanie Białostockiego, że „źródłem jest tu zapewne Izidor z Sewilli”; sądziłbym, że źródłem był raczej sam tekst Wulgaty oraz teksty tak popularnych i lubianych, bo bogatych w barwne szczegóły apokryfów, a Izidor jest raczej komentatorem, ale też komentatorem o wielkiej powadze. Jednak należy sprostować: Izidor nie mówi w tym związku o Tubalkainie względnie o Tubalu, jak pisze Białostocki⁶, lecz właśnie o Jubalu. Mianowicie zarówno Izidor z Sewilli († 636), jak po nim i za nim

¹ Białostocki J., *Harfa Dawida i młot Tubalkaina*, Biuletyn H. S. XI (1949), s. 169–178.

² Por. dotychczasowe opracowania: Bersohn M., *Księgozbiór Katedry Płockiej*, Warszawa 1899, s. 12–15, il. I–VII; Podlacha W., *Historia malarstwa polskiego*, Lwów b.r., s. 46 i n.; Kopera F., *Dzieje malarstwa polskiego I*, Kraków 1925, s. 89, 473, 291 i n.; Morelowski M., *Pericopae lubińskie, ewangelia z płocki i drzewi gnieźnieńskie*, Prace Sekcji Hist. Szt. II, Wilno 1935, s. 353; Gębarowicz M., *Mogilno, Płock, Czerwińsk*, w: *Prace historyczne poświęcone St. Zakrzewskiemu*, Lwów 1934, s. 123 przyp. 18; Sawicka St., *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Varsovie... et du Chapitre de Gniezno*, Bulletin de la Société Française de Reproduction des Manuscrits à peintures XIX, Paris 1933, tabl. XXXVII

i s. 239. Przedwczesnym i oczywiście mylnym jest oparty na tej miniaturze wniosek o instrumentach w polskiej muzyce w: Poliński A., *Dzieje muzyki polskiej*, [Lwów 1907], s. 27.

³ Kozłowska-Budkowa Z., *Płockie zapiski o cudach z r. 1148*, Kwartalnik Historyczny 44 (1930), s. 341–348. Obszerną monografię historyczną Czerwińska przygotowywał od lat zmarły przedwcześnie ks. dr H. Foltwarski w Łodzi; bogaty materiał archiwalny, dorobek jego starannej kwerendy, dotąd nie został wyzyskany.

⁴ Białostocki, jw., s. 176 i przyp. 43.

⁵ Genesis 4,41; tekst ten zna Białostocki, jw., s. 172. przyp. 18, lecz przytacza go w innym związku i niezupełnie ściśle, tekst ten bowiem nie mówi, że Jubal był bratem rodzonym Tubalkaina ale Jabela.

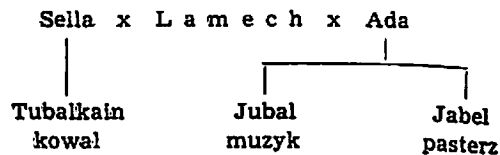
⁶ Białostocki, jw., s. 173.

arcybiskup moguncki Hrabanus Maurus († 856), pisarz cieszący się również ogromną powagą, piszą dosłownie: „Myoses dicit repertorem musicae artis fuisse Jubal, qui fuit de stirpe Cain”⁷, Kain jest bowiem jego protoplastą. Na innym miejscu pisze Izydor: „citharae et psalterii repertor Jubal perhibetur, qui fuit de stirpe Cain”. Więc Jubal, a nie Tubal. Tubalkainowi zaś przypisuje się zarówno rzemiosło kowalskie jak biegłość w wojowaniu. Hrabanus Maurus pisze bowiem nadto, powołując się na Józefa Flawiusza, na innym miejscu: „Josephus historiographus Judaeorum ita refert: Jubal autem, inquit, musicam coluit et psalterium citharamque laudavit... Tubalcain vero, qui ex altera natus est uxore, fortitudine cunctis excellens, res bellicas decenter exercuit”⁸. Zatem według tego tekstu, muzykiem był Jubal, Tubalkain zaś wojownikiem, lecz nie muzykiem.

Ale tenże Józef Flawiusz mówi również wprost, że Tubalkain był wynalazcą rzemiosła kowalskiego. Powołują się na niego nawet znacznie później inni pisarze, np. Walenty Rozdzieński w swojej *Officina Ferraria* daje nam na k.B.₁v. drzeworyt z wyobrażeniem Tubalkaina, z młotem w ręku i objaśnia: „Thubalkain, filius Lamech, primus inventor aeris et ferri”. Zaś na k.B.₂r. mówi o żelazie, „które zaczął najpierwej Thubalkain kować młotem”, a na marginesie dodaje: „Josephus, de antiquitate Judaeorum, volumine primo”.

W konsekwencji upada wniosek Białostockiego, że legendarnym wynalazcą muzyki jest Tubalkain ze swym rzemiosłem kowala, ale upada tylko o tyle, o ile jest oparty na tekście Izydora⁹. Natomiast oczywistym pewnikiem wydaje się, że u innych autorów zachodzi pomyłka w rozróżnianiu obu tych osobników¹⁰, pomyłka spowodowana przede wszystkim błędami wczesnych kopistów, przepisujących T zamiast J, Tubal zamiast Jubal.

2. Jubal, to bliski krewny Tubalkaina, choć nie brat rodzony, lecz przyrodni. Lamech miał bowiem z jednej żony, imieniem Sella, syna Tubalkaina; z drugiej, imieniem Ada, dwóch synów. Są nimi Jubal, już wspomniany, oraz Jabel, „który był ojcem mieszkających w namiotach i pasterzów”¹¹. Oto tabelka genealogiczna, która ilustruje zestawienia na naszej miniaturze obu przyrodnych braci:



Wydaje mi się, że zestawienie tych osobników na naszej miniaturze w najbliższym sąsiedztwie jest zupełnie celowe, nie przypadkowe: jeżeli Dawid, Tubalkain i Jubal należą do jednej wielkiej idealnej rodziny muzyków, to obaj ostatni, Tubalkain i Jubal należą do jednej rodziny fizycznej.

3. Jubal jest nadto rodzonym bratem Jabela, pasterza koczowniczego. Dlatego też, moim zdaniem, miniator usiłuje Jubala przybrać w strój, odpowiadający ówczesnym wzorom pasterskiego ubrania w XII w. Spośród licznych przykładów, które można by zapewne przytoczyć, podaję jedynie scenę z Królewskiego Portalu katedry w Chartres, również z XII wieku: anioł zwiastuje pasterzom narodzenie Mesjasza (il. 2). Pasterz, stojący z prawej strony z fletnią przy ustach, ubrany jest w przepasaną, fałdzistą tunikę sięgającą mniej więcej do kolan; w obcisłe, lecz nie dość przylegające, więc pomarszczone ukośnie spodnie. Na to narzucony płaszcz bez rękawów (peleryna, chlamida), spięty na lewym ramieniu. Otóż na naszej miniaturze identyczny strój, lecz bez płaszcza posiada ów osobnik, w którym dopatruję się Jubala. Nieudolność miniatora nie oddaje wprawdzie dokładnie fałdów tuniki, a wcięcie spowodowane przepasaniami jest jeszcze mniej wyraźne; natomiast pomarszczenie spodni usiłował miniator zaznaczyć poprzecznymi kreskami i kropkami. Chciał on więc moim zdaniem scharakteryzować owego osobnika jako pasterza, a to dlatego, że ten osobnik, to Jubal, należący do najbliższej rodziny koczowniczego pasterza Jabela.

4. Jubal jest to „pater canentium in cithara et organo”¹². Na naszej miniaturze nie ma on cytry, lecz owo „organum”, wujkowe „muzyckie naczynie”. Jako organum tłumaczy Wulgata hebrajski rzeczownik *cū g ā b h*¹³, czyli wielopiszczatkową fletnię¹⁴. Zna grających na takich instrumentach średniowieczna ikonografia, także wcześniejsza od naszej miniatury. Na miniaturze — niestety przez wydawcę bliżej nie okreś-

⁷ Migne, Lat., 82, s. 163 i 111, s. 495.

⁸ Migne, Lat., 107, s. 508.

⁹ Białostocki, jw., s. 172 i n.; por. Rozdzieński W., *Officina Ferraria* albo *Huta y Warstaty z Kuźniamy szlachetnego dzieła Żelaznego*, Kraków 1612. Na ten rzadki druk zwrócił mi uprzejmie uwagę prof. dr K. Wesołowski, za co składam mu niniejszym podziękowanie.

¹⁰ Słusznie przypuszcza to Białostocki, jw., s. 172, przyp. 18. Nie zbadałem pisowni Tubal czy Jubal, np. w heksametrach z VIII w., których autorem jest Hibernus Exul, przytoczony przez Białostockiego, jw., s. 173, za Schlosser J. v., *Schriftquellen zur Geschichte der*

karolingischen Kunst, Wien 1892, s. 376; ten ostatni rzeczywiście: Tubal.

¹¹ Genesis, 4, 20.

¹² Papieska komisja do rewizji Wulgaty podaje do tego rzeczownika warianty, które jednak nie odgrywały w interpretacji tego instrumentu żadnej roli, a mianowicie: zamiast organo, mają kodeksy Toletanus z X w. i Matritensis z XII w. organa; kodeks Burgensis z X w. ma organum. Por. Gasquet-Quentin, *Librum Genesis*, *Biblia Sacra*, Romae 1926, s. 156.

¹³ Por. Kittel-Kahle, *Biblia hebraica*, III wyd., Stuttgart 1937, s. 6.

¹⁴ Gesenius, *Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch*, XVI wyd., Leipzig 1915, s. 568.



Il. 1. Miniatura Biblii Płockiej, fol. 211 v°. Dawniej w Bibliotece seminaryjnej w Płocku, obecnie zaginiona.
(Fot. wg St. Sawickiej)

lona — z IX w. z Angers¹⁵. Instrument ten jest tam przedstawiony jako szereg piszczałek o nierównej długości, przylegających do siebie równolegle w jednej płaszczyźnie, i nie okrytych na zewnątrz żadnym pudłem. Instrumentologia nie jest chyba w stanie przedstawić szczegółowo rozwoju, jakiemu podlegała przez wieki fletnia pasterska, poczynając od pojedynczego fletu, poprzez „fletnię z siedmiu piszczałek złożoną”¹⁶, aż do dzisiejszych nowożytnych organów. W ciągu swego długiego rozwoju przyjmuje fletnia w szeregu krajów postać zewnętrzną bardzo różną, zależnie również od tego, czy i jak są okryte na zewnątrz piszczałki, pudłem czy skrzynką i jak są w niej ułożone. Różne takie fletnie widzimy jeszcze w użyciu obecnie, np. w Afryce, Peru, Indonezji i Polinezji. W Hiszpanii mamy odrębną fletnię, sporządzoną z rogu bydłęcego, która wprowadzie nie posiada kształtu skrzynki jak na naszej miniaturze, ale w sposób tam przedstawiony musi być trzymana przy ustach¹⁷. Jednak ostatecznie trudno ustalić, jak wyglądała taka fletnia z pocz. w. XII w. zasięgu sztuki mozańskiej, niemniej przytoczona przeze mnie rzeźba z Chartres w XII w. wykazuje taką fletnię przy ustach pasterza (il. 2).

Odróżnić trzeba od tej fletni róg, w zasadzie róg barani, o bardzo podobnej nazwie hebrajskiej *j o b e l* = baran¹⁸. Nie ma on jednak zastosowania na naszej miniaturze. Dźwiękiem tych rogów oznajmiano w Jerozolimie początek roku łaski, zwanego stąd rokiem jubileuszowym.

W organach można napotkać głos zwany fletem Jubala (*J u b a l f l ö t e*); w niektórych starszych instrumentach nosi on nazwę skróconą: Jubal, ale także Tubal. Wobec wyżej wzmiankowanej pomyłki z tymi obu osobnikami i ta pomyłka mogłaby wydawać się jasną, chociaż nigdzie nie spotykamy się ze zdaniem, że Tubalkain grał na flecie. Natomiast pokrewnie brzmiące nazwy niektórych innych głosów organowych, jak Tibia, Tuba, Tuba magna, Tuba mirabilis, mogły dopomóc do przyjęcia się tej błędnej nazwy. Jako przykłady innych takich pomyłek w nomenklaturze organowej cytuję np. Bifara = Piffaro; Cor morne = Cromorn = Krummhorn.

II. Tubalkain, bijący w kowadło dźwięczącym młotem, związany jest swoim instrumentem ściśle z osobnikiem górnym pod łukiem prawym (por. il. 1), bijącym w dzwonek również młotem, z osobnikiem dotychczas nie zidentyfikowanym. Zupełnie słusznie powiedział

Białostocki odnośnie do dwóch osobników spod łuku lewego, że „miniatura nasza wprowadza jako głównych aktorów koncertu nie personifikacje alegoryczne muzyki, jak dzieje się to zazwyczaj w ściśle symbolicznych przedstawieniach średniowiecznych, lecz wprowadza tu dwóch najśłynniejszych reprezentantów muzyki”¹⁹. Tę zasadę trzeba jednak rozszerzyć do wszystkich czterech przedstawionych tu osobników. Mianowicie miniator chciał w każdym z nich dać osobistość, uważaną przez siebie za historycznego reprezentanta muzyki. Jest nim na naszej miniaturze po Dawidzie i Tubalkainie, pod prawym łukiem u dołu Jubal, jest nim również, w górze pod tymże prawym łukiem, ów „starzec grający na dzwonekach”²⁰, moim zdaniem *P i t a g o r a s*. Oto dowody:

1. Znanym jest podanie Greków, że Pitagoras jest wynalazcą muzyki, co stwierdza również Izidor z Seilli, a co przytacza też Białostocki²¹.

2. Wśród późniejszych od Izidora autorów istnieje powaga na polu muzykologii teoretycznej i praktycznej, wynalazca epokowego czteroliniowego systemu nut, benedyktyn a później kamedula Guido z Arezzo, zwany też Guido a S. Mauro. Opisuje on z pocz. w. XI w. liście do biskupa Teobalda „de disciplina artis musicae”, jak to filozof Pitagoras zaszedł do kuźni, w której pięciu kowali biło młotami w jedno kowadło, a każdy młot wydawał inny dźwięk; jak to Pitagoras odkrył wtedy zależność wysokości tonu od długości i ciężaru dźwięczącego przedmiotu²².

3. Wiadomo, że Pitagoras lub raczej pitagorejczycy uważali zdaniem Arystotelesa „liczby za rzecz pierwszą w całej naturze, pierwiastki liczb za pierwiastki bytu, niebiosą całe za harmonię i liczbę”²³. Odkryli, że „harmonijnie dźwięczące interwały odpowiadają najprostszemu stosunkom liczbowym”²⁴, że połowa długości struny daje oktawę wwyż, inne liczby kwintę, tercję itd.

4. W związku z tą długością struny i zależną od niej wysokością tonu, wydaje mi się, że na naszej miniaturze nie jest ów osobnik „wsparty na lasce”²⁵, że w ogóle nie jest to laska, lecz drugi, nieczynny w danej chwili młotek. I to młotek dłuższy od pierwszego krótkiego, którym Pitagoras właśnie uderza w dzwonek. Ta długość drugiego, nieczynnego chwilowo młotka, która nasuwa przypuszczenie o lasce, nie jest moim zdaniem wynikiem nieudolności miniatora; jest przeciwnie umyślnym wyrażeniem w obu młotkach różni-

¹⁵ Schmitz E., *Emil Naumanns illustrierte Musikgeschichte*, III wyd., Stuttgart-Berlin-Leipzig 1918, s. 94, ryc. 90.

¹⁶ Karłowicz-Kryński-Niedźwiecki, *Słownik języka polskiego I*, Warszawa 1900, s. 753.

¹⁷ Por. też: Prill E., *Führer durch die Flötenliteratur I—II*, 1919—1925; Fitzgilbon H. Macauley, *The story of the Flute*, 1929; Girard A., *Histoire et richesses de la flûte*, Paris 1953, s. 2 i 6.

¹⁸ Por. Gesenius, jw., s. 292.

¹⁹ Białostocki, jw., s. 170.

²⁰ Tamże.

²¹ Białostocki, jw., s. 173.

²² Migne, Lat., 141, s. 404 i n.; por. Riemann's W., *Musiklexikon I*, Berlin 1929, s. 675.

²³ Tatarkiewicz W., *Historia filozofii I*, Warszawa 1946, s. 63.

²⁴ Tatarkiewicz W., jw., s. 62.

²⁵ Białostocki, jw., s. 169.



Il. 2. Pasterze prowadzeni przez anioła do Betleem. Katedra w Chartres, fragment portalu królewskiego.

cy tonów, zależnych według odkrycia Pitagorasa od ich długości względnie ciężaru.

5. Wiadomo, że według wyobrażeń pitagorejczyków liczbą doskonałą, idealną, była liczba dziesięć. Tej liczbie odpowiada na naszej miniaturze suma dzwonek oraz młotków ($8 + 2 = 10$). Jak doskonała jest liczba 10, tak doskonałe ma być wykonanie psalmodii, do której ma służyć niniejszy psalterz.

²⁵ Białostocki, jw., s. 176; ale flagellum to raczej rodzaj brzękadeł, dzwiczających przy potrząsaniu. Bumbulum zaś lub bombulum oznacza także ryk osła, a nawet posiada zgoła nieoczekiwane znaczenie, jak „ven-

6. Dzwonki te, to instrument, zwany b u m b u l u m. Nie sądzę, aby wolno go było nazywać również flagellum, które wydaje się być instrumentem innym²⁶. Bumbulum nie zawsze posiadało równą ilość dzwonek; bywało ich trzy, cztery lub osiem. Ale ta liczba ośmiu na naszej miniaturze może mieć oprócz dokładnego przedstawienia instrumentu, także jeszcze znaczenie symboliczne. Oktawa obejmuje bowiem całość

tris crepitum edere“, por. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Parisiis 1938, III, s. 517 i I, s. 696.

skali, poza którą nie wybiega gregoriańska psalmodia. Jest to oktawa diatoniczna, która składa się z całkowitego systemu tonalnego i jako taka nie potrzebuje dalszego uzupełnienia, jest w sobie zamknięta, jako coś skończonego, doskonałego. Liczba ośmiu w liturgii może dalej nawiązywać do kalendarza kościelnego, do oktafów ważniejszych świąt w kalendarzu rzymskim, obchodzonych zatem przez całych osiem dni, ale potem zakończonych i zamkniętych.

7. Pitagoras uderza więc w bumbulum, w instrument, mający swoje zastosowanie w liturgii oraz dzięki temu znaczenie symboliczne zupełnie niepoślednie, a nawet przodujące według niektórych symbolików średniowiecznych. Np. wspomniany już arcybiskup moguncki Hrabanus Maurus († 856), wybitny choć nie zawsze jasny pisarz kościelny, a autorytet wysoko ceniony, pisze o symbolicznej roli w kościele owego bumbulum wraz z piszczałkami (fletami) wręcz: „Bumbulum itaque cum fistulis, id est doctor in medio ecclesiae; est cum Spiritu sancto, qui loquitur in ea; constringitur in ligno alto, id est in Christo, qui a sapientibus ligno vitae comparatur; in catena id est in fide, et non se jungit terrae, id est operibus carnalibus”²⁷.

Sztuczna ta i obca nam dzisiaj zupełnie symbolika mówi więc, że owo bumbulum wraz z piszczałkami stanowi czynnik w liturgii tak ważny, że spełnia w niej, a więc w muzyce kościelnej wręcz rolę nauczyciela. Hrabanus Maurus robi poza tym wyraźną aluzję i parafrazuje, podkreślając nadrzędną rolę tego instrumentu, tekst Pisma św. o sprawiedliwym, który osiąga prawdziwą mądrość: „In medio ecclesiae aperiet os ejus et adimplebit eum spiritu sapientiae et intellectus et stola gloriae vestiet illum”²⁸, tekst, który też znalazł zastosowanie w formularzach liturgii na uroczystości doktorów Kościoła.

8. Pragnę zwrócić jeszcze uwagę na jedną okoliczność, która również mogła wpłynąć na umieszczenie Pitagorasa w chrześcijańskim kodeksie modlitewnym i w scenie muzyki religijnej. Wiadomo, że pitagorejczycy tworzyli rodzaj stowarzyszenia, bractwa, zakonu o celach i przepisach wybitnie ascetycznych, a dopiero na drugim planie i później, również politycznych.

²⁷ Migne, Lat., 111, s. 497 i n.

²⁸ Ecclesiasticus, 15, 5; por. list cesarza Lotara do Hrabana Maura ze wzmianką o doktorach Kościoła

W konsekwencji założyciel i kierownik takiego quasi-zakonu całkowicie mógł się nadawać według mentalności średniowiecznego duchownego do umieszczenia go obok i pośród Dawida, Tubalkaina, Jubala. Ale na tę moją hipotezę nie posiadam i nie szukałem dokumentacji patrystycznej.

Zupełnie słusznie podkreśla Białostocki umiejscowienie naszej miniatury na początku psalterza²⁹. Znamy wprawdzie tyle całostronicowych nawet miniatur w kodeksach liturgicznych, które z zawartym obok tekstem nie mają bezpośredniego związku, jak na przykład na początku kanonu mszalnego stałe sceny Ukrzyżowania lub później tzw. „Chrystus w studni” lub scena Biczowania, lecz mają cel raczej emocjonalny i dydaktyczny. Umieszczenie naszej miniatury na czelu psalterza nie jest rzeczą artystycznej fantazji ani przypadkiem, lecz jest zupełnie celowe. A cel ten jest poprzez symbolikę osobników i faktów, uważanych za historyczne, wyraźnie dydaktyczny i ascetyczny: do śpiewu psalmów trzeba się odpowiednio przygotować, odpowiednio skupić, odpowiednio zestroić, zarówno osobiście jak zespołowo, zarówno fizycznie tj. postawą i głosem, jak i duchowo. Przypomnieniem potrzeby tego skupienia i zestrojenia przed rozpoczęciem psalmodii jest cała nasza miniatura. Wszystkie cztery przedstawione tam osobniki mają w tym przygotowaniu swoją symboliczną rolę, przeniesioną na aktualnych uczestników liturgicznego chóru, który za chwilę ma rozpocząć psalmodię gregoriańską — o akordach nie może być mowy jeszcze wówczas. A więc: magister chori czy praecentor (Pitagoras) daje znak rozpoczęcia czynności liturgicznej, ostrzega uczestników przed dostojeństwem ich zadania. Uczestnicy chóru liturgicznego mający śpiewać psalmy Dawida (Dawid), dostrajają się do jego wskazówek. Do należytego wykonania tego zadania należy stosowanie się ściśle do rytmu psalmodii (wybija go na kowadle Tubalkain) oraz do przepisanej a zmiennej zależności od wymogów liturgii melodii (Jubal). Takie związki ścisłe widzę w tej scenie musica divina zarówno pomiędzy przedstawionymi tam osobnikami, jak pomiędzy sceną a następującym po niej zaraz tekstem, do którego jest wstępem symbolicznym i emocjonalnym, ale też dydaktycznym i ascetycznym.

u: Kunstmann F., *Hrabanus Maurus*, Mainz 1881, s. 211.

²⁹ Białostocki, jw., s. 170.

LA FLÛTE DE JUBAL ET LES MARTELETS DE PYTHAGORE

Essai d'interprétation d'une enluminure de la Bible de Płock du XII-e siècle.

L'explication subtile de cette enluminure, donnée par J. Białostocki (Bulletin XI, 169—178) est certainement dans ses grandes lignes une interprétation tout-à-fait juste et définitive. On peut cependant essayer

de compléter cette interprétation en plusieurs points de la façon suivante:

I. Le personnage sous l'arc droit en bas, c'est le biblique Jubal jouant la flûte de Pan. Le Genèse le

skali, poza którą nie wybiega gregoriańska psalmodia. Jest to oktawa diatoniczna, która składa się z całkowitego systemu tonalnego i jako taka nie potrzebuje dalszego uzupełnienia, jest w sobie zamknięta, jako coś skończonego, doskonałego. Liczba ośmiu w liturgii może dalej nawiązywać do kalendarza kościelnego, do oktaw ważniejszych świąt w kalendarzu rzymskim, obchodzonych zatem przez całych osiem dni, ale potem zakończonych i zamkniętych.

7. Pitagoras uderza więc w bumbulum, w instrument, mający swoje zastosowanie w liturgii oraz dzięki temu znaczenie symboliczne zupełnie niepoślednie, a nawet przodujące według niektórych symbolików średniowiecznych. Np. wspomniany już arcybiskup moguncki Hrabanus Maurus († 856), wybitny choć nie zawsze jasny pisarz kościelny, a autorytet wysoko ceniony, pisze o symbolicznej roli w kościele owego bumbulum wraz z piszczałkami (fletami) wręcz: „Bumbulum itaque cum fistulis, id est doctor in medio ecclesiae; est cum Spiritu sancto, qui loquitur in ea; constringitur in ligno alto, id est in Christo, qui a sapientibus ligno vitae comparatur; in catena id est in fide, et non se jungit terrae, id est operibus carnalibus”²⁷.

Sztuczna ta i obca nam dzisiaj zupełnie symbolika mówi więc, że owo bumbulum wraz z piszczałkami stanowi czynnik w liturgii tak ważny, że spełnia w niej, a więc w muzyce kościelnej wręcz rolę nauczyciela. Hrabanus Maurus robi poza tym wyraźną aluzję i parafrazuje, podkreślając nadrzędną rolę tego instrumentu, tekst Pisma św. o sprawiedliwym, który osiąga prawdziwą mądrość: „In medio ecclesiae aperiet os ejus et adimplebit eum spiritu sapientiae et intellectus et stola gloriae vestiet illum”²⁸, tekst, który też znalazł zastosowanie w formularzach liturgii na uroczystości doktorów Kościoła.

8. Pragnę zwrócić jeszcze uwagę na jedną okoliczność, która również mogła wpłynąć na umieszczenie Pitagorasa w chrześcijańskim kodeksie modlitewnym i w scenie muzyki religijnej. Wiadomo, że pitagorejczycy tworzyli rodzaj stowarzyszenia, bractwa, zakonu o celach i przepisach wybitnie ascetycznych, a dopiero na drugim planie i później, również politycznych.

²⁷ Migne, *Lat.*, 111, s. 497 i n.

²⁸ *Ecclesiasticus*, 15, 5; por. list cesarza Lotara do Hrabana Maura ze wzmianką o doktorach Kościoła

W konsekwencji założyciel i kierownik takiego quasi-zakonu całkowicie mógł się nadawać według mentalności średniowiecznego duchownego do umieszczenia go obok i pośród Dawida, Tubalkaina, Jubala. Ale na tę moją hipotezę nie posiadam i nie szukałem dokumentacji patrystycznej.

Zupełnie słusznie podkreśla Białostocki umieszczenie naszej miniatury na początku psalterza²⁹. Znamy wyprawdzie tyle całostronicowych nawet miniatur w kodeksach liturgicznych, które z zawartym obok tekstem nie mają bezpośredniego związku, jak na przykład na początku kanonu mszalnego stałe scena Ukrzyżowania lub później tzw. „Chrystus w studni”, lub scena Biczowania, lecz mają cel raczej emocjonalny i dydaktyczny. Umieszczenie naszej miniatury na czele psalterza nie jest rzeczą artystycznej fantazji ani przypadków, lecz jest zupełnie celowe. A cel ten jest poprzez symbolikę osobników i faktów, uważanych za historyczne, wyraźnie dydaktyczny i ascetyczny: do śpiewu psalmów trzeba się odpowiednio przygotować, odpowiednio skupić, odpowiednio zestroić, zarówno osobiście jak zespołowo, zarówno fizycznie tj. postawą i głosem, jak i duchowo. Przypomnieniem potrzeby tego skupienia i zestrojenia przed rozpoczęciem psalmodii jest cała nasza miniatura. Wszystkie cztery przedstawione tam osobniki mają w tym przygotowaniu swoją symboliczną rolę, przeniesioną na aktualnych uczestników liturgicznego chóru, który za chwilę ma rozpocząć psalmodię gregoriańską — o akordach nie może być mowy jeszcze wówczas. A więc: magister chori czy praecantor (Pitagoras) daje znak rozpoczęcia czynności liturgicznej, ostrzega uczestników przed dostojeństwem ich zadania. Uczestnicy chóru liturgicznego mający śpiewać psalmy Dawida (Dawid), dostrajają się do jego wskazówek. Do należytego wykonania tego zadania należy stosowanie się ściśle do rytmu psalmodii (wybiła go na kowadle Tubalkain) oraz do przepisanej a zmiennej zależnie od wymogów liturgii melodii (Jubal). Taki związek ścisły widzę w tej scenie musica divina zarówno pomiędzy przedstawionymi tam osobnikami, jak pomiędzy sceną a następującym po niej zaraz tekstem, do którego jest wstępem symbolicznym i emocjonalnym, ale też dydaktycznym i ascetycznym.

u: Kunstmänn F., *Hrabanus Maurus*, Mainz 1881, s. 211.

²⁹ Białostocki, *iw.*, s. 170.

LA FLÛTE DE JUBAL ET LES MARTELETS DE PYTHAGORE

Essai d'interprétation d'une enluminure de la Bible de Plock du XII-e siècle.

L'explication subtile de cette enluminure, donnée par J. Białostocki (*Bulletin* XI, 169—178) est certainement dans ses grandes lignes une interprétation tout-à-fait juste et définitive. On peut cependant essayer

de compléter cette interprétation en plusieurs points de la façon suivante:

I. Le personnage sous l'arc droit en bas, c'est le biblique Jubal jouant la flûte de Pan. Le Genèse le

considère comme le père de la musique (4,41) et des écrivains postérieurs d'une autorité considérable le confirment. Josèphe Flavius fait mention de Jubal musicien, ainsi que deux gloires du Moyen Âge. Isidore de Séville († 636) et à sa suite le savant bénédictin et archevêque de Mayence Rhaban Maur († 856) (ML 82, 163; 141, 495; 107, 508). Par contre, chez d'autres écrivains-copistes s'est introduite une erreur: au lieu de Jubal, on mit Tubal et on attribua l'invention de la musique à Tubalcain, demi-frère de Jubal. Cette erreur nous explique dans cette scène qui représente la „musica divina” la présence de Tubalcain frappant l'enclume au-dessous de David, tous les deux sous l'arc gauche; elle explique aussi, pourquoi sous l'arc droit a été placé Jubal, le demi-frère de Tubalcain. Aux liens de l'art qui les unissent tous les trois, viennent s'ajouter les liens de sang entre les deux personnages d'en bas. Mais Jubal est aussi le propre frère de Jabel, le père biblique des pasteurs (gn. 4,20); voilà pourquoi l'enlumineur le revêt d'un habit de pâtre, pareil à celui que nous voyons p. ex. dans la scène de l'Annonciation de la Nativité du Christ aux bergers de Bethléhem, sculpture qui orne le Portail Royal de la cathédrale de Chartres du XII-e siècle. Le pasteur s'y tenant à la droite de l'ange et appuyant ses lèvres sur une flûte à caisson, porte un vêtement analogue — le manteau excépté — à celui de Jubal sur notre enluminure.

II. Tubalcain battant l'enclume de son marteau se relie étroitement au personnage situé au-dessus de l'effigie de Jubal, sous l'arc droit. Ce personnage frappe d'une main avec un martelet un carillon à 8 clochettes et tient dans l'autre un martelet plus long; c'est Pythagore que le Moyen Âge considère aussi comme le représentant de la musique, dont la tradition grecque le fait inventeur et ce qu'affirme aussi Isidore de Séville. Parmi les auteurs postérieurs, Guido d'Arezzo, bénédictin et plus tard camaldule, autorité sérieuse en matière de science musicale théorique et pratique, décrit la visite de Pythagore dans une forge et ses observations à propos de la relation des tons avec la dimension des marteaux. La théorie de Pythagore con-

cernant l'influence de la longueur de la corde vibrante sur l'acuité du ton, trouve son expression dans la circonstance, que sur notre miniature le second marteau est plus long que le premier. On sait que chez les pythagoréens le nombre de dix était considéré comme parfait, ce qui est symbolisé par l'instrument composé de 8 clochettes et de deux martelets. Ceci à son tour exprime l'exécution parfaite de la psalmodie, à laquelle devait servir le psautier en question. Ce carillon, ce „bumbulum” médiéval a, selon Rhaban Maur d'après le symbolisme du Moyen Âge, une portée vraiment primordiale pour le chant liturgique. Il ne se composait pas toujours de la même quantité de clochettes: celles-ci varient de 3 à 8. Sur notre miniature le nombre de 8 peut avoir aussi un sens symbolique: l'octave renferme toute l'échelle des tons que la psalmodie grégorienne ne dépasse guère; en tant qu'octave diatonique, elle n'a pas besoin d'aucun complément ultérieur: elle constitue un ensemble parfait en lui-même. En outre, dans la liturgie le nombre de 8 peut se rapporter aux octaves des principales solennités dont la célébration durait 8 jours. Enfin, on sait que les pythagoréens formaient une sorte d'association, de confrérie dont le but et le règlement étaient éminemment ascétiques. Conformément à la mentalité de l'écrivain ou de l'enlumineur médiéval Pythagore se prêtait parfaitement bien à être placé à côté des personnages bibliques, David, Tubalcain et de Jubal.

La place occupée par notre miniature en tête du psautier n'est point l'effet d'un caprice ou d'une phantasie d'artiste, mais au contraire elle a été choisie à dessein. Le but de l'enlumineur c'était, à travers le symbolisme des personnages représentés sur la miniature et des faits considérés comme historiques, harmoniser les efforts des membres du chœur liturgique, afin de leur faire exécuter d'une manière adéquate la psalmodie qu'ils étaient en train de commencer. Le „magister chori” (= Pythagore) donne le signal d'ouverture; ceux qui prennent part à la psalmodie (= David) se conforment à ses indications, observent le rythme (= Tubalcain) et soutiennent la mélodie grégorienne (= Jubal).