

CHRZEŚCIJAŃSKA SYMBOLIKA INSTRUMENTÓW MUZYCZNYCH

Słowa kluczowe: instrumenty muzyczne, alegoria, harfa krzyża, Bóg Najwyższy Lutnik, Chrystus Muzyk i Logos Śpiewający

Key words: musical instruments, cross harp, God the Ultimate Violin-Maker, Christ the Musician and the Singing Logos

Schlüsselworte: Musikinstrumente, Harfe des Kreuzes, Gott der Höchste Geigenbauer, Christus der Musiker und der singende Logos

Na słynnym obrazie Hieronima Boscha *Ogród ziemskich rozkoszy* z Prado, oglądamy symboliczne przedstawienie piekła, w którym pośród gigantycznych wyobrażeń instrumentów, na harfie, jak na krzyżu rozpięta została naga postać jednego z potępionych muzyków. Taki sposób ukazania kary za grzechy miał być ilustracją zła, wynikającego z naruszenia harmonii panującej w Makrokosmosie i Mikrokosmosie¹. Ten sam artysta, w innym swoim dziele *Kuszenie św. Antoniego* z Muzeum Narodowego w Lizbonie, posłużył się ukazaniem harfy, jako instrumentu kuszenia, potwierdzając jak gdyby jego negatywną typologię i alegorię². Czy jest to jednak jedyna możliwa interpretacja i symboliczne ujęcie instrumentów muzycznych?

* Ks. Piotr Towarek, dr teologii, muzykolog, liturgista, wykładowca w Wyższym Seminarium Duchownym w Elblągu (muzyka kościelna), Misyjnym Seminarium Duchownym Księża Werbistów w Pieniężnie (liturgika), na Wydziale Teologii UWM w Olsztynie (*Wiedza o muzyce*), dyrektor *Elbląskiej Szkoły Kantorów*, dyrygent orkiestry kameralnej *Capella Sancti Nicolai*.

¹ *Ogród rozkoszy ziemskich* lub *Tysiącletnie królestwo* (niderl. *Tuin der lusten*) został namalowany przez Hieronima Boscha w formie tryptyku ok. 1500 r. najprawdopodobniej na zamówienie Hendricka III van Nassau lub został zakupiony do jego gabinetu osobliwości i przedstawia: w lewym skrzydle *Stworzenie Ewy (Eden)*, centralnie *Ogród ziemskich rozkoszy* (upadek ludzkości i zwycięstwo grzechu), w prawym skrzydle *Piekło muzykantów*, gdzie ludzie przeżywają straszliwe tortury: m.in. są zjadani przez ogromne ptactwo, wydalają z siebie duże złote monety, są torturowani, bici i poniżani. Narzędzia tortur stanowią przede wszystkim instrumenty muzyczne: jedna z postaci ukrzyżowana została na strunach harfy, inną figurę przywiązaną do lutni atakuje smok, monstrualne stwory grają na dziwnym instrumencie dętym. Ukazano też trąby, bęben, piszczałkę oraz trójkąt. Por. A. Z i e m b a, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1280–1500*, t. 2. Warszawa 2011, s. 118, 632–635.

² Por. A.P. d e M i r i m o n d e, *Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch*, „Gazette des Beaux-Arts” 77(1971), nr 1, s. 19–50.

można w inny jeszcze sposób spojrzeć na muzykę i generujące ją narzędzia? Czy ze spojrzenia tego płynie pozytywna myśl teologiczna i czy w związku z tym można mówić wprost o chrześcijańskiej symbolice instrumentów muzycznych? Artykuł niniejszy stanowi próbę odpowiedzi na powyższe pytania³.

INSTRUMENTY W TRADYCJI BIBLIJNEJ

Pierwsze melodyjne głosy, które rozbrzmiewały na ziemi od piątego dnia stworzenia, były głosami ptaków śpiewających. Śpiew ten wyrażał radość życia i wpływał z rozkoszy miłosnej, która wabi, gdyż pragnie się łączyć, aby być płodnym i rodzić. Choć „pieśni” te zewnętrznie zdają się towarzyszyć wiosennemu przebudzeniu i rozkwitowi natury, jednak w rozumieniu duchowym i symbolicznym będą rozumiane zawsze jako chwala i uwielbienie okazywane Bogu Stwórcy⁴. O instrumentach muzycznych Pismo święte po raz pierwszy wzmiankuje, wymieniając jako kainowego potomka Jubala, od którego mieli pochodzić wszyscy grający na cytrze i na flecie (por. Rdz 4,21). Tłumaczenie *Biblii Tysiąclecia* nie wydaje się w tym przypadku celujące, gdyż według zapisu Wulgaty (*ipse fuit pater canentium cithara et organo*) należało by raczej sądzić, że chodzi tu o harfę (kitarę) i organy. *Septuaginta* zaś mówi o *psalterium* i *harfie*, a *Biblia Hebrajska* o *kinnōr* i „*ūgāv*”⁵.

Przedostatnie określenie *kinnōr* powraca w opisie mówiącym o uzdrawiającym działaniu muzyki uprawianej przez Dawida (por. 1 Sm 16,16.23)⁶. Wszystkie przekłady biblijne zgodne są co do tego, że grający swym owcom, jak też królowi Saulowi psalmista, wydobywał dźwięki ręką, choć trudno ustalić, czy posługiwał się palcami czy też narzędziem zwanym *plektron*⁷. Sposób wydobycia dźwięku wy-

³ Tematykę chrześcijańskiej symboliki instrumentów muzycznych odnajdujemy w opracowaniach: D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska i in., Warszawa 2001, s. 390–398; S. L o n g o s z, *Muzyka instrumentalna w ocenie wczesnochrześcijańskich pisarzy*, w: *Musica Antiqua. Acta Scientifica* VI, Bydgoszcz 1982, s. 355–388; S. K o b i e l u s, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Tyniec 2011, s. 188–195. Na szczególną uwagę zasługuje w tym przypadku również znakomita monografia z zakresu biblijnej instrumentologii: J. M o n t a g u, *Instrumenty muzyczne w Biblii*, przekł. G. Kubies, Kraków 2006.

⁴ Por. D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 391.

⁵ *Psalterium* jest rodzajem cytry o płaskim, drewnianym pudle, z metalowymi strunami biegnącym poziomo wzdłuż górnej płyty. Instrumenty tego typu były znane na Bliskim Wschodzie na pewno przed XII w., docierając na Wschód i Zachód, do Persji, Indii oraz Chin. Do Europy przybyły wraz z krzyżowcami, przez Pireneje z mauretańskiej Hiszpanii. Nie istnieją żadne potwierdzenia na istnienie tego typu instrumentów w czasach biblijnych. Organy zaś wynalezione zostały przez Ktesibiosa z Aleksandrii ok. 250 r. przed Chr., a więc także w czasach znacznie późniejszych, aniżeli czas życia Jubala. Por. J. M o n t a g u, *Instrumenty muzyczne w Biblii*, s. 27–28; G. K u b i e s, *Instrumenty muzyczne w Starym Testamencie*, „Studia Bobolanum” 2(2003), s. 33–51.

⁶ Hebrajski rzeczownik *kinnōr* przekładany jest przez tłumaczy w rozmaity sposób np. jako: *harfa*, *lira*, *cytra*, a we współczesnych słownikach tłumaczy się go nawet jako *skrzypce*. Szerzej na ten temat pisze: Z. G r o c h o w s k i, *Jerozolimo, dla wszystkich twoich pieśni jestem harfą. Pole semantyczne hebrajskiego rzeczownika kinnōr*, *SE* 14(2013), s. 253–269.

⁷ *Plektron* (łac. *plectrum*) – płytka do szarpania strun i wykonana z ptasiego pióra, kawałka drewna, kości, rogu, czy twardej skóry. Por. *Plektorn*, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2001², s. 689.

rażnie wskazuje na instrument strunowy szarpany, który z pewnością nie był taki sam w czasach Jubala i Dawida. Zdaniem J. Montagu chodziłoby tu bardziej o lirę, aniżeli harfę, choć nie posiadamy do dziś żadnych dowodów potwierdzających ich obecność w Ziemi Świętej. Na podstawie rzeźb, statuetek i malarstwa ściennego wiadomo natomiast, że harfami posługiwano się np. w starożytnym Egipcie i Mezopotamii, zaś lira (*kithara*) była najważniejszym instrumentem starożytnej Grecji, przy akompaniamencie którego Orfeusz i Homer śpiewali wiersze i pieśni. Kluczowe wydaje się w tym przypadku odnalezienie w jednym z grobów królewskich w chaldejskim Ur, z którego pochodził Abraham, dziewięciu lir datowanych na ok. 2500 r. przed Chr., z czym można z pewnością łączyć muzyczną historię Jubala zapisaną w *Księdze Rodzaju*⁸. Wskazane znalezisko z trapezoidalnym pudłem rezonansowym i charakterystycznymi kołkami, na które nawijano struny, przetrwało do czasów współczesnych w postaci tzw. etiopskiej liry *beganna*, a także w Sudanie, Kenii i Ugandzie. Prawdopodobnie na takim właśnie instrumentcie grał Dawid⁹.

Drugi ze wspomnianych w *Księdze Rodzaju* instrumentów, *ūgāv* mógł być najprawdopodobniej rodzajem instrumentu dętego drewnianego. Słowo to, pojawia się w Biblii tylko cztery razy: we wskazanym fragmencie, potem w *Księdze Psalmów* (Ps 150), a wreszcie dwa razy w *Księdze Hioba* (21,12; 30,31). W targumach występuje też jako *abuva*, co w języku aramejskim oznacza *pusty, wydrążony*, skąd bierze się przekonanie, że *abuv* i *abuva*, jak też *ūgāv* mogły być po prostu rodzajem fletu, a według innych badaczy utożsamiano je jako *chālil* z instrumentami stroikowymi (prototypami współczesnego oboju)¹⁰.

Obok wskazanych dwóch rodzajów instrumentów, *Księga Rodzaju* wymienia jeszcze *tōf*, czyli rodzaj bębenka (por. Rdz 31,27), który powraca także w opisie przejścia przez Morze Czerwone zawartym w *Księdze Wjścia: Miriam prorokini, siostra Aarona, wzięła bębenek do ręki, a wszystkie kobiety szły za nią w płasach i uderzały w bębni* (Wj 15,20). W wielu współczesnych tłumaczeniach przytoczonego tekstu na język angielski, pojawia się określenie *tōf*, jako *timbrel* rozumiany jako *tambourine*¹¹. Należy jednak sądzić, że wydaje się mało prawdopodobne, aby instrument Miriam miał oznaczać tamburyn, posiadający oprócz wąskiej obręczy i membran, miniaturowe brzęczące talerzyki. Bębenek ten, zaopatrzony był raczej w jedną lub dwie struny jelitowe biegnące wzdłuż membrany wewnątrz obręczy, podobnie jak używane współcześnie w kulturze marokańskiej *bendir*. W świetle tekstów biblijnych, najczęściej grały na tych instrumentach kobiety, łącząc muzykę z tańcem i śpiewem, a przede wszystkim z wydarzeniem o radosnym charakterze (por. Ps. 150,4; Sdz 11,34; 1 Sm 18,6)¹².

⁸ Por. J. M o n t a g u, *Instrumenty muzyczne w Biblii*, s. 29.

⁹ Jednym z najbardziej znanych przedstawień *kinnōr* odnaleźć można na dawnej izraelskiej monecie ćwierćszeklowej z ok. 1972, skopiowanej prawdopodobnie z czasów powstania Bar Kochby (ok. 130 r. po Chr.). Tradycja mówi też, że Jezioro Galilejskie (Genezalet) w jęz. hebrajskim nazywa się *Kinnaret*, ponieważ swym kształtem przypomina *kinnōr*. Por. tamże, s. 30; M. R o s i k, *Starożytny Izrael śpiewa i tańczy. Muzyka w Biblii*, „Exstra Ecclesia” 1(2014), s. 21.

¹⁰ Por. M. S e i d e l, *Der Beitrag des Alten Testaments zu einer Musikgeschichte Altisraels*, Leipzig 1969, s. 4.

¹¹ Tamże, s. 6.

¹² A. R e b i ć, *Muzyka w Starym Testamencie*, „Communio” 2(2001), s. 14.

Cud przejścia przez Morze Czerwone doprowadził Izraelitów pod górę Synaj, gdzie biblijne świadectwo potwierdza używanie jeszcze jednego rodzaju szczególnego instrumentu, a mianowicie *shōfār*, co w tłumaczeniu *Biblii Tysiąclecia* oddane zostało jako „trąba”: *i rozległ się głos potężnej trąby, tak że cały lud przebywający w obozie drżał ze strachu* (Wj 19,16); *Głos trąby się przeciągał i stawał się coraz donioślejszy* (Wj 19,20). W rzeczywistości tekst hebrajski (19,13) wskazuje na róg barani (użycie słowa *yōvāl* – oznaczającego *barana*), który jest powszechnie stosowany w całej Biblii, będąc jedynym instrumentem będącym w użyciu także współcześnie. Dźwięk rogu, tak bliski Izraelitom w całej ich historii, wzywał lud na świąteczne zgromadzenie, ogłaszał dni święte i jubileusze, powszechnie zebrania i koronacje, a także ogłaszał wojnę (por. Kpł 25,9; Joz 6,5; 2 Sm 6,15)¹³.

Wraz z zajęciem Jerozolimy przez króla Dawida, powstaniem królewskiego dworu i świątyni w czasach Salomona, datować trzeba obecność we wskazanych instytucjach zawodowych muzyków, grających na konkretnych instrumentach. Zaświadcza o tym wersety *Drugiej Księgi Samuela*, opisujące przeniesienie Arki Przymierza: *Tak Dawid, jak i cały dom Izraela tańczyli przed Panem z całej siły przy dźwiękach pieśni i gry na cytrach, harfach, bębnach, grzechotkach i cymbałach* (1 Sm 6,5); a także fragment o tzw. drugim sprowadzeniu Arki, mówiący o tańcu Dawida i graniu na rogach (2 Sm 6,14–15), które tak jak „trąby” w innych miejscach cytowanej księgi, oznaczać będą *shōfār* (por. 2 Sm 15,10; 18,16; 20,1.22)¹⁴. O instrumentach świątynnych przypomina również wzmianka w opowiadaniu o przybyciu królowej Saby na dwór Salomona, która podarować miała królowi drewno almuginowe (sandałowe) na filary świątynne i pałacowe oraz na instrumenty: *kinnōr* i *nēvel* (w *Biblii Tysiąclecia*: cytry i harfy; por. 1 Krl 10,12)¹⁵. Ostatni ze wskazanych (*nēvel*, *nabla*) był większy od *kinnōr*, posiadał pękaty podobny do worka korpus, zaopatrzony nie w dziesięć, ale w dwanaście niżej nastrojonych strun, a jego obecność w tradycji Izraela potwierdzają inne jeszcze teksty biblijne (Neh 12,27; 2 Krn 5,12)¹⁶.

INSTRUMENTY W TRADYCJI CHRZEŚCIJAŃSKIEJ

Ukazane wyżej dziedzictwo kulturowe Izraela, a także starożytnej Grecji, Babilonii, czy Rzymu oddziaływało na kształtującą się w Kościele pierwszych wieków

¹³ A. R e b i ć, *Muzyka w Starym Testamencie*, „Communio” 2(2001), s. 15; Ponieważ z baraniego rogu można wydobyć zaledwie dwa lub trzy dźwięki, stanowił on początkowo narzędzie sygnalizacyjne. Gra na rogu stanowiła zasadniczy rytuał Rosz Ha-Szanah związany z Początkiem Roku: *Dmijcie w róg na nowiu, podczas pełni, w nasz dzień uroczysty! Bo to jest ustawa w Izraelu, przykazanie Boga Jakubowego* (Ps 81,4–5); por. M. R o s i k, *Starożytny Izrael śpiewa i tańczy*, s. 21–22.

¹⁴ Por. M. S e i d e l, *Der Beitrag des Alten Testaments*, s. 8.

¹⁵ Najbliższa droga do pozyskiwania odpowiedniego drewna do budowy instrumentów, prowadzi do Libanu. Fragment 1 Krl 9,11 potwierdza, że Salomon używał tamtejszych cedrów i jodeł do budowy filarów świątyni i swego pałacu. Por. J. M o n t a g u, *Instrumenty muzyczne w Biblii*, s. 78.

¹⁶ Szerzej problematykę tą omawia: B. B a y e r, *The Biblical Nebel*, „Yuval” I(1968), s. 89–131.

tradycję muzyczną, która odnalazła swoje ważne miejsce w twórczości pisarzy chrześcijańskich, w postaci zagadnień ewolucji podziałów muzyki oraz aspektu symbolicznego instrumentów muzycznych¹⁷. Już św. Augustyn († 430) przypomina w swych *Objaśnieniach psalmów*, że gra organowa i śpiewy, o ile są pozbawione teatralnej fasadowości i pustego efektu, mogą być odbiciem niebiańskiej harmonii i rzeczywiście do głębi wzruszać i podnosić człowieka na duchu¹⁸. Natomiast w traktacie *O muzyce* biskup Hippony podkreśla, że celem prawdziwej muzyki jest wznoszenie nas od spraw doczesnych i zmysłowych do owej harmonii, uwarunkowanej istnieniem miłości i piękna. W ten sposób muzyka staje się obrazem Boskiej Opatrzności, objawiającej się w porządku świata i mądrości. Jest ona służbą Bożą, odbłaskiem potęgi i jedności Bożej, rządzącej za pomocą wiecznej liczby, częścią Bożej wszechmocy¹⁹.

Bardziej szczegółowo zagadnienia te, zostały podjęte przez Boecjusza (†524), który w traktacie *De institutione musica* streścił, opierając się na Ptolemeuszu, teorię i estetykę starożytnej Grecji. Największe znaczenia miał boecjański podział muzyki na trzy sfery: *musica mundana*, *humana* oraz *instrumentalis*, który wraz z pojęciami *ars musica* i *musicus*, stał się podstawą rozważań teoretyczno-estetycznych w późniejszych epokach²⁰. Eksplicacje tych zagadnień odnajdujemy u Kasjodora (†580), który rozróżnia muzykę instrumentalną, muzykę sfer i muzykę moralną, co było zgodne z przekonaniem boecjańskim oraz ogólnie panującym w średniowieczu²¹. Jednakże kanclerz królów ostrogockich, w przeciwieństwie do Boecjusza, nie wnika tak głęboko w teoretyczne podstawy muzyki, ale raczej zatrzymuje się nad praktycznym jej znaczeniem. Dostrzega i ceni jej piękno, wskazuje na ukrytą w niej symbolikę życia chrześcijańskiego, moc kataraktycznoterapeutycznego oddziaływania na słuchacza, wyzwolenie ze zła i doprowadzenie ku dobru. Muzyka w rozumieniu Kasjodora ma charakter powszechny i kosmiczny. Stąd przenika ona i powinna przenikać wszystko, ponieważ tam, gdzie się zjawia, wprowadza należyty porządek, gdzie zaś jej brak, tam brak należytego porządku²².

¹⁷ Wskazane poniżej teksty pisarzy chrześcijańskich nawiązują w dużej mierze do tradycji muzycznej starożytnej Grecji. Wśród instrumentów dętych szczególnie miejsce zajmował tutaj *aulos* (długa cylindryczna piszczałka, zaopatrzona w trzcinowy podwójny stroik), stosowany w dramacie antycznym, w kulcie Dionizosa i związany z zawodami w ramach igrzysk olimpijskich (*auletyka*). Do grupy greckich chordofofonów szarpanych należy kithara (*kithara*), której korpus stanowiła płaska drewniana skrzynka zakończona dwoma pustymi wewnątrz ramionami złączonymi poprzeczką (kształt wielkiej litery U). Kitarę złączono z kultem Apollina, a Homer nazywał ją *formingą* (*forminx*). Służyła ona do gry solowej, a także przy wykonywaniu pieśni religijnych i deklamacji eposów; por. J.G. L a n d e l s, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przekł. M. Kaziński, Kraków 2003, s. 41–101.

¹⁸ Por. D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 391.

¹⁹ *Aureliusza Augustyna, biskupa Hippony o muzyce ksiąg sześć VI*, 29. 50, przekł. L. Witkowski, Lublin 1999, s. 257, 272.

²⁰ Por. *De institutione musica I, 2: PL 1171–1172*; H. P o t i r o n, *Boèce, théoricien de la musique grecque*, Paris 1961, s. 23; M. K o n i k, *Wybrane aspekty boecjańskiej koncepcji „musica mundana”*, „Estetyka i Krytyka” 1(2008), s. 135–142.

²¹ M. L o h r, *Zagadnienia muzyki w pismach Kasjodora i ich źródła*, *SW* 3(1966), s. 315.

²² Tamże; Uzdrawiająca i terapeutyczna moc muzyki podjęta zostanie w większości średniowiecznych traktatów, stając się podstawą dla teoretyków i praktyków muzyki, a także budowniczych instrumentów. Por. P. T o w a r e k, *Arnolta Schlicka traktat „Spiegel der Orgelmacher*

Wraz z ewolucją podziałów muzyki rozwinął się także w pismach autorów chrześcijańskich niezmiernie interesujący nurt symboliki instrumentów muzycznych, spośród których szczególne znaczenia miały wspomniane już wyżej: harfa, lira i cytra. Pierwsza z nich, oznaczać mogła według wielu pisarzy ducha, zaś ostatnia z wymienionych, czyli cytra – ciało. Św. Augustyn przełożył te obrazy na osobę samego Chrystusa, łącząc harfę z Jego Boską naturą, a cytrę z naturą ludzką. Według biskupa Hippony, pierwszy z instrumentów łączył w sobie symbolicznie niebo z ziemią, drugi zaś był atrybutem umiarkowania, które opierało się na mierze, a więc na porządku liczbowym²³. Dla Filona Aleksandryjskiego († po 40) najlepszym instrumentem była jednak, spośród trzech wymienionych wyżej – lira, związana przez ilość strun z wartością liczby siedem²⁴, a u św. Grzegorza z Nazjanzu (†389 lub 390) złączona z symbolem niebieskiej harmonii oraz *Universum*²⁵. Do symboliki cytry nawiązywał jeszcze św. Klemens Aleksandryjski (†ok. 212), ceniąc ją wyżej spośród innych instrumentów, gdyż jak twierdził autor *Kobierców*, jest ona przede wszystkim symbolem Pana, a po drugie ludzi grających ustawicznie na ludzkich duszach z woli Pana, ich przewodnika muzycznego: *A jeśli który ma być zbawiony, nazywany jest „kitarą”, należy rozumieć to w ten sposób, że lud z inspiracji Logosu oraz poprzez poznanie Boga sławi Boga, głośną melodią pobudzany do wiary przez Logos, jak trącany paleczką instrument muzyczny*²⁶. Ignacy z Antiochii (†ok. 107) poszerza tą symbolikę mówiąc o kapłanach z Efezu, którzy są związani ze swoim biskupem *jak struny z cytrą*. Do takiej też więzi są zaproszeni wszyscy wierzący: *to wasza zgoda i harmonia miłości wyśpiewuje [światu] Jezusa Chrystusa. I niech każdy z was także włączy się w ów chór, abyście w harmonii waszej zgody, biorąc ton Boga w jedności, śpiewali jednym głosem Ojcu przez Jezusa Chrystusa*²⁷.

Wartości symboliczne przypisywano także samej grze na określonych instrumentach. Cysters Adam, opat Perseigne w diecezji Le Mans (†1221), grę na cytrze uznał za lament człowieka pokornego, płynący z uświadomienia sobie wielkości popełnionego zła. Część górna cytry oznaczała dla niego to co Boską, a część dolna ludzką naturę Chrystusa, który sam siebie uczynił cytrą, gdyż rozpiął swe ramiona na drzewie krzyża pokutując za grzeszników²⁸. Struny cytry symbolizowały dzieła Bożego miłosierdzia, a ich nieokreślona czasami liczba miała wskazywać na nie-

und Organisten” z 1511 roku, SE 6(2004/2005), s. 191–216.

²³ Św. Augustyn, *Objaśnienia Psalmów*, przekł. J. Sulkowski, PSP 38, Warszawa 1986, s. 141. 376.

²⁴ „W muzyce lira o siedmiu strunach jest najlepszym ze wszystkich instrumentów muzycznych, ponieważ na niej najdoskonalej rozbrzmiewa harmonia, jako rzecz najwspanialsza z wszystkich melodyjnie komponowanych utworów” (Filon Aleksandryjski, *Alegorie praw*, w: Tenże, *Pisma*, t. 1, przekł. L. Joachimowicz, Warszawa 1986, s. 88).

²⁵ „Z czyjeje to hojności i łaski oglądasz piękno nieba, bieg słońca, tarczę księżyca, mnóstwo gwiazd, a w tym podziwiasz ład i harmonię tak wyraziście zachowaną, jak w lirze?” (SL 91C, 28,4, tłum. polskie za: S. Kobielus, *Krzyż Chrystusa*, s. 191).

²⁶ Klemens Aleksandryjski, *Kobierce zapisków filozoficznych dotyczących prawdziwej wiedzy* XI, 4, t. 2, przekł. J. Niemirska-Pilszczyńska, Warszawa 1994, s. 164.

²⁷ Ignacy Antiocheński, *Do Kościoła w Efezie* IV, 1, w: *Pierwsi świadkowie. Pisma Ojców Apostolskich*, przekł. A. Świderkówna, Kraków 1998, s. 114.

²⁸ S. Kobielus, *Krzyż Chrystusa*, s. 191.

skończoność Boskich zmiłowań²⁹. Ta metaforyka, stanowi swoistą syntezę myśli wcześniejszych autorów. Zdaniem wspomnianego już Kasjodora, cytra wskazywać miała na cierpiące ciało Chrystusa i Jego mękę, podczas której ścięgnię zostały napięte do ostateczności, a kości policzone, a On sam rozbrzmiewał jak duchowa pieśń cnót dzięki swej cierpliwości. W tertuliańskim dziele *Przeciw Marcejanowi* słyszymy natomiast o okaleczeniu Chrystusa (symbolicznie ukazanego jako „byka”), którego ścięgnię rąk i nóg rozpięto i przybito gwoździami w najsroższy sposób na krzyżu³⁰. Symbolika ta, została jeszcze bardziej podkreślona przez św. Paulina z Noli (†431), który w swej *Pieśni XII* w niezwykle poetycki sposób opisał „Chrystusa-Muzyka” i „harfę krzyża”:

*Słusznie zatem uważamy Chrystusa za muzyka,
Jest On prawdziwym Dawidem, który podniósł spróchniałą,
Porzuconą od dawna cytrę tego doczesnego ciała.
I ponieważ milczała, mając skutek dawnej winy
Zrwane struny, Pan naprawił ją na swój użytek.
Złączwszy to, co doczesne, z Bogiem, sprawił, że wszystko (...) stało się nowe.
Bóg, sam będąc mistrzem, miał naprawić tę cytrę;
On zawiesił ją na drzewie swojego krzyża
I odnowił ją na krzyżu, który gładzi grzechy ciała³¹.*

Tekst ten, nawiązuje wprost do teologii muzyki św. Augustyna i wskazanych już wyżej *Objaśnień psalmów*, w których biskup Hippony widzi w Chrystusie nowego Dawida Psalmistę wyśpiewującego swą skargę wobec prześladowców (por. Ps 22)³² i wygrywającego psalm na cytrze i harfie Bogu Ojcu z wysokości Krzyża (por. Ps 56)³³. W swej interpretacji Pisma świętego autor *Objaśnień*, wykracza nawet poza wymiar chrystologiczny tekstów, słysząc w śpiewie i grze Dawida nie tylko głos Chrystusa – Głowy, ale też członków całego Mistycznego Ciała, jakim jest Kościół³⁴.

Augustyńska myśl o Chrystusie – Logosie śpiewającym i wygrywającym hymn uwielbienia na harfie krzyża, wywarła wpływ nie tylko na Paulina z Noli, ale powraca również w hymnach liturgicznych, czego najlepszym przykładem jest śpiewany do dziś w Liturgii Męki Pańskiej hymn autorstwa Wenancjusza Fortunatusa (†ok. 600) *Crux fidelis*, znany w polskim przekładzie poetyckim jako *Krzyżu święty nade wszystko*. W jednej ze strof przypomina on, w metaforycznym nawiązaniu do strun liry i harfy, o rozpięciu na krzyżu Ciała Zbawiciela:

*Skłoń gałązki, drzewo święte,
Ulżyj członkom tak rozpiętym,
Odmień teraz oną srogość,*

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 192.

³¹ *Poema XX: Carmen XII in S. Felicem* 43–63: PL 61, 553, cyt. za: D. F o r s t n e r, *Świat symboliki*, s. 394.

³² Św. A u g u s t y n, *Objaśnienia Psalmów* 21(2), 8.

³³ Tamże, 149, 8.

³⁴ Tamże, 140, 5; por. A. K a r p o w i c z-Z b i Ń k o w s k a, *Teologiczna symbolika śpiewu według „Objaśnień Psalmów” św. Augustyna*, *StThVars* 40(2002), s. 51–78.

*Którąś miało z przyrodzenia,
Spuść lekkuchno i cichuchno
Ciało Króla niebieskiego*³⁵.

Alegoria harfy krzyża powraca także w tekstach Nicetasa z Remezjany († po 414), który podobnie jak wielu autorów tego okresu w ujęciu chrystologicznym spogląda na starotestamentalną historię uspokojenia króla Saula grą Dawida na harfie (por. 1 Sm 16,16): *Tak wielka siła nie tkwiła w jego [Dawida] harfie, lecz w symbolu krzyża Chrystusa. Harfa ta bowiem w mistyczny sposób wyobrażała krzyż swym drzewem i rozciągniętymi na nim strunami (...) i już wtedy zwyciężała ducha demona*³⁶.

Związek pomiędzy strunami cytry a Ciałem Chrystusa znajdzie swoje eksplikacje w dziełach wielkich teologów średniowiecza. Zauważa go św. Bernard z Clairvaux (†1153), który w traktacie *Vitis mystica* porównuje siedmiolistny krzew winny do Chrystusa – Cytry o siedmiu strunach, która przed śmiercią wydała głos – ostatnie siedem słów płynących z Krzyża³⁷. Podobną symbolikę odnajdujemy u św. Bonawentury (†1274): *Twój Oblubieniec stał się dla ciebie cytrą, gdzie drzewo miało formę krzyża, a zamiast wyciągniętych strun było jego ciało*. Podobnie jak Bernard, widzi on również w siedmiu słowach Zbawiciela wypowiedzianych na Krzyżu, symboliczne wyobrażenie siedmiu liści winnego krzewu, które interpretuje jako siedem strun cytry-krzyża³⁸. Nie jest to jednak całkowita nowość, gdyż alegoria ta sięga swymi korzeniami dzieł Honoriusza z Autun (†1150), który mówił także o siedmiu tonach i siedmiu słowach³⁹.

Ostatni ze wskazanych autorów wpisał się ponad to w patrystyczno-średniowieczny nurt określania samego Boga Stwórcy jako najwyższego Muzyka. Według Honoriusza, Bóg jako najzdolniejszy Lutnik, zbudował *Universum* na kształt potężnej cytry, której struny stanowiły duch i materia, chóry niebieskie, niebo i piekło, żywioły i to wszystko, czego doświadczają zmysły⁴⁰. Wskazywał już na to św. Klemens Aleksandryjski w swym traktacie *Zachęta Greków*⁴¹, a także św. Ata-

³⁵ Por. *Mszal Rzymski dla diecezji polskich*, Wydanie wzorcowe, Poznań 1986, s. 144.

³⁶ *De psalmodiae bono* 4; *PL Supplementum*, vol. III, 1, s. 193; tłum. polskie za: D. F o r s t n e r, *Świat symboliki*, s. 395. Już w starożytnej Babilonii do najczęściej stosowanych środków przeciwko demonom zaliczano: śpiewanie hymnów przy akompaniamencie specjalnych instrumentów. Por. P. T o w a r e k, *Egzorcyzm: historia, liturgia, teologia*, Olsztyn 2008, s. 24.

³⁷ *Vitis mystica, seu de Passione Domini VIII: PL* 184, 655; por. S. K o b i e l u s, *Krzyż Chrystusa*, s. 195.

³⁸ Św. B o n a w e n t u r a, *Mistyczny krzew winny czyli traktat o Męce Pańskiej*, w: T e n Ź e, *Pisma ascetyczno-mistyczne*, przekł. zbiorowy, Warszawa 1984, s. 174.

³⁹ Por. *De imagine Mundi: PL* 172, 140.

⁴⁰ *Liber XII quaestionum: PL* 172, 1179; por. S. K o b i e l u s, *Krzyż Chrystusa*, s. 194.

⁴¹ „Bóg cały wszechświat harmonijnie uporządkował i różne elementy połączył w zgodne współbrzmienie, aby w ten sposób cały świat stał się jedną harmonią” (K l e m e n s A l e k s a n d r y j s k i, *Zachęta Greków*, w: *Apologie*, przekł. M. Szarmach, *PSP* 44, Warszawa 1988, s. 119); Warto przypomnieć, że we *Wstępie* do wskazanego dzieła, Klemens porównuje Chrystusa do Orfeusza – herosa i śpiewaka mitycznych Traków, który przemożną siłą swego śpiewu i gry na lirze poruszał nawet drzewa, skały i obłaskawiał dzikie zwierzęta. Jednak Chrystus, jak twierdzi autor *Zachęty*: *nie* śpiewa na melodię Terpandra czy Kapitona, nie na melodię lidyjską czy dorycką, ale własną wieczną pieśń, która uporządkowała wszechświat nie według owej trackiej muzyki, podobnej do

nazy z Aleksandrii (†373) w dziele *Przeciw poganom*⁴². Honoriuszową teologię rozwija benedyktyn Rupert z Deutz (†1130), który w komentarzach do Ewangelii św. Jana uznaje za muzyka i instrument nie tylko człowieka, lecz przede wszystkim samego Chrystusa: *Czyż nie jesteście jak wielcy muzycy Boży lub instrumenty? Dlatego winniśmy chwalić Boga na cytrach i harfach, którymi, zaiste, są nasze serca i ciała. Sam bowiem Pan nasz, o wiele bardziej jest instrumentem Ojca Muzyka, do którego, gdy ten jeszcze leżał w grobie, Ojciec rzekł: Powstań, chwało moja, powstań harfo i cytro*⁴³.

Obok cytry, liry czy harfy, pisarze kościelni w sposób symboliczny i alegoryczny patrzyli także na inne jeszcze instrumenty. Według wspomnianego już św. Augustyna *cithara* i *psalterium* są symbolem działania, ponieważ gra się na nich palcami. Jednakże *psalterium*, którego płyta rezonansowa znajduje się nad strunami, ma przedstawiać dzieła wykonywane *radośnie i lekko*, bez oporu, zaś dźwięcząca od dołu cytra oznacza dla autora *Objasnień psalmów*, cierpienie, znoszenie utrapień i pokus oraz chlubienie się z *ucisków* (por. Rz 5,3). Dodatkowo dziesięć strun *psalterium*, wyobrażać będzie działanie według Dziesięciu Przykazań i posłuszeństwo⁴⁴, stąd jest instrumentem doskonałym do akompaniamentu, tak jak wypełnianie Prawa jest idealnym uzupełnieniem chwały oddawanej Bogu⁴⁵. Natomiast bębenki, według biskupa Hippony, z powodu mocno naciągniętej na nich skóry zwierzęcej, są obrazem umartwienia ciała. Cymbały przedstawiają usta chwalcące Boga, kuty metal trąb – oddawanie chwały Bogu w cierpieniu, a róg – opanowanie niższych skłonności człowieka⁴⁶.

W sposób symboliczny uczeń św. Ambrożego interpretuje także *organy*, które według niego oznaczają mają ogólnie wszystkie instrumenty muzyczne. Jednocześnie potwierdza zwyczaj używania tego określenia wobec instrumentów, które wydobywają dźwięki za pomocą miechów⁴⁷. Natomiast Tertulian posługuje się wprost odniesieniem do starożytnych organów wodnych (*hydraulos*), pragnąc wyjaśnić udzielanie się i działanie Ducha Świętego: *następuje wkładanie rąk, by przez błogostawieństwo wezwać i zaprosić Ducha Świętego. Jest rzeczą oczywistą, że jeśli*

tej, którą wynalazł Jubal, lecz według woli Boga Stworzyciela. Typologię tą, potwierdzają także malowidła katakumbowe i dzieła sztuki rzeźbiarskiej, gdzie Chrystus Orfeusz, ubrany w krótką tunikę, chlamidę, zasiada na skale, opierając o lewą nogę lirę, w prawej zaś ściska plektron do uderzania w struny (dwa freski z katakumb św. Domitylli; fresk z katakumb św. Kaliksta; sarkofag z Ostii). Por. D. F o r s t n e r, *Świat symboliki*, s. 340–441.

⁴² „To tak jakby jakiś muzyk, lirę nastroiwszy i niskie [tony] z wysokimi oraz pośrednie z pozostałymi zręcznie łącząc, jedną dającą się rozpoznać melodię stwarzał; tak i Boża mądrość, całość jak lirę ujmując, to co w powietrzu, z tym co na ziemi łączy, a to co w niebie, z tym co w powietrzu, oraz całość z częściami spaja i prowadzi swoim skinieniem i wołą, jeden świat i jeden jego porządek stwarza pięknie i harmonijnie, sama niewzruszenie trwając u Ojca, wszystko poruszając własnym postanowieniem, jak się każdorazowo Ojcu podoba” (A t a n a z y z A l e k s a n d r i i, *Przeciw poganom* 42, przekł. M. Wojciechowski, *PSP* 62, Warszawa 2000, s. 70).

⁴³ *Commentaria in Ioannem*, PL 169, 212; tłum. polskie za: S. K o b i e l u s, *Krzyż Chrystusa*, s. 194.

⁴⁴ Por. Św. A u g u s t y n, *Objaśnienia Psalmów* 80, 5.

⁴⁵ Tamże 91, 5.

⁴⁶ Por. D. F o r s t n e r, *Świat symboliki*, s. 396.

⁴⁷ Por. Św. A u g u s t y n, *Objaśnienia Psalmów* 150, 7.

ludzki geniusz potrafi połączyć powietrze z wodą i po złączeniu się tych dwóch żywiołów ożywić przez odpowiednie posługiwanie się rak innym duchem ogromnej siły głosu, to czyż Bóg nie potrafi na swoim organie wydobywać za pośrednictwem rąk dźwięków duchowej wzniosłości⁴⁸. Symbolikę tą, poszerza współczesny św. Augustynowi Quodvultdeus, który opisując radość nieba i wspólnotę Kościoła pisze: *Spotkasz tam, organy [wodne] zbudowane z różnych puszczalek, którymi są święci apostołowie i uczeni wszystkich Kościołów; mogą one wydawać rozmaite tony, niskie, wysokie, przeciągłe: tego właśnie instrumentu Duch Boży, ów najlepszy muzyk, dotyka przez Słowo, napęlnia go i każe mu rozbrzmiewać Ten, co „ma klucz Dawida”* (por. Ap 3,7)⁴⁹.

* * *

Chrześcijańska symbolika instrumentów muzycznych należy do jednej z najpiękniejszych i najgłębszych warstw teologii Ojców Kościoła. Jednak trzeba wyraźnie przypomnieć, że w pierwszych wiekach chrześcijaństwa sprzeciwiano się używaniu w liturgii jakiegokolwiek muzyki instrumentalnej, ponieważ kojarzyła się ona wprost z obrzędowością pogańską. Z czasem czyniono wyjątki, tworząc proste katalogi dopuszczalności i niedopuszczalności. Najlepszą egzemplifikacją tego, jest twierdzenie św. Ambrożego z Mediolanu, że np. *fistula* i *tibia* to instrumenty, których nie można używać w liturgii, zaś liry i cytry mogą być w niej słyszalne. Św. Klemens Aleksandryjski potępiał harmonie chromatyczne, a św. Bazyli Wielki przestrzegał przed niebezpieczeństwem gry na flecie⁵⁰. Wskazania te oraz niezwykle bogaty wybór wypowiedzi pisarzy chrześcijańskich na temat symboliki instrumentów muzycznych, zachęcają do wniknięcia w treści współczesnych dokumentów prawodawstwa muzycznego Kościoła, które uzupełniają powyższe rozważania w sensie praktycznym⁵¹. Otóż, *Konstytucja o liturgii świętej* Soboru Watykańskiego II dopuszcza obok organów inne jeszcze instrumenty muzyczne do liturgii, według

⁴⁸ Tertulian, *O chrzcie* 8, w: Tenże, *Wybór pism*, przekł. E. Stanula, PSP 5, Warszawa 1970, s. 140.

⁴⁹ Quodvultdeus, *Księga obietnic i zapowiedzi Bożych*, przekł. E. Kolbus, PSP 59, Warszawa 1994, s. 280.

⁵⁰ Por. I. Pawlak, *Muzyka liturgiczna po Soborze Watykańskim II w świetle dokumentów Kościoła*, Lublin 2000, s. 188.

⁵¹ Sobór Trydencki, a za nim Karol Boromeusz na synodzie w Mediolanie (1565) dopuścili do liturgii wyłącznie organy, natomiast synod w Mechelen (1607) zezwolił na używanie podczas *officium divinum* także innych instrumentów. Długotrwałe były starania władz kościelnych (pp. Aleksander VII: konstytucja *Piae sollicitudinis studio* (1657); Innocenty XI (1678); Innocenty XII (1692) o wyłączenie z nabożeństw muzyki instrumentalnej, gdyż w okresie baroku wprowadzono do kościołów liczne kapele i orkiestry. Synod w Rzymie (1725) zakazał używania instrumentów w Adwencie, Wielkim Poście oraz w mszach i oficjach za zmarłych. Papież Benedykt XIV w encyklice *Annus qui* (1749) zezwolił natomiast na używanie w liturgii poza organami innych instrumentów (barbiton, tetrachordon większy i mniejszy, monaulon pneumatyczny, cytra, lira czterostrunowa). Pius XII w encyklice *Musicae sacre* (1956) dołączył do tego grona instrumenty smyczkowe; por. I. Pawlak, *Instrumenty muzyczne*, w: EK, t. VII, red. J. Duchniewski, Lublin 1997, k. 286.

uznania i za zgodą kompetentnej władzy terytorialnej, o ile nadają się one, albo mogą być przystosowane do użytku sakralnego, odpowiadają godności świątyni i rzeczywiście przyczyniają się do zbudowania wiernych (por. KL 120). Zalecenia te potwierdza i wyjaśnia instrukcja *Musicam sacram: przy dopuszczaniu i używaniu instrumentów muzycznych należy brać pod uwagę ducha i tradycję narodów. Jednakże to, co według ogólnego przekonania oraz w praktyce nadaje się tylko do muzyki świeckiej należy całkowicie wyłączyć z wszelkich czynności liturgicznych*⁵². Wskazania te, naświetla jeszcze wyraźniej instrukcja o muzyce dla Kościoła w Polsce, w której przypomina się o możliwości używania poza organami w liturgii innych instrumentów, z wyjątkiem tych, które są zbyt hałaśliwe lub wprost przeznaczone do wykonywania muzyki rozrywkowej. W ten sposób wyłącza się z użytku liturgicznego, zgodnie z tradycją takie instrumenty jak: fortepian, akordeon, mandolina, gitara elektryczna, perkusja, czy wibrafon⁵³.

Okazuje się więc, że w ciągu wieków Kościół związał nie tylko z instrumentami muzycznymi przepiękną symbolikę, alegorię i teologię, ale także swoją głęboką troskę o muzyczny skarbiec liturgii, ponieważ muzyka, która służy oddawaniu czci Bogu „w Duchu i prawdzie”, nie może być rytmiczną ekstazą, zmysłową sugestią czy odrzuceniem, subiektywną czułościowością, czy też powierzchowną rozrywką. Musi być ona przyporządkowana pewnemu orędziu, rozległej duchowej i w najwyższym sensie rozumowej wypowiedzi. Symbolicznie wyraża tę prawdę papież Benedykt XVI, który nawiązując do myśli Mahatmy Gandhiego wskazuje na trzy przestrzenie życiowe kosmosu: morze z żyjącymi w nim rybami, które milczą; ziemię ze zwierzętami, które krzyczą; niebo z ptakami, które śpiewają⁵⁴. Tak więc morzu właściwe jest milczenie, ziemi – krzyk, a niebu – śpiew. Człowiek zaś ma udział we wszystkich trzech wskazanych sferach: nosi w sobie głębię morza, ciężar ziemi i wysokość nieba i dlatego łączy w sobie trzy właściwości: milczenie, krzyk i śpiew. Dziś jednak, widzimy coraz wyraźniej, że pozbawionemu transcendencji człowiekowi pozostaje tylko krzyk, ponieważ chce on być już tylko ziemią i usiłuje uczynić swoją ziemią nawet niebo i głębiny morza. Prawdziwa liturgia, liturgia świętych obcowania, przywraca człowiekowi jego całość. Uczy go na nowo milczenia i śpiewu, otwierając przed nim morskie głębiny i przyswajając mu umiejętność lotu – sposób bycia anioła; wznosząc ku górze jego serce sprawia, że umilkła pieśń odzywa się w człowieku na nowo⁵⁵. Prawdziwą liturgię poznaje się po tym, że jest ona kosmiczna: śpiewa z aniołami, milczy z oczekującą głębią wszechświata i tak właśnie zbawia ziemię, ponieważ wygrywa swemu Stwórcy najpiękniejszą pieśń na cytrze, lirze i harfie krzyża Chrystusa⁵⁶.

⁵² Instrukcja *Musicam sacram*, nr 63, w: *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, red. A. Filaber, Warszawa 1997, s. 57.

⁵³ *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* nr 29, w: *Prawodawstwo muzyki liturgicznej*, red. A. Filaber, Warszawa 1997, s. 88.

⁵⁴ J. R a t z i n g e r, *Nowa pieśń dla Pana*, przekł. J. Zychowicz, Kraków 1999, s. 200.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Por. J. B r a m o r s k i, *Pieśń nowa człowieka nowego. Teologiczno-moralne aspekty muzyki w świetle myśli Josepha Ratzingera – Benedykta XVI*, Gdańsk 2012, s. 272.

CHRISTIAN SYMBOLISM OF MUSICAL INSTRUMENTS

SUMMARY

The Christian symbolism of musical instruments presented in this article belongs to one of the most beautiful and the deepest layers of theology of church writers and it is based primarily on the so-called evolution of the divisions of music: *musica mundana*, *musica humana* and *musica instrumentalis* (Boecius; cf. Casiodoro). They directed their attention and allegorical theology primarily to the string instruments already known in the Bible (harp, lyre, zither, psalterium). And so, the harp was to signify the spiritual, whereas the zither – the corporal; sometimes also the two natures of Christ (harp – Divine nature; zither – the human nature). In many authors we encounter a comparison of zither to a suffering body of Christ and His passion, during which the tendons were strained to its limits, and the bones were numbered, and He himself sounded as a spiritual song of virtues due to his patience (Tertullian, Casiodoro, Venantius Fortunatus). Hence, there was born in the theology of the patristic period and the Middle Ages an allegory of the so-called „cross harp” on which the Son of God hanged (Paulinus of Nola, Nicetas of Remesiana, Honorius of Autun, Bernard of Clairvaux, Bonaventura), who is a Logos Singing and playing a new song on this instrument. The Father God was compared to the Ultimate Violin-Maker who built *Universum* in a shape of a giant zither where the spirit and the matter, celestial choruses, heaven and hell, elements and all that the senses experience were the strings (Honorius of Autun, Clemens of Alexandria, Athanasius of Alexandria, Rupert of Deutz).

CHRISTLICHE SYMBOLIK DER MUSIKINSTRUMENTE

ZUSAMMENFASSUNG

Die in diesem Artikel dargestellte christliche Symbolik der Musikinstrumente gehört einer der schönsten und tiefsten Theologieschichten geistiger Schriftsteller und basiert hauptsächlich auf der sogenannten Evolution der Musikgliederungen: *musica mundana*, *musica humana* sowie *musica instrumentalis* (Boëtius; vgl. Cassiodor). Die Schriftsteller widmeten ihre Aufmerksamkeit und allegorische Theologie vor allem schon in der Bibel bekannten Saiteninstrumenten (Harfe, Lyra, Zither, Psalter). Und so sollte die Harfe das bedeuten, was geistig, und die Zither dagegen das, was körperlich ist. Manchmal sind das auch zwei Naturen – Wesensarten Christi (die Harfe – die göttliche Natur; die Zither – die menschliche Natur). Bei mehreren Autoren trifft man auch den Vergleich der Zither mit dem leidenden Christi Körper und seinem Leiden, während dessen Sehnen aufs Äußerste gespannt, Knochen gerechnet wurden, und Er selbst als ein geistiges Tugendlied dank seiner Geduld ertönte (Tertullian, Cassiodor, Vanantius Fortunatus). Daraus entwickelte sich in der Theologie des patristischen Zeitraumes und des Mittelalters die Allegorie der sogenannten „Harfe des Kreuzes”, auf der Gottes Sohn aufgehängt wurde (Paulinus von Nola, Niketas von Remesiana, Honorius von Autun, Bernhard von Clairvaux, Bonaventura). Gottes Sohn ist der Singende Logos und Der, der mit diesem Instrument ein Neues Lied abspielt. Gott Vater wurde mit dem Höchsten Geigenbauer verglichen, der das *Universum* in der Form einer gewaltigen Zither gebaut habe, deren Saiten Geist und Materie, himmlische Chöre, Himmel und Hölle, Gewalten und all das, was Sinne erfahren darstellen (Honorius von Autun, Clemens von Alexandria, Athanasius von Alexandria, Rupert von Deutz).