

TUBA DEI. MOTYW ANIOŁA-FANFARZYSTY
w *Ołtarzach Sądu Ostatecznego*
JHERONIMUSA BOSCHA I JEGO WARSZTATU

Grzegorz Kubies

WARSZAWA

Do naszych czasów zachowały się dwa *Ołtarze Sądu Ostatecznego* wykonane w pracowni Jheronimusa Boscha (ok. 1450–1516). Niekwestionowanym dziełem w *oeuvre* malarza jest tryptyk z Akademie der Bildenden Künste w Wiedniu (GG-579–GG-581) (por. przykład 1). *Ołtarz* namalowany na dębowej desce (część środkowa: 164 x 127 cm, skrzydła: 164 x 60 cm) jest datowany dendrologicznie na lata 1476–1482¹. Współcześnie uważa się, że Bosch wykonał go w latach ok. 1504–1508². Realizacja *Ołtarza* łączona jest z prywatnym zamówieniem Filipa I Pięknego (1478–1506) z 1504 roku³. Książę odwiedził 's-Hertogenbosch kilkakrotnie: w 1496 i 1499 roku,

¹ BERNARD VERMET, *Hieronymus Bosch. Painter, workshop or style?*, w: Joos Koldeweij, Paul Vandenbroeck, Bernard Vermet, *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, przekł. T. Alkins, Rotterdam 2001, tabela s. 88; PETER KLEIN, *Dendrochronological Analysis of Works by Hieronymus Bosch and His Followers*, w: *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, red. Jos Koldeweij, Bernard Vermet, Barbera van Kooij, Rotterdam 2001, tabela s. 124.

² FRÉDÉRIC ELSIG, *Jheronimus Bosch. La question de la chronologie*, Genève 2004, s. 77–82; STEFAN FISCHER, *Hieronymus Bosch. The Complete Works*, przekł. K. Williams, Rennes-le-Château, Köln 2013, s. 250. Kuratorzy muzeum z Wiednia datują obraz na lata 1504–1508: <http://www.akademiegalerie.at/de> (dostęp: 18.07.2014).

³ Zob. ROGER H. MARIJNISSEN, PETER RUYFFELAERE, *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk*, przekł. H. Beyer, Antwerpen 1999, s. 214–218; S. FISCHER, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 157–170. Odnośnie ikonografii *Ołtarza* zob. też P. VANDENBROECK, *Hieronymus Bosch. The wisdom of the riddle*, w: J. Koldeweij, P. Vandenbroeck, B. Vermet, *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, op. cit., s. 179–182; LAURINDA DIXON, *Hieronymus Bosch*, New York 2003 (repr. 2006), s. 289–297; LARY SILVER, *Hieronymus Bosch*, New York 2006, s. 337–348. Kopię *Ołtarza* wykonał Lucas Cranach Starszy (1472–1553); dzieło jest przechowywane w Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Zob. DIRK

w latach 1504–1505 przebywał w rodzinnym mieście Boscha kilka miesięcy. Dokument przechowywany w Archives départementales du Nord w Lille (B.2185, fol. 230v), jest jedynym znanym przekazem historycznym potwierdzającym tożsamość zleceniodawcy Boscha; czytamy w nim:

Septembre l'an xvc quatre A Jeronimus van Aeken dit Bosch peintre de[meurant] au Bois le Duc la somme de trente six livres dudict pris en prest et paiement à bon compte sur ce qu'il lui pouvoit et pourroit estre deu sur ung grant tableau de paincture de neuf pietz de hault et onze pietz de long, où doit estre le Jugement de Dieu assavoir paradis et infer que icellui S[eigneur] lui avoit ordonné faire pour son tres noble plaisir. Pour ce icy par sa quictancy rend[ue] ladicté somme de xxxvj l[ivres]⁴.

Ukazani na odwrociach skrzydeł *en grisaille* św. Jakub i św. Bawon czczeni w Hiszpanii i w Flandrii, zdają się wskazywać, iż *Ołtarz* mógł faktycznie zamówić Filip I Piękny – władca księstwa Burgundii, a poprzez małżeństwo zawarte w 1496 roku z Joanną Kastylijską (1479–1555), także od 1505 roku król Kastylii. Podstawę ku krytycznej ocenie powyższej hipotezy stanowią rozmiary tryptyku: ok. 250 x 310 cm., znacząco odbiegające od podanych w cytowanym wyżej zleceniu wymiarów, tj. 9 x 11 stóp („neuf pietz de hault et onze pietz de long”). Nie można zupełnie wykluczyć, że owa różnica jest wynikiem renegocjacji kontraktu. Puste tarcze herbowe mają w opinii Erika Larsena świadczyć, iż powstania dzieła nie można łączyć z konkretnym zleceniodawcą⁵. Laurinda Dixon przypuszcza, że dzieło zamówione przez Filipa I Pięknego nie zostało ukończone przed śmiercią władcy, a tryptyk z Wiednia, ma stanowić „skróconą” wersję oryginału⁶.

Ołtarz Sądu Ostatecznego z brugijskiego Groeningemuseum (0000.GRO0208.I) uważany jest za dzieło Jheronimusa Boscha i/lub warsztatu malarza (por. przykład 2)⁷. Początki rodzinnego przed-

BAX, *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach. Two Last Judgement triptychs. Description and exposition*, przekł. M. A. Bax-Botha, Amsterdam-Oxford-New York 1983.

⁴ Cyt. za GODFRIED C. M. VAN DIJCK, *Op zoek naar Jheronimus van Aken alias Bosch. De feiten, familie, vrienden en opdrachtgevers, ca. 1400 – ca. 1635*, Zaltbommel 2001, s. 91.

⁵ ERIK LARSEN, *Bosch. The Complete Paintings by the Visionary Master*, New York 1998, s. 120.

⁶ L. DIXON, *Hieronymus Bosch*, op. cit., s. 290.

⁷ B. VERMET, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 96; F. ELSIG, *Hieronymus Bosch's Workshop and the Issue of Chronology*, w: *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, op. cit., s. 97–98; L. SILVER, *Hieronymus Bosch*, op. cit., s. 357–358; S. FISCHER, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 264–265. Zob. też <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be> (dostęp: 18.07.2014).



Przykład 1: Jheronimus Bosch, *Ołtarz Sądu Ostatecznego* (Wiedeń, Akademie der Bildenden Künste; ok. 1504–1508)

siębiorstwa artystycznego sięgają lat dwudziestych XV w., kiedy do 's-Hertogenbosch przybył, urodzony prawdopodobnie w Akwizgranie (nid. Aken) Johannes Thomas van Aken (ok. 1380–1454), dziad Jheronimusa Boscha. W 1462 roku Anthonius Jan van Aken (ok. 1420–1478), ojciec Jheronimusa – podobnie jak jego ojciec także malarz – kupił dom In Sint Thoenis we wschodniej pierzei rynku w 's-Hertogenbosch⁸. W warsztacie oprócz Boscha pracował m.in. Goeswinus Anthoniss van Aken (ok. 1440 – przed 1499), jego brat, który z racji starszeństwa przejął po śmierci ojca zarządzenie pracownią. Gdy ów zmarł kierowała nią Katelijjn (zm. przed 1526), wdowa po nim, a następnie jej dwaj synowie. Około 1480 roku Bosch (określany od tego momentu w dokumentach jako *maelre*, *maelder*, *pictor*, *scilder*) po poślubieniu Aleyt Goyaerts van den Meerveen (ok. 1450–1522/23) zamieszkał w domu Inden Salvatoer leżącym w północnej pierzei rynku, gdzie mieścił się też jego własny warsztat; nastąpiło to nie

⁸ Zob. G. C. M. VAN DIJCK, *Op zoek naar Jheronimus van Aken alias Bosch...*, op. cit., s. 13–20, 26–29, 141–157.

później niż w 1483 roku⁹. Wiemy, że w 1503–1504 roku., miał co najmniej dwóch asystentów (*knechten schilder*)¹⁰. Biorąc pod uwagę prawo- i lewo-ręczne podrysowania, różnice stylistyczne i artystyczne wytwarzanych obrazów, należy przyjąć, że w pracowni malarza zatrudnienie znalazło szersze grono asystentów¹¹. Dębowe tablice tryptyku z Brugii (część środkowa: 99.2 x 60.5 cm, skrzydła: 99.5 x 28.7 cm) są datowane dendrologicznie na lata 1480–1486¹². Zdaniem Frédéricica Elsig¹³ realizacja malarska *Ołtarza* miała miejsce w latach ok. 1500–1505, Gerd Unverfehrt¹⁴ sytuował ją ok. 1510 roku, a Stefan Fischer ok. pięć lat później¹⁵. Erik Larsen¹⁶ przypuszczał, że *Ołtarz* został wykonany po śmierci Boscha, w latach ok. 1520–1525. Na odwrociach skrzydeł *Ołtarza* widnieją pozostałości wykonanego *en grisaille* *Cierniem koronowania*. Zarówno jego zleceniodawca, jak i miejsce przeznaczenia nie są znane¹⁷.

⁹ G. C. M. VAN DIJCK, *Op zoek naar Jheronimus van Aken alias Bosch...*, op. cit., s. 46–47. Szerzej na temat malarza w kontekście społeczno-religijnym i kulturowym zob. J. KOLDEWEIJ, *Hieronymus Bosch and his city*, w: J. Koldewey, P. Vandenbroeck, B. Vermet, *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, op. cit., s. 20–83; G. C. M. VAN DIJCK, *Hieronymus van Aken/ Hieronymus Bosch. His Life and Portraits*, w: *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, op. cit., s. 9–16; JEANNE VAN WAADENOIJEN, *De 'geheimtaal' van Jheronimus Bosch. Een interpretatie van zijn werk*, Hilversum 2007, s. 11–46; S. FISCHER, *Hieronymus Bosch. Malerei als Vision. Lehrbild und Kunstwerk*, Köln 2009, s. 16–75.

¹⁰ G. C. M. VAN DIJCK, *Op zoek naar Jheronimus van Aken alias Bosch...*, op. cit., s. 180.

¹¹ ZOB. P. VANDENBROECK, *Problèmes concernant l'œuvre de Jheronimus Bosch. Le dessin sous-jacent mis en relation avec l'authenticité et la chronologie*, w: *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IV. Le problème de l'auteur de l'œuvre de peinture. Contribution de l'étude du dessin sous-jacent à la question des attributions*, red. Roger van Schoute, Dominique Hollanders-Favart, Louvain-la-Neuve 1982, s. 107–120; CARMEN GARRIDO, ROGER VAN SCHOUTE, *Bosch at the Museo del Prado*, Madrid 2001; B. VERMET, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 84–99; FRITZ KORENY, *Hieronymus Bosch – Überlegungen zu Stil und Chronologie. Prolegomena zu einer Sichtung des Oeuvres*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien”, 2002/2003, nr 4/5, s. 46–75; Jérôme Bosch et son entourage et autres études. Colloque XIV 13–15 septembre, 2001, Bruges-Rotterdam, red. Hélène Verougstraete, Roger Van Schoute, Leuven 2003; FRITZ KORENY, GABRIELE BARTZ, ERWIN POKORNY, *Hieronymus Bosch. Die Zeichnungen. Werkstatt und Nachfolge bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Catalogue raisonné*, Turnhout 2012.

¹² Zob. przyp. 1.

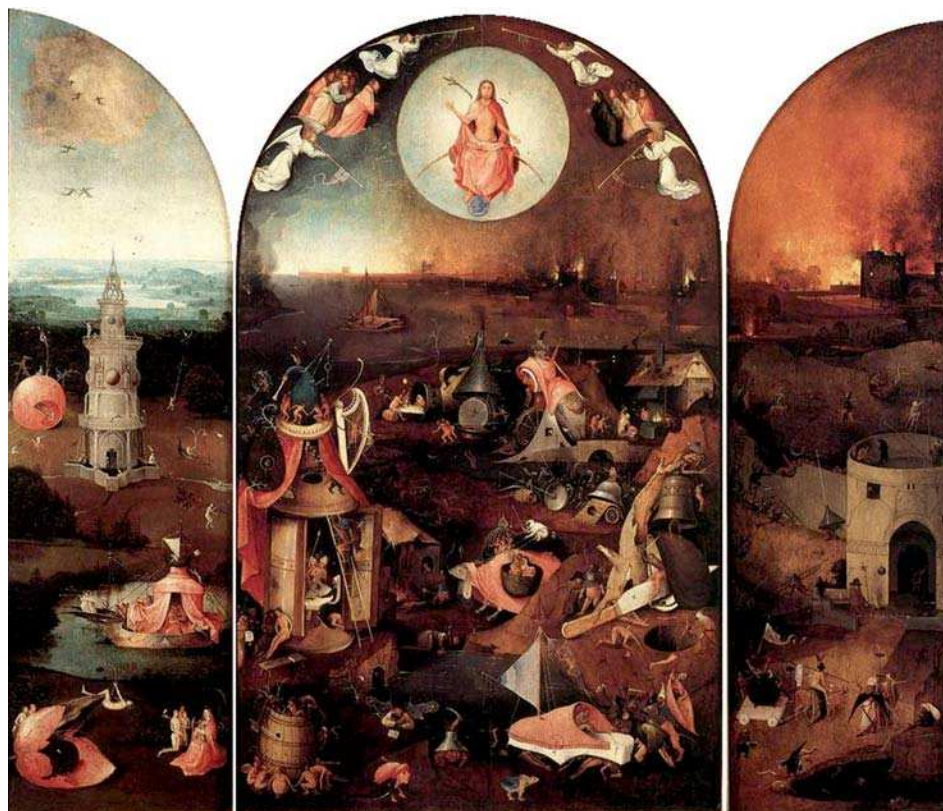
¹³ F. ELSIG, *Jheronimus Bosch...*, op. cit., s. 70–76.

¹⁴ GERD UNVERFEHRT, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980, s. 209.

¹⁵ S. FISCHER, *Hieronymus Bosch...*, op. cit., s. 264.

¹⁶ E. LARSEN, *Bosch...*, op. cit., s. 136.

¹⁷ Na temat kręgu zleceniodawców malarza zob. JOSÉ M. CRUZ VALDOVINOS, *La clientela del El Bosco*, w: *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, red. Victoria Malet, Barcelona-



Przykład 2: Jheronimus Bosch, *Ołtarz Sądu Ostatecznego* (Brugia, Groeningemuseum; ok. 1500–1515/25)

Oprócz tryptyków z Wiednia i Brugii *Sąd Ostateczny* został zobrazowany w jednym z medalionów z tablicy *Siedmiu grzechów głównych i czterech rzeczy ostatecznych* z madryckiego Museo Nacional del Prado (ok. 1500–1525), uważanej za dzieło Jheronimusa Boscha lub jego naśladowcy¹⁸. Ponadto w Alte Pinakothek w Monachium przechowywany jest fragment *Sądu Ostatecznego* (ok. 1500–1525) łączony z nazwiskiem malarza z 's-Hertogenbosch. Niewykluczone, że cztery obrazy przedstawiające *Wniebowzięcie zbawionych*, *Raj ziemski*, *Upadek potępionych* i *Pieczętoznawstwo* znajdujące się

Madrid 2006, s. 97–125. Zob. też P. VANDENBROECK, *Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld*, Ghent-Amsterdam 2002.

¹⁸ Datację obrazów Jheronimusa Boscha podają za J. Koldewejj, P. Vandenbroeck, B. Vermet, *Hieronymus Bosch. The Complete Paintings and Drawings*, op. cit.; S. Fischer, *Hieronymus Bosch...*, op. cit. (2013).

w zbiorach Palazzo Ducale w Wenecji (ok. 1490/1500–1515), stanowiły niegdyś skrzydła tryptyku *Sądu Ostatecznego*.

W perspektywie ikonograficzno-muzykologicznego oglądu obu *Ołtarzy* powstałych w warsztacie Jheronimusa Boscha, podejmuję próbę wielopłaszczyznowej analizy i interpretacji kluczowego w ikonografii *Sądu Ostatecznego* toposu. W tryptyku wiedeńskim postrzegam motyw anioła-fanfarzysty jako eschatologiczny znak czasu (*signum temporis*), zaś w tryptyku brugijskim wykazuję istnienie związku – u podstaw którego leżą kategorie *inventio* i *fantasia* – pomiędzy wyobrazeniami aniołów-fanfarzystów a dwoma instrumentami muzycznymi: harfą i dzwonem. Pełnią one funkcje narzędzi penitencjarnych; dwóch skazańców powiązanych z nimi poddawanych jest karom zmysłów (*poena sensus*). W artykule poruszam zagadnienia funkcji i zadań trębaczy, a przywoływane instrumenty muzyczne opatruję komentarzem. Autorowi niniejszego artykułu bliższy jest nurt myślenia poststrukturalistycznego Keitha Moxey'a¹⁹, w ramach którego dzieła Boscha, za sprawą znaków piktoralnych (*pictorial signs*) o płynnych, niedookreślonych znaczeniach, są nie tylko polisemiczne, ale i wykazują charakter intertekstualny. Sens dzieł stworzonych przez malarza, autora „tekstów wizualnych”, ujawnia się w procesie interpretacji zasadzającym się na erudycji i zdolnościach intelektualnych konkretnego, historycznego odbiorcy. Kategorie *inventio* i *fantasia* jawią się w wyraźnej opozycji do *mimesis*, koncepcji naśladownictwa rzeczywistości. Właśnie kontestacja owej sięgającej antyku koncepcji, tym samym przyjęcie postawy antymimetycznej (groteska w twórczości Boscha jest tego dobitnym przykładem) przez humanistycznie wyedukowanych zleceniodawców wywodzących się z monarszych, arystokratycznych i patrycjuszowskich środowisk, ustanawia (strukturyzuje) ich elitarny intelektualnie status, konstytuuje nowe aspiracje *kunstliefhebbers*, jakże odmienne wobec tego co w sztuce do tej pory przedstawiano w sposób tradycyjny, czy wręcz kanoniczny.

Podstawowe elementy ikonografii *Sądu Ostatecznego* ukształtowały się w sztuce bizantyńskiej²⁰. Należy wymienić tu przede wszystkim tronującego Chrystusa, Marię i Jana Chrzciciela flankujących Sędziego Świata (fi-

¹⁹ KEITH MOXEY, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca NY 1994, s. 111–147. Zob. Idem, *Hieronymus Bosch and the „World Upside Down”. The Case of The Garden of Earthly Delights*, w: *Visual Culture. Images and Interpretations*, red. Norman Bryson, Michael A. Holly, Keith Moxey, Hanover, NH 1994, s. 104–140.

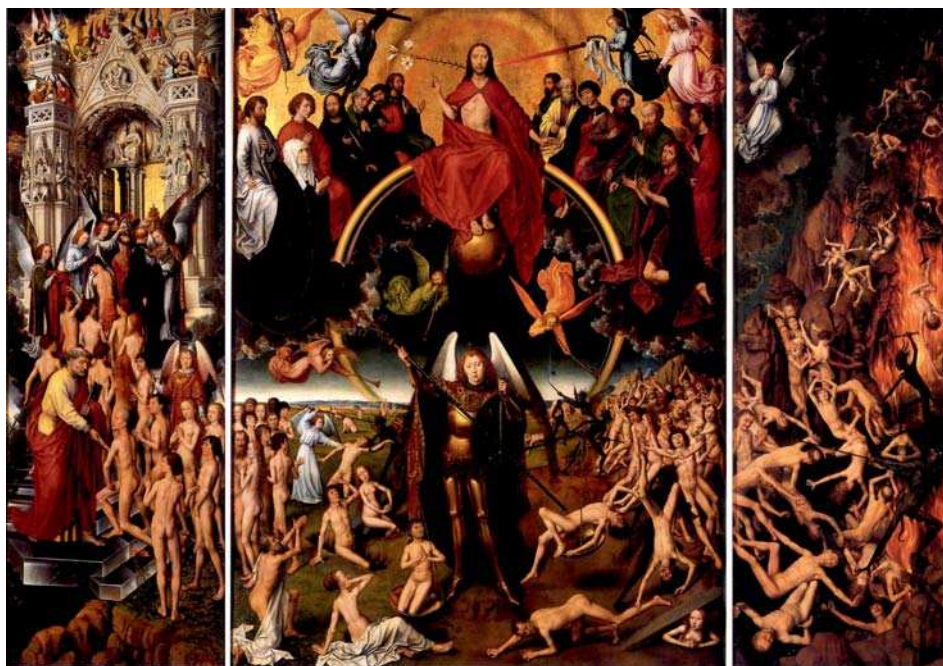
²⁰ Zob. np. płaskorzeźbę z kości słoniowej z XI w., przechowywaną w londyńskim Victoria and Albert Museum [A.24–1926] oraz mozaikę na ścianie zachodniej katedry Santa Maria Assunta na włoskiej wyspie Torcello (XII–XIII w.).

gura *Deesis*), narzędzia męki Pańskiej (*arma Christi*), dwór niebiański, trybunał apostołów, aniołów-fanfarzystów, ludzi powstających z martwych, archanioła Michała wążącego dusze (*Psychostasis*), raj (Maria, Łazarz na łonie Abrahama), piekło (Szatan, potępieni). Znaczna część figur i motywów wywodzi się z tekstów nowotestamentowych (m.in. Mt 24, 30–31; 25, 31–34.41; Mk 13, 26–27; Ap 20, 11–15), kilka zaś ze starożytnych źródeł pozabiblijnych: opis ważenia dusz pojawia się w egipskiej *Księdze Umarłych* (125) oraz w *Iliadzie* (20, 205–208) przypisywanej Homerowi. Wymyślne kary piekielne zostały wyeksponowane w literaturze wizyjnej, m.in. w *Wizji Tnugdala* 4–15 (XII w.) i w *Boskiej Komедii (Piekło)* Dantego (1265–1321). W ikonografii omawianego tematu w Zachodniej Europie zasadnicze formuły kształtowane dynamicznie między VIII a XI wiekiem zyskały dojrzałą postać w rzeźbie portalowej we Francji w XII–XIII wieku²¹. W niemieckim malarstwie tablicowym XV w. za „modelowe” przedstawienia *Sądu Ostatecznego* można uznać m.in. *Ołtarz Sądu Ostatecznego* (Beaune, Hôtel-Dieu; przed 1451) Rogiera van der Weyden (1399/1400–1464) oraz *Ołtarz Sądu Ostatecznego* (Gdańsk, Muzeum Narodowe; ok. 1471) Hansa Memlinga (ok. 1435–1494), w których uobecniają się rozmaite figury i motywy (por. przykład 3)²².

Zarówno *Ołtarz Sądu Ostatecznego* z Akademii der Bildenden Künste w Wiedniu, jak i *Ołtarz Sądu Ostatecznego* z brujijskiego Groeningemuseum stanowią przykłady reinterpretacji ikonografii tematu dosyć precyzyjnie określonego przez tradycje malarskie i rzeźbiarskie ośrodków euro-

²¹ Zob. np. XII-wieczne zabytki: portal główny katedry Saint-Lazare w Autun i portal zachodni kościoła opactwa Sainte-Foy w Conques. Zob. PETER K. KLEIN, *Eschatologische Portalprogramme der Romanik und Gotik*, w: *Studien zur europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, red. Herbert Beck, Kerstin Hengevoss-Durkop, t. 1, Frankfurt am Main 1994, s. 397–411.

²² Zob. JAN BIAŁOSTOCKI, *Les primitifs flamands. Corpus de la peinture des anciens pays-bas méridionaux au quinzième siècle* (Les Musées de Pologne. Gdańsk, Kraków, Warszawa), t. 9, Bruxelles 1966, s. 62–74; Anna Eörsi, *From the Expulsion to the Enchaining of the Devil. The Iconography of the Last Judgement Altar of Rogier van der Weyden in Beaune*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae”, 1984, nr 30, s. 123–159; GENEVIÈVE MOINGEON-PERRET, CHRISTIANE PRÉLOT-LEVERT, ROGER BRAIN, *Van der Weyden, 'Le Jugement dernier' de l'Hotel-Dieu de Beaune*, Dijon 1985; DIRK DE VOS, *Hans Memling. Das Gesamtwerk*, przekł. S. George, S. Holthaus, C. Kolden, Stuttgart-Zürich 1994, s. 82–89; Zob. też CRAIG HARBISON, *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation between Art and the Reformation*, New York 1976; BERNHARD RIDDERBOS, *Objects and Questions*, w: *Early Netherlandish Painting. Rediscovery, Reception, and Research*, red. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren, Henk van Veen, przekł. A. McCormick, Anne van Buren, Amsterdam 2005, s. 31–36, 78–86.



Przykład 3: Hans Memling, *Ołtarz Sądu Ostatecznego* (Gdańsk, Muzeum Narodowe; ok. 1471)

pejskich²³. Jheronimus Bosch podejmując swoistą grę z konwencją tryptyku ołtarzowego²⁴ przekształcił obraz liturgiczny/kultowy w dzieło o wyraźnych akcentach erudycyjnych, niepozbawione wszakże statusu obrazu religijnego. Identyfikację obu wizji końca ziemskiego świata jako przedstawień *Sądu Ostatecznego* umożliwia obecność w częściach środkowych obu tryptyków kilku figur i motywów: Chrystusa-Sędziego Świata, Deesis, apostołów, świętych oraz aniołów-fanfarzystów. Treść tablic środko-

²³ Zob. BEAT BRENNK, *Weltgericht*, w: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, red. Engelbert Kirschbaum, t. 4, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, szp. 513–523; YVES CHRISTE, *Giudizio Universale*, w: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, red. Angiola M. Romanini, t. 6, Roma 1995, s. 791–805; Idem, *Jugements derniers*, Chantilly 2000.

²⁴ Zob. LYNN F. JACOBS, *The Triptychs of Hieronymus Bosch*, „The Sixteenth Century Journal”, 2000, nr 31, s. 1009–1041; SUZANNE LAEMERS, *Hieronymus Bosch and the Tradition of the Early Netherlandish Triptych*, w: *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, op. cit., s. 77–85. Zob. też HANS BETTING, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przekł. T. Zatorski, Gdańsk 2010. Zdaniem badacza „erę sztuki” rozpoczynającą się we wczesnym renesansie poprzedzała „era obrazu”, w której dzieła malarskie traktowano przede wszystkim jako przedmioty kultu.

wych i prawych skrzydeł stanowi — w części centralnej tryptyku, poniżej tronującego Chrystusa zazwyczaj ukazywano ludzi powstających z martwych, archanioła Michała z mieczem lub wagą oraz aniołów zmagających się z siłami zła (*Psychomachia*), zaś na prawym skrzydle piekło – sugestywnie ukazana panorama rozmaitych zabiegów retribucyjnych wymierzanych przez polimorficzne istoty²⁵. Lewa dłoń Chrystusa skierowana w dół, w kierunku piekła (w obu tryptykach) przywodzi na myśl tekst z Ewangelii według św. Mateusza: „Idźcie precz ode Mnie, przekłęci, w ogień wieczny, przygotowany diabłu i jego aniołom!” (Mt 25, 41)²⁶. Inny ważki ustęp z tej samej księgi biblijnej, o silnym oddziaływaniu ideologicznym w sztuce, został w realizacji *Ołtarza z Wiednia* niemal zupełnie pominięty; brzmi on następująco: „Pójdźcie, błogosławieni u Ojca mojego, weźcie w posiadanie królestwo, przygotowane dla was od założenia świata!” (Mt 25, 34). Jego reminiscencją jest kilka postaci unoszonych przez aniołów w kierunku światła, ukazanych w lewym górnym rogu części środkowej tryptyku. Na lewym skrzydle *Ołtarza z Wiednia*, tradycyjnie przeznaczonym na wizualizację nieba, malarz zobrazował epizody z Księgi Rodzaju (Rdz 2, 4–3, 24): stworzenie Adama i Ewy, nieposłuszeństwo pierwszych ludzi, ich wygnanie oraz z Księgi Izajasza (Iz 14, 12–15): upadek Lucyfera wraz ze zbuntowanymi aniołami. Tym samym ukazał pesymistyczną wizję historii ludzkości, swoistą teologię dziejów, od upadku prarodzców po infernalny koniec. Natomiast lewe skrzydło *Ołtarza z Brugii* przedstawia raj ziemski, będący najwyraźniej „przestrzenią” o przejściowym charakterze. Wskazują na to ukazane w górnej strefie uskrzydłone dusze zmierzające ku rozświetlonej chmurze, będącej zapewne wrotami do nieba empirejskiego.

Powiązanie anielskiego *universum* z trąbą (σαλπιγξ, *tuba*), nastąpiło w Nowym Testamencie, gdzie owe istoty występują w roli fanfarzystów w opisach paruzji (Mt 24, 31; 1Kor 15, 52; 1Tes 4, 16) oraz w apokaliptycznej

²⁵ Zob. LUIS PENALVER ALHAMBRA, *Los monstruos de El Bosco. Una estética de la figuración visionaria*, Valladolid 2003. Na temat obrzeży sztuki średniowiecznej, stanowiących ważne źródło fantastycznych motywów zob. LILIAN M. C. RANDALL, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, Berkeley-Los Angeles 1966; *The Metamorphosis of Marginal Images. From Antiquity to Present Time*, red. Nurith Kenaan-Kedar, Asher Ovadiah, Tel Aviv 2001; MICHAEL CAMILLE, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992 (repr. 2006); *Profane Imagery in Marginal Arts of the Middle Ages*, red. Elaine C Block, Frédéric Billiet, Sylvie Bethmont-Gallerand, Turnhout 2009.

²⁶ Cytaty biblijne podaję za *Biblia Jerozolimska* (tekst „*Biblia Tysiąclecia*”, Poznań 2000, wyd. 5), red. Krzysztof Sarzała, Poznań 2006. Tekst Biblii w łacińskim przekładzie zob. na stronie internetowej Deutsche Bibelgesellschaft: <http://www.bibelwissenschaft.de> (dostęp: 12.12.2015).

wizji kataklizmów i plag (Ap 8, 2,6–13; 9, 1,13–14; 10, 7; 11, 15)²⁷. W niderlandzkich realizacjach tablicowych *Sądu Ostatecznego*, zazwyczaj przedstawiano dwa typy obsady: duet oraz kwartet²⁸. Ten drugi, reprezentowany powszechnie już w sztuce romańskiej w malarstwie miniatorskim i rzeźbie, ukształtował się na gruncie tekstu Ewangelii według św. Mateusza: „Pośle On swoich aniołów z trąbą o głosie potężnym (*cum tuba et voce magna*), i zgromadzą Jego wybranych z czterech stron świata, od krańca do krańca nieba” (Mt 24, 31). Jheronimus Bosch ukazując w obu *Ółtarzach Sądu Ostatecznego* czterech fanfarzystów, jest kontynuatorem tradycji zapoczątkowanej w niderlandzkim malarstwie tablicowym przez Rogiera van der Weyden. Tradycję tę współtworzyli także Petrus Christus (1415/20–1475/76)²⁹ i Hans Memling.

Po raz pierwszy w malarstwie niderlandzkim aniołowie-fanfarzyści ulokowani wokół postaci Chrystusa, nad łukiem tęczy, z dala od miejsc zmartwychwstania powoływanych na Sąd powszechny ludzi, zostali zobrazowani przez Jana van Eycka (ok. 1385/90–1441) i jego warsztat w *Sądzie Ostatecznym* (Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art), datowanym na ok. 1440 rok (por. przykład 4).³⁰ Ta specyficzna lokalizacja trębaczy posługujących się instrumentami ceremonialnymi zdaje się z jednej strony pozostawać w związku z funkcją aniołów asystentów i strażników tronu Boga-Chrystusa (2 Tes 1, 7; Ap 5, 11), z drugiej zaś przywodzi na myśl świecki rytuał. Książę Filip III Dobry (1396–1467), oprócz kilku minstreli utrzymywał niewielkich rozmiarów zespół trębaczy reprezentacyjnych³¹. W księstwie burgundzkim, za panowania Karola Śmiałego (1432–1477), w 1469 roku zespół muzyków grających na *trompettes de guerre* liczył pięciu członków³², w 1474 roku został powiększony o kolejnych siedmiu. Dwu-

²⁷ Zob. REINHOLD HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, München 1962, s. 205–217; ANDREAS JASCHINSKI, Emanuel Winternitz, *Engelsmusik – Teufelsmusik*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. Ludwig Finscher, t. 3, Kassel 1995, s. 16–17.

²⁸ Zob. GRZEGORZ KUBIES, *Motyw anioła-fanfarzysty w ikonografii Sądu Ostatecznego w malarstwie niderlandzkim*, w: *Czas apokalipsy. Wizje dni ostatecznych w kulturze europejskiej od starożytności do wieku XVII*, red. Katarzyna Zalewska-Lorkiewicz, Warszawa 2013, s. 166–176.

²⁹ *Sąd Ostateczny* (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie; 1452).

³⁰ *Sąd Ostateczny* został przedstawiony na prawym skrzydle dyptyku (na lewym *Ukrzyżowanie*).

³¹ JEANNE MARIX, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420–1467)*, Strasbourg 1939 (repr. 1974), s. 104, 264–275.

³² DAVID FALLOWS, *Specific information on the ensembles for composed polyphony, 1400–1474*, w: *Studies in the performance of late mediaeval music*, red. Stanley Boorman, Cambridge 1983 (repr. 2008), s. 146. Podstawowe informacje na temat *trompettes de guerre* i *trompet-*

nastoosobowy *ensemble* reprezentacyjny funkcjonował także na dworze Filipa I Pięknego³³.

W kontekście głównych treści *Ottarzy Sądu Ostatecznego* Jheronimusa Boscha, przyjmuję, że aniołowie-fanfarzyści występują, podobnie jak instrumentalisci w obrazie z Nowego Jorku, przede wszystkim w roli trębaczy heraldycznych (*hérault*, *Herold*) – anonsują przybycie Chrystusa, obwieszczają Jego obecność. Zadania aniołów-fanfarzystów nie odpowiadają nowotestamentalnym przekazom paruzyjnym, stąd nie można ich łączyć z funkcją fanfarzystów eschatologicznych. Poza cytowanym fragmentem z Ewangelii według św. Mateusza (Mt 24, 31), kluczowe w interpretacji zazwyczaj uskrzydłonych istot posługujących się aerofonami jako fanfarzystów eschatologicznych jest piśmiennictwo św. Pawła. Zgodnie ze słowami apostoła z Tarsu wyrażonymi w 1 Liście do Koryntian „na dźwięk ostatniej trąby (*novissima tuba*) – zabrzmi bowiem trąba – umarli powstaną nienaruszeni” (1 Kor 15, 52). Ujmując tę prawdę nieco inaczej, w 1 Liście do Tesaloniczan pisał: „Sam bowiem Pan zstąpi z nieba na hasło i na głos archanioła, i na dźwięk trąby Bożej (*tuba Dei*), a zmarli w Chrystusie powstaną pierwsi” (1 Tes 4, 16). Elementem wspólnym dzieł Jana van Eyck i Boscha, jest też forma jaką przybierają trąbki – aerofony o długiej rurze zakończonej niewielką czarą głosową (*buisine*, *cor sarrazinois*, *trompa*). Ich ponowne pojawienie się w Europie przed 1100 rokiem, o czym zaświadcniają przekazy ikonograficzne i literackie, jest najprawdopodobniej wynikiem kontaktu z kulturą arabsko-muzułmańską podczas wypraw krzyżowych w XI–XIII wieku³⁴. Niemniej jednak odnotujmy, że w badaniach historycznych nad trąbkami bierze się także pod uwagę rodzimą tradycję muzyczną sięgającą antyku (aerofony rzymskie)³⁵.

tes des ménestrels zob. EDWARD TARR, *The Trumpet*, przekł. S. E. Plank, E. Tarr, London 1988, s. 55–56.

³³ MARTIN PICKER, *The Habsburg Courts in the Netherlands and Austria, 1477–1530*, w: *The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century*, red. Iain Fenlon, Basingstoke-London 1989, s. 219, 221.

³⁴ Zob. EDMUND A. BOWLES, *Eastern Influences on the Use of Trumpets and Drums in the Middle Ages*, „Anuario Musical”, 1971, nr 26, s. 1–28; PHILIP BATE, *The Trumpet and Trombone. An outline of their history, development, and construction*, London-New York 1978, wyd. 2, s. 107–108; E. TARR, *The Trumpet*, op. cit., s. 35–39; JOHN WALLACE, ALEXANDER McGRATTAN, *The Trumpet*, New Haven 2011, s. 71–74.

³⁵ Zob. DON L. SMITHERS, *A New Look at the Evolution of Lip-Blown Instruments. Classical Antiquity Until the End of the Middle Ages*, „Historic Brass Society Journal”, 1989, nr 1, s. 3–64. Obie linie badawcze są reprezentowane w następujących pracach: ANTHONY BAINES, *Brass Instruments. Their History and Development*, London 1976 (repr. 1993), s. 72–76; KEITH POLK, *Brass instruments in art music in the Middle Ages*, w: *The Cambrid-*



Przykład 4: Jan van Eyck i warsztat, *Ukrzyżowanie – Sąd Ostateczny* (Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art; ok. 1440)

Za najstarszą trąbkę średniowieczną zachowaną w całości, uważana jest trąbka znaleziona w 1984 roku w Londynie (*Billingsgate trumpet*), datowana na koniec XIV w.³⁶ Instrument (Museum of London; BWB83[335] 225) składający się z czterech sekcji z dwoma pierścieniami wzmacniającymi, został wykonany ze stopu miedzi. Trąbka po złożeniu mierzy ok. 144 cm; całkowita długość instrumentu w częściach wynosi 160 cm. Z kolei, bodaj najwcześniejszym przykładem instrumentu o bardziej zaawansowanej technologicznej konstrukcji jest aerofon (kolekcja prywatna we Francji) znaleziony na zamku w Dordogne, wykonany w 1442 roku przez Marciana Guitberta z Limoges³⁷. Składa się on z siedmiu sekcji wykonanych z mosiądzu, z których można złożyć m.in. trąbkę w kształcie litery „S” oraz trąbkę z dwoma zawinięciami rury w formie przypominającą prostokąt. Drugi instrument odzwierciedla zmiany w budownictwie aerofonów blaszanych jakie miały miejsce pod koniec XIV wieku³⁸. Powstała wówczas trąbka w kształcie litery „S”, w następnym stuleciu trąbka o podwójnym

ge Companion to Brass Instruments, red. Trevor Herbert, John Wallace, Cambridge 1997 (repr. 2002), s. 38–41.

³⁶ JOHN WEBB, *The Billingsgate Trumpet*, „The Galpin Society Journal”, 1988, nr 41, s. 59–62; GRAME LAWSON, Geoff Egan, *Medieval Trumpet from the City of London*, Ibidem, s. 63–66; G. LAWSON, *Medieval Trumpet from the City of London, II*, „The Galpin Society Journal”, 1991, nr 44, s. 150–156. Ilustracje dwóch części trąbki (czara głosowa i ustnik) zob. na stronie internetowej muzeum: <http://www.museumoflondon.org.uk> (dostęp: 21.08.2014). Replikę trąbki z Londynu wykonał Nathaniel J. Wood. Ilustracje instrumentu na jego stronie internetowej: <http://woodbrass.wordpress.com> (dostęp: 21.08.2014).

³⁷ PIERRE-YVES MADEUF, JEAN-FRANCOIS MADEUF, GRAHAM NICHOLSON, *The Guitbert Trumpet. A Remarkable Discovery*, „Historic Brass Society Journal”, 1999, nr 11, s. 181–186; MARTIN KIRNBAUER, „*Ian mil cccc xlii marcian guitbert mefit a limoges*” – *Zu einer neu aufgefundenen Trompete aus dem Jahr 1442*, w: *Zur Geschichte von Cornetto und Clarino. Symposium im Rahmen der 25. Tage Alter Musik in Herne 2000*, red. Christian Ahrens, Gregor Klinke, München-Salzburg 2001, s. 91–105. W 1999 roku Graham Nicholson, któremu pragnę podziękować w tym miejscu za udostępnienie mi zdjęć aerofonu, wykonał kopię instrumentu Guitberta.

³⁸ Na temat technologicznych i technicznych aspektów trąbki zob. E. TARR, *The Trumpet*, op. cit., s. 50–55; ROBERT BARCLAY, *Design, technology and manufacture before 1800*, w: *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, op. cit., s. 24–37; J. WALLACE, A. McGRATTAN, *The Trumpet*, op. cit., s. 36–63. Zob. też PATRICK TRÖSTER, *More about Renaissance slide trumpets. Fact or fiction?*, „Early Music”, 2004, nr 32, s. 252–270; MURRAY CAMPBELL, CLIVE GREATED, ARNOLD MYERS, *Musical Instruments. History, Technology, and Performance of Instruments of Western Music*, New York 2004 (repr. 2009), s. 187–205; TREVOR HERBERT, *The Trombone*, New Haven-London, 2006, s. 45–67; DAVID M. GUION, *A History of the Trombone*, Lanham, MD 2010, s. 13–26, 77–100; STEWART CARTER, *The Trombone in the Renaissance. A History in Pictures and Documents*, Hillsdale, NY 2012, s. 1–100. Ponadto zob. dwie profesjonalne strony internetowe – Historic Brass Society: <http://www.historicbrass.org> i International Trumpet Guild:

zawinięciu rury; wynaleziono wówczas także mechanizm suwakowy pojedynczy i podwójny. W *Musica getutscht und außgezogen* (1511) Sebastiana Virdung, pierwszym drukowanym traktacie poświęconym instrumentom muzycznym, zamieszczono ilustracje (B4v i C) trzech rodzajów trąbek: *Feltrummet*, *Clareta* i *Thurner Horn*³⁹; brak w traktacie informacji (i ilustracji) na temat instrumentu o prostej rurze. Dwie pierwsze to instrumenty z dwoma zawinięciami rury, natomiast *Thurner Horn* ma budowę w kształcie litery „S”. O tym, że trąbki naturalne o prostej rurze (we Włoszech określane jako *trombe lunghe/ d'argento*) nadal wykorzystywano w XV i XVI wieku – autorowi artykułu nie są znane takie aerofony zachowane w całości pochodzące ze wzmiankowanego okresu – świadczą pośrednio trzy instrumenty o takiej konstrukcji przechowywane w Museo Civico (Palazzo Pubblico) w Sienie, wykonane w XVII w. (1609, 1617, 1659) przez członków rodu Hainlein⁴⁰.

Licznych dowodów na wykorzystywanie instrumentów naturalnych o prostej rurze w środowiskach świeckich, dostarczają iluminowane kodeksy. Jedna z ilustracji (fol. 315v) z manuskryptu *Exemples tirés de Saintes et de l'Histoire* (Bruksela, Koninklijke Bibliotheek van België, MS 9287) wykonanego ok. 1460 roku w Brugii, przedstawia scenę proklamacji, w której uczestniczy trębacz. We francuskim przekładzie łacińskiego dzieła *Romuleon* (Paryż, Bibliothèque nationale de France, MS 364) dokonanego pod koniec XV w., znajduje się iluminacja (fol. 163v) ukazująca scenę obłężenia miasta (por. przykład 5). Wojskom towarzyszy czterech trębaczy. Wspólne łączenie w zespołach instrumentów o rurze prostej i wygiętej w kształcie litery „S” także poświadczają zabytki ikonograficzne. Ilustracje kwartetów, w składach których znalazły się oba typy aerofonów zawierają dwa francuskie manuskrypty: *Advis directif pour faire le passage d'oultre mer* (Paryż, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 9087; fol. 9r) wykonany po 1455

<http://www.trumpetguild.org> oraz E. TARR, *Trumpet (History to 1500)* w: *Grove Music Online*: <http://www.oxfordmusiconline.com> (dostęp: 03.09.2014).

³⁹ *Musica getutscht. A Treatise on Musical Instruments (1511) by Sebastian Virdung*, red. i przekł. Beth Bullard, Cambridge 1993, il. s. 108.

⁴⁰ RENATO MEUCCI, *On the Early History of the Trumpet in Italy*, „Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis”, 1991, nr 15, s. 25–32. Ilustracje trąbek zob. JEFFREY KURTZMAN, LINDA M. KOLDAU, *Trombe, Trombe d'argento, Trombe squarciate, Tromboni, and Pifferi in Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, „Journal of Seventeenth-Century Music”, 2002, nr 8, http://www.sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman_i.html (dostęp: 26.08.2014). Odnotujmy, że Edward Tarr przywołuje w swej książce instrumenty o prostej rurze z wyrytymi inskrypcjami wskazującymi, że zostały wykonane w XV w. przez członków rodu Hainlein (XVI/XVII w.), co brzmi niewiarygodnie... np. MACHT SEBASTIAN HAINLEIN*M*CDLX; Idem, *The Trumpet*, op. cit., s. 79–80.

roku oraz *Les Fais et les Dis des Romains et de autres gens* (Londyn, The British Library, MS Harley 4372; fol 79v) datowany na lata ok. 1460–1487.

W malarstwie religijnym trąbki o różnej konstrukcji zobrazował Hans Memling na dwóch pośród trzech zachowanych tablic *Chrystus pośród aniołów-muzyków* (Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), tworzących niegdyś polptyk maryjny, namalowany w latach ok. 1487–1490. Natomiast aerofon z dwoma zawinięciami rury po raz pierwszy w przedstawieniu *Sądu Ostatecznego* w malarstwie niderlandzkim ukazał Jan Mostaert (ok. 1474–1552/53) w *Ottarzu* (Bonn, Rheinisches Landesmuseum) datowanym na ok. 1514 roku. Zwróćmy uwagę, iż rzetelna ocena średniowiecznych przekazów piśmiennych wzmiankujących trąbki, musi uwzględniać problematykę natury semantycznej. O ile przywoływany już termin *trompette de guerre*⁴¹ nie budzi wątpliwości interpretacyjnych (trąbka naturalna), o tyle kontrowersje filologiczno-muzykologiczne dotyczą np. wielkości instrumentu. Zdaniem Johna Wallace’a i Alexandra McGrattana w każdej parze: *buisine – clarion, trompe – trompette, tubae – tubecta, trumpet – clarion, trompa – añafil*, pierwsza nazwa odnosi się do trąbek o długiej rurze⁴². Ostatni, hiszpański termin bywa także łączony z instrumentami długimi⁴³.

Nie sposób jednoznacznie stwierdzić, w jakim stopniu źródła inspiracji Jheronimusa Boscha tkwią we współczesnej mu kulturze muzycznej, a w jakim w ikonografii. W malarskiej realizacji anielskich aerofonów ukazanych jako instrumenty wykonane być może z metalu szlachetnego (trąbki mają złotą barwę), mierzące ponad 200 cm (*Ottarz* z Wiednia),⁴⁴ Bosch – twórca fantastycznych motywów – przejawia w znacznej mierze tradycyjne oblicze. Mianowicie jest wierny tradycji ikonograficznej najpełniej re-

⁴¹ Na temat terminu *trompettes des ménestrels* i roli trąbek suwakowych w zespołach *alta capella* (szalamaje i trąbka suwakowa) zob. JANEZ HÖFLER, *Der ‘Trompette de menestrels’ und sein Instrument. Zur Revision eines bekannten Themas*, „Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis”, 1979, nr 29, s. 92–132; E. TARR, *The Trumpet*, op. cit., s. 55–56; ROSS W. DUFFIN, *The trompette des menestrels in the 15th century alta capella*, „Early Music”, 1989, nr 17, s. 397–402; PATRICK TRÖSTER, *Which Kind of Trumpet Did the ‘Ménestrel de Trompette’ Play in Late Gothic Alta Bands?*, „Music in Art”, 2007, nr 32, s. 84–92.

⁴² J. WALLACE, A. McGRATTAN, *The Trumpet*, op. cit., s. 74–75.

⁴³ JEREMY MONTAGU, *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments*, Woodstock, NY 1976 (repr. 1980), s. 41; E. TARR, *The Trumpet*, op. cit., s. 36–37. Zob. też ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el ‘ars nova’*, Madrid 1983 (repr. 2006), s. 356–557; MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval en España*, Kassel 2001, s. 340.

⁴⁴ Taką długość oszacowałem na podstawie kalkulacji proporcji antropomorficznej postaci anioła względem instrumentu.



el don de fosses Comme dit C. ius
 l'uns ou quant il av de la secon
 de bataille ynnique vint a fin la
 fregement de la cite de Siraacise
 en Siak. Car maclius sachant
 que la feste de d'ame se devoit cele
 dier par trois jours par les Sira
 acisans, apella par avant on se
 cret aulcun yon de tribune de chris
 et Centinours, et par eulz esleuz
 certain nombre de chris soustisan
 a faire tant grant chose e v'ise

d'chelles aussi appareillee souve
 ment comme on dit que le fugie
 faust donec quez c'assent leurs
 cozes et se desoissent et dormisse
 de jour par ce que de nuit devoit
 aller en bataille. Ayre maclius
 deant letours estre convenable.
 Comme il feust le premier jour
 et que lors estoient les Siraacisans
 greuz de viandes et de vin. Constat
 di que les chris avuz menz en
 salence au lieu par lu a use par



Przykład 5: Oblężenie miasta, Romuleon (Paryż, Bibliothèque nationale de France, MS 364, fol. 163v; koniec XV w.)

prezentowanej w malarstwie Italii. Instrumenty o prostej, długiej rurze (a nie aerofony o fantazyjnych formach spotykanych w malarstwie miniatorskim i dziełach tablicowych powstałych w kręgu manieryzmu antwerpskiego), podobnie jak te ukazane w tryptykach z Wiednia i Brugii, zobrazowali w przedstawieniach *Sądu Ostatecznego* m.in. Fra Angelico (ok. 1395/1400–1455) i Fra Bartolomeo (1472–1517); oba dzieła, datowane odpowiednio na lata ok. 1431 oraz 1499–1500, są przechowywane we florenckim Museo di San Marco. Zauważmy, że tego typu instrumenty nie są powszechnie spotykane ani w niderlandzkim malarstwie tablicowym, ani książkowym piętnastego stulecia, niemniej jako przykłady można wskazać *Sąd Ostateczny* Jana van Eyck i *Godzinki* Mistrzów Hugona Jansz. van Woerden (Haga, Koninklijke Bibliotheek, KB, 133 M 124, fol. 44v) z ok. 1475–1500. Oryginalną cechą przedstawionych przez Jheronimusa Boscha trąbek w *Ołtarzu* z Brugii są zwisające z nich chorągwie ze znakiem krzyża i długie wstęgi, ujawniające *par excellence* heraldyczny charakter fanfaryzistów. W ten atrybut, jednakże bez wstęg, wyposażone są także cztery aerofony ukazane w medalionie z *Sądem Ostatecznym* z tablicy *Siedmiu grzechów głównych i czterech rzeczy ostatecznych*. Instrumenty z chorągwiami są powszechnie spotykane w piętnastowiecznym malarstwie książkowym, m.in. w scenach koronacji, uroczystych wjazdów do miast, kampanii militarnych, przedstawieniach turniejów czy zaślubin⁴⁵. Egzemplifikacje na gruncie miniatorskiego malarstwa religijnego stanowią dwie iluminacje przedstawiające *Sąd Ostateczny*. Pierwsza (fol. 151r) pochodzi z powstałych ok. 1440 roku w Utrechcie *Godzinek Katarzyny de Cleves* (Nowy Jork, The Morgan Library & Museum, MSS 917 i 945), druga (fol. 123v) z tego samego typu kodeksu (Haga, Koninklijke Bibliotheek, KB, 131 G 5) wykonanego w Północnych Niderlandach w ostatniej ćwierci XV w. (por. przykład 6); w obu przypadkach chorągwie zdobi krzyż. Pomijając oddziaływanie kodeksów iluminowanych, wzorców takich wyobrażeń dostarczała późnośredniowieczna kultura europejska. Trąbki, które już w XIII wieku próbowano uczynić instrumentami zastrzeżonymi niemal wyłącznie dla

⁴⁵ Liczne przykłady zawierają dwie prace: EDMUND A. BOWLES, *Musikleben im 15. Jahrhundert (Musikgeschichte in Bildern, red. Heinrich Bessler, Max Schneider), t. 3/8, Leipzig 1977*; Idem, *La Pratique musicale au moyen age/ Musical Performance in the Late Middle Ages*, przekł. francuski C. Chauvel, Genève 1983. Ponadto zob. m.in. następujące strony internetowe: <http://mandragore.bnf.fr>; <http://belgica.kbr.be/nl>; <http://manuscripts.kb.nl>; <http://www.bl.uk/manuscripts>; <http://corsair.themorgan.org> (dostęp: 12.12.2015).

władców i warstwy rycerskiej, wyposażano w chorągwie z herbem potwierdzającym tożsamość zwierzchnika lennego⁴⁶.

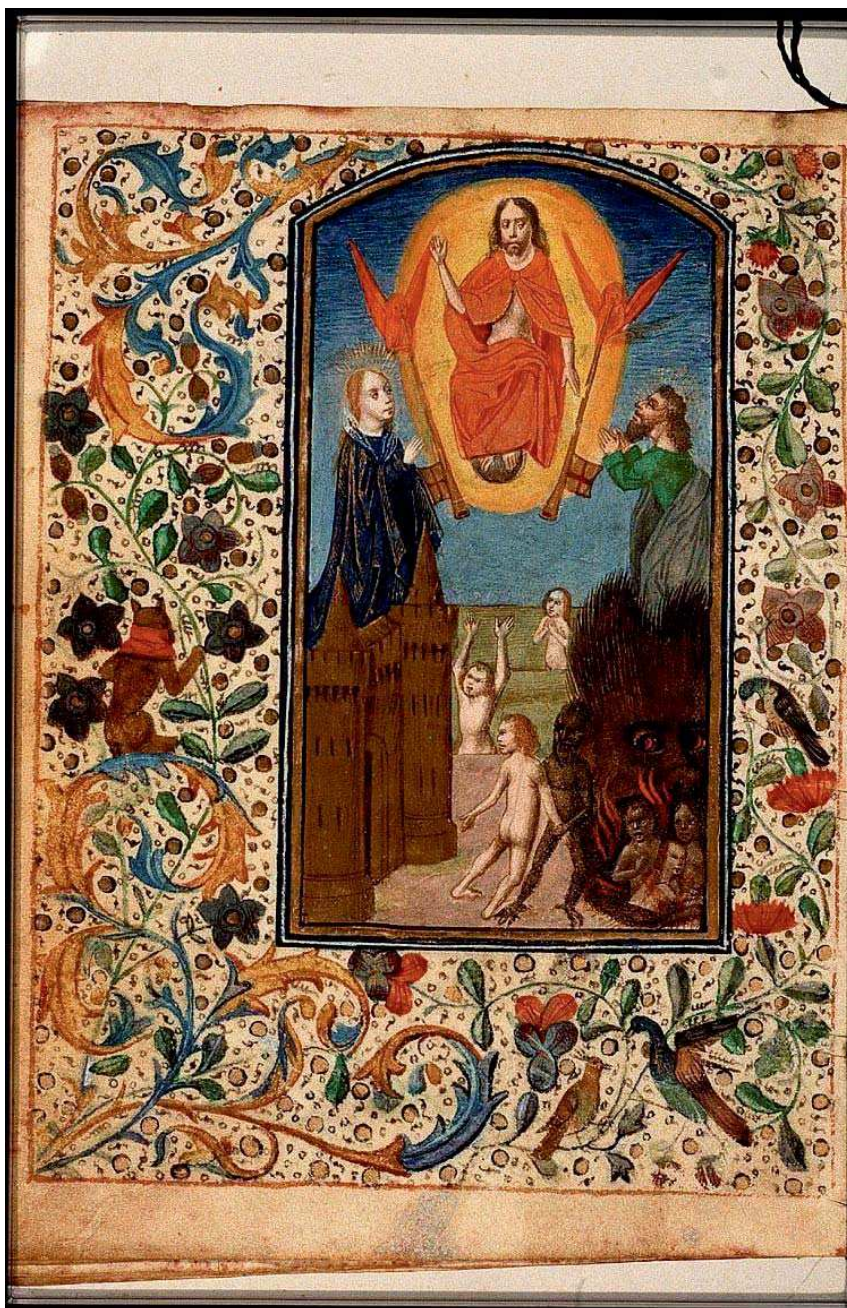
Nieobecność w obu tryptykach Jheronimusa Boscha przedstawień umarłych (powstających z grobów, wyrzucanych z gardzieli dzikich zwierząt i drapieżnych ryb czy utopionych w morzu) oraz zobrazowanie kar, jakim poddawani są skazani, dają podstawy, by zasadnicze treści *Ołtarzy* (część środkowa i prawe skrzydło) interpretować jako wizualizacje jednego z wymiarów wieczności – piekła. Na temat stanu permanentnego oddalenia od Boga św. Paweł nauczał: „Poniosą oni karę wiecznej zagłady [z dala] od oblicza Pańskiego i od potężnego majestatu Jego” (2 Tes 1, 9). Istnienie oraz wieczność piekła potwierdzało wielokrotnie Magisterium Kościoła. W dokumentach Soboru Laterańskiego IV z 1215 roku znalazło się następujące orzeczenie:

Na końcu wieków przyjdzie [Chrystus-Sędzia] sędzić żywych i umarłych i odda każdemu według uczynków jego, zarówno odrzuconym jak i wybranym. Wszyscy oni we własnych swych powstaną ciałach, tych, co teraz posiadają, aby otrzymać wedle uczynków swoich, dobrych czy złych, jedni karę wieczną wraz z diabłem (*cum diabolo poenam perpetuam*), inni zaś z Chrystusem wiekiustą chwałę (*Breviarium Fidei IX 30*)⁴⁷.

Kwartet fanfarzystów o symetrycznym układzie 2 + 2 z *Ołtarza* wiedeńskiego został ukazany wewnątrz wydzielonej graficznie sfery *sacrum* ustanawianej przez obecność Chrystusa-Sędziego (por. przykład 7). Trąbki aniołów wystające poza jej obręb stanowią quasi-łączniki między dwoma światami – boskim i potępionej ludzkości (*massa damnata*). Analiza kopii obrazu w wysokiej rozdzielczości pozwala dostrzec charakterystyczne gesty dwóch aniołów znajdujących się bliżej krawędzi sfery. Podczas gdy dwaj fanfarzyści nadal wykonują akustyczne powinności, oni zda-

⁴⁶ A. BAINES, *Brass Instruments. Their History and Development*, op. cit., s. 83; E. TARR, *The Trumpet*, op. cit., s. 43–44; CURT SACHS, *Historia instrumentów muzycznych*, przekł. S. Ołędzki, Kraków 1989, wyd. 2, s. 259; K. POLK, *Brass instruments in art music in the Middle Ages*, op. cit., s. 41. Zob. też HOWARD MAYER BROWN, KEITH POLK, *Instrumental Music, c. 1300–c. 1520*, w: *The New Oxford History of Music. Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, red. Reinhard Strohm, Bonnie J. Blackburn, t. 3/1, Oxford 2001, s. 137–138.

⁴⁷ Cyt. za TADEUSZ D. ŁUKASZUK, *Ostateczny los człowieka i świata w świetle wiary katolickiej. Zarys eschatologii katolickiej*, Kraków 2006, s. 252. Tekst łaciński jest dostępny na stronie internetowej Cooperatorum Veritatis Societas: <http://www.documentacatholicaomnia.eu> (dostęp: 28.08.2014). Por. dokumenty Soboru Lyonńskiego II [DS 858] z 1274 roku i Soboru Florenckiego [DS 1351] z 1442 roku.



Przykład 6: *Sąd Ostateczny*, *Godzinki* (Haga, Koninklijke Bibliotheek, KB, 131 G 5, fol. 123v; ok. 1475–1500)

ją się odkładać instrumenty. Ich gesty, a zwłaszcza anioła po lewej stronie, dobitnie świadczą, iż rozpoczyna się egzystencja pozaempiryczna, a czas – w fizyce klasycznej jest on wielkością niezależną od trójwymiarowej przestrzeni – przestaje istnieć⁴⁸. Proponowana tu interpretacja motywu anioła-fanfarzysty jako eschatologicznego znaku czasu zasadza się na refleksji nad perykopą z Ewangelii według św. Mateusza: „Wygląd nieba umiecie rozpoznać, a znaków czasu (*signa temporum*) nie potraficie? Plemię przewrotne i wiarołomne żąda znaku, ale żaden znak nie będzie mu dany, prócz znaku Jonasza” (Mt 16, 3-4)⁴⁹. Przykładem paralelnym do tryptyku Jheronimusa Boscha jest *Ołtarz Sądu Ostatecznego* (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie) Fra Angelico z ok. 1435–1440, w którym dwaj fanfarzyści trzymają instrumenty zwrócone czarami głosowymi ku górze (por. przykład 8). Krzyżujące się trąbki, jakie ukazano w *Ołtarzu z Wiednia* mogą przywołać na myśl krzyż Chrystusa (*figura imaginatio crucis*), jednakże wydaje się, że takie rozumowanie byłoby nadinterpretacją. Krzyżujące się instrumenty, podobnie jak gest anioła odkładającego trąbkę względnie trzymającego instrument niebędący w użyciu, nie są powszechnie spotykane w ikonografii. W malarstwie niemieckim takowym przykładem jest *Sąd Ostateczny* (Kolonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud) Stefana Lochnera (ok. 1400/10–1451) wykonany ok. 1435 roku.

Hans Janssen, Olaf Goubitz i Jaap Kottman prowadzili badania kultury materialnej 's-Hertogenbosch ok. 1500 roku w kontekście przedmiotów codziennego użytku zobrazowanych przez Jheronimusa Boscha⁵⁰. Janssen, zajmujący się przedmiotami wykonanymi z ceramiki i metalu, wyodrębnił obiekty o zachowanych proporcjach względem przedstawianych figur ludzkich oraz obiekty ponadnaturalnej wielkości. Generalnie te drugie, pełniące kluczowe role w niektórych scenach, zostały oddane realistycznie. Powyższa uwaga jest prawdziwa w odniesieniu do – chodzi tu o instrumenty z *Ołtarza z Brugii* – dzwonu⁵¹, wyznaczającego w średniowiecznym

⁴⁸ Zob. *The Oxford Handbook of the Philosophy of Time*, red. Craig Callender, New York 2011.

⁴⁹ Cytowane wyżej słowa (Mt 16, 3–4) Chrystus skierował do faryzeuszów i saduceuszów proszących o ukazanie znaku potwierdzającego Jego mesjańskie posłannictwo. Znaki czasu mesjańskiego czyli cuda dokonywane przez Chrystusa są w teologii chrześcijańskiej rozumiane jako znaki ingerencji Boga w ludzką historię.

⁵⁰ HANS JANSSEN, OLAF GOUBITZ I JAAP KOTTMAN, *Everyday Objects in the Paintings of Hieronymus Bosch*, w: *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, op. cit., s. 171–191.

⁵¹ Zob. PERCIVAL PRICE, CHARLES BODMAN RAE, JAMES BLADES, *Bell*, w: *Grove Music Online*: <http://www.oxfordmusiconline.com> (dostęp: 03.09.2014).



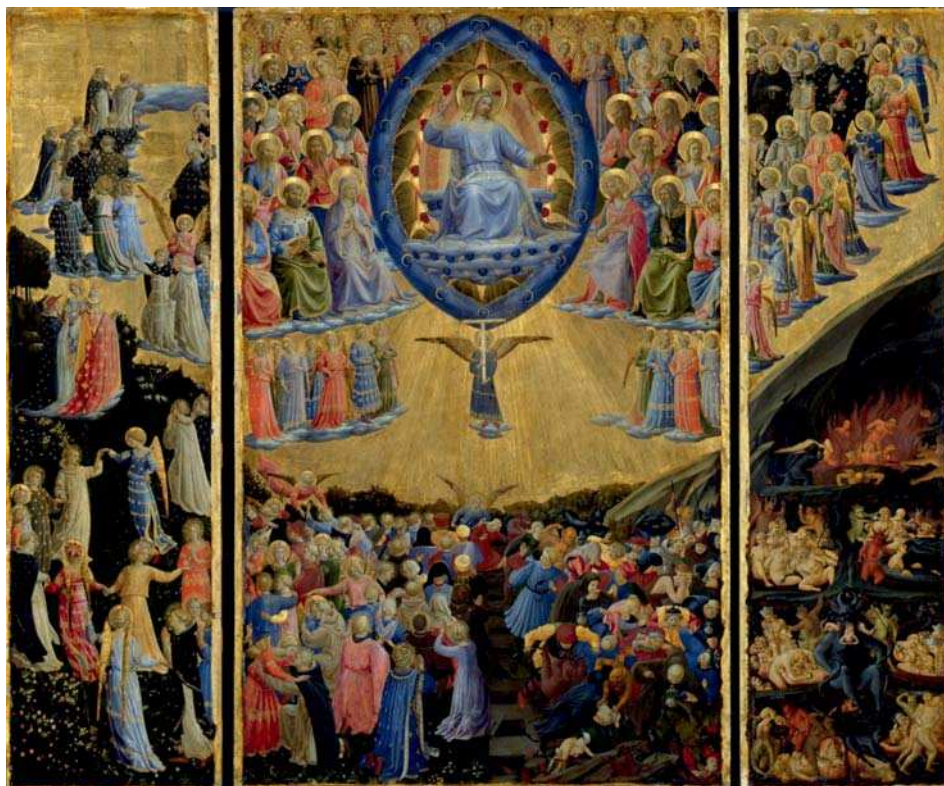
Przykład 7: Jheronimus Bosch, fragment części środkowej *Ottarza Sądu Ostatecznego* z Wiednia

mieście „rytm” codziennego życia⁵². Jednakże harfa⁵³, należąca w klasyfikacji Goubitza do obiektów wykonanych z materiałów organicznych, jest wytworem wyobraźni malarza, być może sugerującego poprzez białą barwę korpusu, iż został on wykonany z kości słoniowej (por. przykład 9 i 10). Popularnemu wówczas chordofonowi wykorzystywanemu w muzykowaniu kameralnym w środowiskach świeckich⁵⁴, łączonemu z królem

⁵² W XV i na początku XVI wieku 's-Hertogenbosch było prężnym ośrodkiem życia religijnego z licznymi klasztorami i kościołami. Być może, idiofon stanowi aluzję do tej sfery rzeczywistości. Zob. S. FISCHER, *Hieronimus Bosch...*, op. cit., (2009) s. 16–75. Miasto słynęło także z budowy dzwonów; zob. Walter S. Gibson, *Hieronimus Bosch*, London 1973 (repr. 2001), s. 13.

⁵³ Zob. JOAN RIMMER, ROBERT EVANS, WILLIAM TAYLOR, *Harp (The Middle Ages and the early Renaissance)*, w: *Grove Music Online*: <http://www.oxfordmusiconline.com> (dostęp: 03.09.2014).

⁵⁴ Zob. TILMAN SEEBASS, *Idee und Status der Harfe im europäischen Mittelalter*, „Basler Jahrbuch für Musikpraxis”, 1987, nr 11, s. 139–152.



Przykład 8: Fra Angelico, *Ołtarz Sądu Ostatecznego* (Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie; ok. 1435–1440)

Dawidem⁵⁵, obdarzonemu w średniowieczu bogatą symboliką⁵⁶, brakuje w górnej ramie kołków, a struny nie są zamocowane w pudle rezonansowym.

Oba wzmiankowane wyżej instrumenty, podobnie jak lutnia i samoczynnie działające dudy z *Ołtarza brugejskiego*, zostały przedstawione na prawym skrzydle *Ogrodu rozkoszy ziemskich* (Madryt, Museo Nacional del Prado), dziele Jheronimusa Boscha datowanym na lata ok. 1480–

⁵⁵ Zob. HANS J. ZINGEL, *König Davids Harfe in der abendländischen Kunst*, Köln 1968; MARGARETH BOYER-OWENS, *The Image of King David in Prayer in Fifteenth-Century Books of Hours*, „Imago Musicae”, 1989, nr 6, s. 23–38; JAMES W. MCKINNON, *David*, w: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, op. cit., t. 2, Kassel–Stuttgart 1995, szp. 1094–1101. W ikonografii średniowiecznej, oprócz króla Dawida, z harfą ukazywani są powszechnie aniołowie, rozmaite istoty hybrydyczne oraz osioł (sic!).

⁵⁶ Zob. MARTIN VAN SCHAIK, *The Harp in the Middle Ages. The Symbolism of a Musical Instrument*, Amsterdam–New York 2005, wyd. 2.



Przykład 9: Jheronimus Bosch, fragment części środkowej *Oltarza Sądu Ostatecznego* z Brugii

1490/1503. Zarówno harfa, jak i dzwon występują w obu tryptykach w funkcji narzędzi tortur. W *Oltarzu* z Brugii, na strunach harfy przynależącej do „namiotu rozkoszy”⁵⁷ został ukazany potępiony mężczyzna, którego układ rąk stanowi wyraźną aluzję do rodzaju śmierci Chrystusa. Nicetas z Remezjany (zm. po 414) był najprawdopodobniej pierwszym pisarzem chrześcijańskim, który powiązał krzyż z Golgoty (Mt 27, 33) z mistycznym krzyżem instrumentu strunowego, objawiającym się w formie jaką przyjmują struny napięte na drewnianym korpusie chordofonu, określanego w łacinie mianem *cithara* (*De psalmodiae bono* [*De utilitate hymnorum*,

⁵⁷ W umuzycznionej scenie, malarz obok harfy ukazał dudy, wokół których tańczą nagie postaci, zdeformowany aerofon (róg) oraz lutnię z siedzącą w otworze płyty rezonansowej sową, ptakiem o ambiwalentnej symbolice, w tym symbolice opuszczenia, śmierci, a także odrzucenia nauki Chrystusa. ALBERT P. DE MIRIMONDE ukazane tu instrumenty łączył z karą za grzech rozpusty; Idem, *Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch*, „Gazette des Beaux-Arts”, 1971, nr 77, s. 45.



Przykład 10: Jheronimus Bosch, fragment części środkowej *Ołtarza Sądu Ostatecznego* z Brugii

4])⁵⁸. Mniej więcej w tym samym okresie symbolikę krzyża w odniesieniu do instrumentów muzycznych rozwijał także św. Augustyn (354–430) komentując Księgę Psalmów (149, 3)⁵⁹. Zwróćmy uwagę, że harfa pojawia się w negatywnym kontekście w scenie ilustrującej grzech rozpusty na tablicy *Siedmiu grzechów głównych i czterech rzeczy ostatecznych*. Jeżeli Bosch znał wzmiankowane wyżej elementy myśli patrystycznej obecne w kulturze średniowiecznej – tutaj leży punkt krytyczny założenia – to możemy przyjąć, jak sugeruje Kees Vellekoop⁶⁰, że motyw harfy jako *figura crucis* odnosi się do kary za grzechy występnej miłości. Wydaje się, że liczba strun harfy – 9 zaczepionych w dolnej ramie (ten element konstrukcyjny powinno stanowić pudło rezonansowe) i 11 w górnej – nie posiada znaczenia symbolicznego. Dzwon został ukazany nieco niżej w stosunku do harfy, po przeciwnej stronie pionowej osi kompozycji wyznaczonej przez postać Chrystusa i olbrzymich rozmiarów lejek. Scenę, w której nad małżem otwieranym przez nadnaturalnej wielkości nóż, mężczyzna pełni funkcję serca dzwonu, Dirk Bax⁶¹ interpretował w kontekście kary za grzech łączony z seksualnością człowieka. Czy Bosch przedstawiając dzwon przynależący w głównej mierze do sfery religijnej czyni aluzję do grzechów nieczystości popełnianych przez duchowieństwo? Zakładając poprawność obu interpretacji, wyłania się z nich osobliwa predylekcja malarza do piętnowania w sposób szczególny wybranej klasy grzechów.

Dwóch członków kwartetu fanfaryzistów, znajdujących się poniżej grup apostołów /świętych, gra na instrumentach zwróconych bezpośrednio

⁵⁸ „Qui adhuc puer in cithara suaviter fortiterque canens, malignum spiritum qui operabatur in Saule, compescuit: non quo citharae illius tanta virtus erat, sed quia figura crucis Christi, quae in ligno et extensione nervorum mystice gerebatur, iam tunc spiritum daemoni opprimebat.” PL 68, 371D. Tekst łaciński zob. *The Patrologia Latina Database*: <http://p1d.chadwyck.co.uk> (dostęp: 04.09.2014).

⁵⁹ PL 37, 1953.

⁶⁰ KEES VELLEKOOP, *Music and Dance in the Paintings of Hieronymus Bosch*, w: *Hieronymus Bosch. New Insights Into His Life and Work*, op. cit., s. 201–202. Na ten sam rodzaj grzechu wskazywał REINHOLD HAMMERSTEIN; Idem, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern 1974, s. 101–102.

⁶¹ DIRK BAX, *Beschrijving en poging tot verklaring van het tuin der onkuisheiddrieluik van Jeroen Bosch, gefolgd door kritiek op Fraenger*, Amsterdam 1956, s. 105–106. Szerzej na temat symboliki instrumentów muzycznych w piśmiennictwie chrześcijańskim zob. J. MCKINNON, *Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters*, „Journal of the American Musicological Society”, 1968, nr 21, s. 3–20; HELMUT GIESEL, *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche*, Regensburg 1978; J. MCKINNON, *Music in Early Christian Literature*, Cambridge-New York 1987 (repr. 1993); JOHN S. CUSTER, *The Psalter, the Harp and the Fathers. A Biblical Image and Its Interpreters*, „The Downside Review”, 1996, nr 114, s. 19–31; M. VAN SCHAİK, *The Harp in the Middle Ages...*, op. cit.

nio w kierunku harfy i dzwonu. Wykorzystując zjawisko rezonansu akustycznego, dźwięki trąbek – tak odczytuję unaocznioną sugestię Jheronimusa Boscha – mają wprawiać w drgania struny harfy oraz serce dzwonu (sic!), powodując akustyczno-mechaniczne cierpienia skazańców. Zatem, za siłą sprawczą wyrafinowanych tortur, będących odpowiedzią na ich wcześniejsze, amoralne w świetle etyki chrześcijańskiej życie, staliby aniołowie. Powyższa hipoteza, w ramach której identyfikuję niekonwencjonalne zadania aniołów, zasadza się na fundamencie biblijnym⁶². Oprócz relacji na temat aniołów adorujących Boga-Chrystusa (Hbr 1, 6; Ap 5, 11–13), wykonujących zadania zgodnie ze swą pierwotną naturą (αγγελος, *angelus*)⁶³, w Biblii wzmiankowane są działania bytów duchowych katastrofalne w skutkach dla występnych ludzi (2 Mch 3, 26–27), społeczności (Rdz 19, 13.24–25), wrogów narodu wybranego (2 Krl 19, 35).

* * *

Geert Groote (1340–1384), inicjator powstałego w Niderlandach reformatorskiego ruchu religijnego *devotio moderna*, był założycielem Bractwa Wspólnego Życia (*Broeders van het Gemene Leven*). Konstytucje dla domów w Deventer i Zwolle, spisane w latach 1413–1415, precyzyjnie określały przedmiot rozważań eschatologicznych; czytamy w nich:

schoro bojaźń Pańska konieczna jest dla tych, którzy chcą przezwyciężyć zło, wskazane jest, by każdy z nas medytował nad sprawami budzącymi w nas bojaźń Pańską, jak grzech, śmierć, sąd i piekło”. W celu zachowania duchowej równowagi, medytacja miała obejmować też „sprawy niosące nadzieję, takie jak królestwo niebieskie⁶⁴.

Jan van Ruusbroec (1293–1381) w *Wierze chrześcijańskiej* pisał: „Być wiecznie pozbawionym Boga i wszelkiego szczęścia, to kara potępienia. Ta

⁶² Odnośnie Biblii jako źródła inspiracji Jheronimusa Boscha zob. DICK HEESSEN, *De geheime boodschap van Jeroen Bosch*, 's-Hertogenbosch 2010; J. VAN WAADENOIJEN, *The Bible and Bosch*, w: *Jheronimus Bosch. His Sources. 2nd International Jheronimus Bosch Conference, May 22–25, 2007, 's-Hertogenbosch, The Netherlands, Jheronimus Bosch Art Center*, red. Eric De Bruyn, Jos Koldewey, 's-Hertogenbosch 2010, s. 334–345.

⁶³ Zob. FRANCISZEK M. ROSIŃSKI, *Koncepcja aniołów w Starym Testamencie*, w: *Anioł w literaturze i w kulturze*, red. Jolanta Ługowska, Jacek Skawiński, t. 1, Wrocław 2004, s. 13–29; Idem, *Aniołowie w Nowym Testamencie*, w: *Anioł w literaturze i w kulturze*, red. J. Ługowska, t. 2, Wrocław 2005, s. 13–33. Zob. też DAVID KECK, *Angels and Angelology in the Middle Ages*, New York 1998, s. 11–46.

⁶⁴ Cyt. za OTTO GRÜNDLER, *Devotio moderna*, w: *Duchowość chrześcijańska. Późne średniowiecze i reformacja*, red. Jill Raitt, Bernard McGinn, John Meyendorff, przekł. P. Blumczyński, t. 2, Kraków 2011, s. 192.

kara jest duchowa, a przewyższa wszelki ból, odczuwany w ciele" (2, 2)⁶⁵. Powyższa, teologiczna wykładnia definitywnej kary potępienia, nie znalazła praktycznie odzwierciedlenia w ikonografii *Piekle*, akcentującej wyeksponowany w Biblii żywioł ognia (np. Mt 25, 41; Mk 9, 47–48; Ap 20, 10). Natomiast inna myśl pochodząca z tego samego dzieła: „Jak teraz grzechy są różne i różnorodne, tak każdemu grzechowi odpowiadać będzie specjalna kara" (2, 2)⁶⁶ – podobnie jak *passus* z *O naśladowaniu Chrystusa*, traktatu-wykładni *devotio moderna*, przypisywanego Tomaszowi à Kempis (ok. 1379–1471): „nie będzie wady, która nie miałaby sobie właściwego cierpienia" (1, 24)⁶⁷ – niewątpliwie znalazła wyraz w wizjach Jheronimusa Boscha dotyczących rzeczywistości ostatecznej.⁶⁸

Malarz w ramach gry z ikonografią *Sądu Ostatecznego* zerwał z tradycyjnym toposem anioła-fanfarzysty, a sięgając po motywy instrumentów łączonych z królem Dawidem (harfa) i Kościołem (dzwon), wyszedł poza krąg odniesień o pozytywnych konotacjach.

SUMMARY

There are two *Last Judgment* altarpieces which were made in the studio of Jheronimus Bosch (c. 1450–1516). The undisputed work in the painter's oeuvre is the triptych from the Akademie der Bildenden Künste in Vienna. Its execution in years c. 1504–1508 is associated with the private commission of Philip the Handsome. The triptych from the Groeningemuseum in Bruges is considered to be the work of Jheronimus Bosch and/or his workshop. The altarpiece, whose ordering person and destination remain unknown, is dated c. 1500–1515 (1525). Both paintings are examples of a play with the convention of

⁶⁵ *Wiara chrześcijańska*, w: BL. JAN VAN RUUSBROEC, *Dzieła*, przekł. M. Lew-Dylewski, t. 3, Kraków 2003, s. 69. Tekst oryginalny zob. *Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren* (DBNL): <http://www.dbnl.org> (dostęp: 21.12.2015).

⁶⁶ *Wiara chrześcijańska*, op. cit., s. 70.

⁶⁷ TOMASZ À KEMPIS, *Naśladowanie Chrystusa*, przekł. S. Kuczkowski, Kraków 2005, wyd. 2, s. 73. Tekst w niderlandzkim (middel nederlandse) przekładzie zob. DBNL: <http://www.dbnl.org> (dostęp: 21.12.2015).

⁶⁸ Zob. GRZEGORZ KUBIES, *Późnośredniowieczna myśl eschatologiczna a wizje Sądu Ostatecznego Hieronima Boscha*, w: *Kulturowe paradygmaty końca. Studia komparatystyczne*, red. Józef C. Kałużny, Artur Żywiołek, Częstochowa 2013, s. 273–292.

late medieval altarpieces. In the perspective of iconographic and musicological overview of the triptychs I make an attempt to analyse and interpret the key topos in the Last Judgment iconography. In the context of the main contents of the works from Vienna and Bruges I perceive the angels trumpet players using long, straight trumpets as heraldic trumpeters. They announce the arrival of Christ on Judgment Day and His presence. Their tasks do not correspond to the New Testament parousial accounts (Mt 24, 31; 1 Corinthians 15, 52; 1 Thessalonians 4, 16), hence they can not be associated with the traditional function of eschatological trumpeters. In the Vienna altarpiece I interpret the motif of angel as a trumpet player as an eschatological sign of the times (*signum temporis*), while in the Bruges altarpiece I demonstrate a relationship – based on the categories of *inventio* and *fantasia* – between the images of angels trumpet players and two musical instruments: harp and bell, performing function of penitentiary tools; two convicts linked to them undergo punishment of senses (*poena sensus*).

SŁOWA KLUCZOWE: ikonografia muzyczna, trąbka, Jheronimus Bosch, Sąd Ostateczny, anioł

KEYWORDS: musical iconography, trumpet, Jheronimus Bosch, Last Judgment, angel