



Dudy w malarstwie Jheronimusa Boscha (część I)

GRZEGORZ KUBIES

Warszawa

Independent scholar, Warsaw, Poland

✉ kubies1971@interia.pl

DOI: 10.2478/prm-2025-0008

Dudziarzom z Beskidu Żywieckiego dedykuję

Wstęp

W niniejszym artykule podejmuję próbę klasyfikacji i analizy materiału badawczego, mianowicie obrazów tablicowych autorstwa Jheronimusa Boscha (ok. 1450–1516), w których pojawiają się dudy. Poza obszarem dociekań pozostają przedstawienia hybrydycznych istot o dziobach zakończonych aerofonem, mogących przywołać na myśl „żywe” / „organiczne” dudy¹. Głównym powodem wykluczenia ich z treści artykułu są komplikacje natury interpretacyjnej². Zasadnicze rozważania usytuowane

1 Zob. np. część środkową i prawe skrzydło *Sądu Ostatecznego* z Wiednia (Akademie der Bildenden Künste) oraz część środkową tryptyku *Kuszenie świętego Antoniego* (Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga).

2 W przypadku hybrydycznych istot nie da się jednoznacznie określić ich statusu ontologicznego, co niewątpliwie wynika z założeń artystyczno-ideowych Boscha. Wiele obrazów mistrza z 's-Hertogenbosch można uznać za swoiste rebusy wizualne, których treści wyrażane poprzez polisemiczne znaki piktoralne udaje się częściowo odczytać w procesie erudycyjnej „deszyfracji”. Zob. Keith Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca, NY 1994, s. 111–147.

w perspektywie badawczej uwzględniającej pewne aspekty muzyczne, taneczne, ikonograficzne oraz symbolikę instrumentu, poprzedzone są uwagami o charakterze organologicznym i historyczno-artystycznym, które pozwalają ukazać motyw dud w szerszym kontekście kulturowym. Innymi słowy, podejmując zarazem próbę wieloaspektowej interpretacji motywu dud, jak i próbę uchwycenia znaczenia owego motywu, ściśle powiązanego z tańcem i pewnymi grzechami, w poszczególnych obrazach Boscha. Część analizowanych motywów wpisuje się w główne nurty XIV i XV w. ikonografii dud i dudziarzy, inne stanowią natomiast autorskie inwencje twórcy.

Należy zaznaczyć, że badania nad instrumentami muzycznymi w twórczości Boscha stanowią stosunkowo niszową dziedzinę w ramach szerszej boschologii. Instrumenty muzyczne bardzo rzadko są przedmiotem badań w porównaniu do innych aspektów malarstwa mistrza z 's-Hertogenbosch. Pionierskie opracowania tej problematyki stanowią klasyczne już dziś prace: artykuł Alberta P. de Mirimonde'a poświęcony symbolice muzycznej w obrazach Boscha oraz studium Reinholda Hammersteina na temat wyobrażeń muzykującego diabła w ikonografii średniowiecznej³. Późniejsze badania reprezentują teksty Ismaela Fernández de la Cuesty, który analizował rolę muzyki w fantastycznych wizjach malarza, oraz Magdy Polo Pujadas, która omówiła muzykę instrumentalną i wokalną w dziełach artysty⁴. Bodaj jedynym artykułem w całości poświęconym dudom w malarstwie Boscha i jego naśladowców jest natomiast tekst Johna Planera z 1988 r.⁵ Niniejszy artykuł prezentuje jednak inne podejście metodologiczne niż

3 Albert P. de Mirimonde, *Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch*, „Gazette des Beaux-Arts” 1971 nr 77, s. 19–50; Reinhold Hammerstein, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern–München 1974, s. 94–119.

4 Ismael Fernández de la Cuesta, *La música, elemento natural de lo fantástico en la pintura de El Bosco*, w: *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, red. Victoria Malet, Barcelona–Madrid 2006, s. 127–166; Magda Polo Pujadas, *La música instrumental y la música vocal en Hieronymus Bosch*, „Matèria. Revista internacional d'Art” 2016 nr 10–11, s. 149–168. Zob. także teksty autora niniejszego artykułu poświęcone motywom muzycznym (i nie tylko) w malarstwie Boscha na <https://independentscholar.academia.edu/GrzegorzKubies> [dostęp: 10.06.2025].

5 John Planer, *Damned Music. The Symbolism of the Bagpipes in the Art of Hieronymus Bosch and His Followers*, w: *Music from the Middle Ages Through the Twentieth Century. Essays*

tekst Planera, odwołuje się do aktualnego stanu badań, w tym ustaleń dotyczących atrybucji i datacji dzieł Boscha⁶ oraz zawiera uwagi na temat źródeł inspiracji niderlandzkiego malarza.

Budowa dud

Dudy⁷ są instrumentem muzycznym należącym do grupy aerofonów stroikowych. Ogólnie rzecz ujmując, składają się z worka pełniącego funkcję zbiornika powietrza, zazwyczaj jednej piszczałki melodycznej, jednej lub kilku piszczałek burdonowych o zróżnicowanej długości i budowie (oba typy piszczałek o profilu cylindrycznym bądź konicznym wyposażone są w stroiki) oraz rurki lub mieszka służącego do napełniania worka powietrzem. Ten ostatni element tradycyjnie wykonywany jest z koziej lub owczej skóry, piszczałki z twardych gatunków drewna, takich jak np. cis bądź śliwa, zaś stroiki z trzciny i bzu czarnego. Powietrze sprężane w worku przedostając się do piszczałki wprawia w drgania stroik, a ten z kolei

in *Honor of Gwynn S. McPeck*, red. Carmelo P. Comberiati, Matthew C. Steel, New York 1988, s. 335–356.

- 6 Członkowie Bosch Research and Conservation Project (BRCP I) prowadzili badania — do których odwołuję się w niniejszym artykule — w latach 2010–2017. Druga faza Bosch Research and Conservation Project (BRCP II) rozpoczęła się w 2017 r. Zob. <http://boschproject.org> oraz <https://jheronimusbosch.org> [dostęp: 12.03.2024]. Oprócz cytowanego w dalszej części artykułu *Catalogue Raisonné* (2016), badacze z BRCP I wydali tom poświęcony różnorodnym aspektom technicznym malarstwa tablicowego Boscha: Luuk Hogstede, Ron Spronk, Robert G. Erdmann, et al., *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Technical Studies*, Brussels 2016.
- 7 Mówiąc o dudach, nie uwzględniam tutaj dawnego instrumentu muzycznego o nazwie siesieńki (sieszenie, sieszynki, sierszeńki, pancherzyna, pęcherzyna) spotykanego nadal w Wielkopolsce. Aerofon ten składa się z piszczałki melodycznej pojedynczostroikowej oraz zbiornika powietrza (czasami dwóch) wykonanego z pęcherza zwierzęcego. Owe „małe”, jednogłosowe dudy nadymane są ustami. Podobną budowę wykazuje popularny w średniowieczu *Platerspiel* (*Platerpfeife*). Zob. Zbigniew J. Przerembski, *Opowieść o dudach w Polsce*, tekst dostępny na: <http://dudziarze.pl> [dostęp: 12.03.2024]; zob. też Zbigniew J. Przerembski, *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*, Warszawa 2006, *passim*.

pobudza do drgań słup powietrza w kanale piszczałki powodując powstanie dźwięku. Odkrywanie i zakrywanie otworów palcowych w piszczałce melodycznej pozwala zmieniać długość słupa powietrza, co skutkuje zmianami w wysokości wydobywanych dźwięków. Piszczałki burdonowe z reguły wydają dźwięk stały⁸.

Zarys historii dud oraz przedstawienia instrumentu w ikonografii późnośredniowiecznej

Pochodzenie instrumentu nie zostało dotychczas w pełni wyjaśnione. Próby lokowania jego genezy na starożytnym Bliskim Wschodzie stanowią jedynie mniej lub bardziej wiarygodne hipotezy⁹. Choć nie zachował się żaden egzemplarz dud ze starożytności czy nawet średniowiecza, na pewnym gruncie w zakresie pisanych przekazów źródłowych stajemy dopiero w czasach rzymskich.

Gajus Swetoniusz Trankwillus (ok. 69–po 122) w *Żywotach cesarów*, ukończonych ok. 120 r., pisał, że Neron (37–68) pod koniec życia „uczynił publiczne ślubowanie, że jeśli dotychczasowy stan rzeczy utrzyma się bez zmian, to wystąpi na igrzyskach na cześć odniesionego zwycięstwa, grając na organach wodnych, na flecie, na kobzie [dudach! ΓΚ], ostatniego dnia jako aktor i tancerz w roli Turnusa Wergiliuszowego” (ks. 6, rozdz. 54)¹⁰.

-
- 8 Szerzej na temat poszczególnych elementów konstrukcyjnych dud zob. Anthony Baines, *Bagpipes*, Oxford 1960, s. 15–26. Na temat instrumentu, w tym jego budowy w epoce średniowiecznej, zob. Jeremy Montagu, *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments*, Woodstock, NY 1976 (repr. 1980), s. 37–40, 76; David Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, London 1976, s. 9–11; Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History*, New York 1991, s. 212–217; Adam K. Gilbert, „Bagpipe”, w: *A Performer's Guide to Medieval Music*, red. Ross W. Duffin, Bloomington, IN 2000, s. 399–411.
- 9 Zob. np. Sibyl Marcuse, *A Survey of Musical Instruments*, New York 1975, s. 673–674. Zob. też Francis Collinson, *The Bagpipe. The History of a Musical Instrument*, London 1975, s. 1–20.
- 10 Gajus Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cesarów*, przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 1972, s. 371. Tekst oryginalny Swetoniusza: „Sub exitu quidem uitae palam uouerat, si sibi incolumis status permansisset, proditum se portae uictoriae ludis etiam

Fakt powiązania Nerona z dudami odnotował także Marcus Valerius Marcellus (ok. 40–104) w *Epigramatach* (ks. 10, epigramat 3). Podczas gdy Swetoniusz użył wyrazu *utricularium*, to Marcellus posłużył się terminem *ascaules*¹¹.

Bodaj pierwsza wzmianka w średniowieczu na temat dud pochodzi z datowanego na połowę IX w. listu Pseudo-Hieronima do Dardanusa. Czytamy w nim: „Chorus jest to zwykła skóra z dwiema mosiężnymi piszczałkami, jedna wciąga powietrze, a druga wydaje dźwięk”¹². Wzmianka ta jest jednak niejednoznaczna ze względu na towarzyszące ilustracje, na których „chorus” przypomina raczej przyrząd hydrauliczny¹³. Z kolei na początku XII w. Jan z Affligem (czynnny ok. 1100) w traktacie *De musica cum tonario* (rozdz. 3) użył terminu *musa*, interpretowanego współcześnie

hydraulam et choraulam et utricularium ac nouissimo die histrionem saltaturumque Vergili Turnum”; cyt. za Perseus Digital Library Project (<https://www.perseus.tufts.edu/hopper> [dostęp: 12.03.2024]). Krótkie komentarze do owego fragmentu zamieszczają m.in. John G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przeł. Maciej Kaziński, Kraków 2003, s. 231, oraz Martin L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. Anna Maciejewska, Maciej Kaziński, Kraków 2003, s. 124. Zob. też A. Baines, *Bagpipes*, op. cit., s. 63–64.

11 Tekst oryginalny Marcellusa: „Voce ut loquatur psittacus coturnicis/ Et concupiscat esse Canus ascaules?”; cyt. za Perseus Digital Library Project (<https://www.perseus.tufts.edu/hopper> [dostęp: 12.03.2024]). Zob. też Anthony Baines, *The Oxford Companion to Musical Instruments*, New York 1992 (repr. 2002), s. 16.

12 Cyt. za Curt Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. Stanisław Olędzki, Kraków 1989, s. 259. Curt Sachs zaraz po przytoczonym cytacie zadaje następujące pytanie: „czy wielce dyskusyjny termin *chorus* nie wywodzi się po prostu od określenia *chorion* »skóra«?” (s. 259). Odnośny fragment *Epistula Hieronimi ad Dardanum* ma następujące brzmienie: „Chorus quoque simplex pellis cum duabus cicutis aereis et per primam inspiratur, per secundam vocem emittit”; cyt. za Christian Meyer, *L'Epistola ad Dardanum. Le texte et sa tradition. Édition et traduction*, „Rivista internazionale di Musica Sacra” 2018 nr 39, s. 45. Dodajmy, że ten sam tekst występuje również w *De universo* (ks. 18, rozdz. 4) Hrabana Maura (ok. 780–856).

13 Ilustracje „chorusa” oraz innych instrumentów muzycznych pochodzące z rękopisów listu Pseudo-Hieronima do Dardanusa datowanych na IX–XIV w. zawiera artykuł: Christopher Page, *Biblical Instruments in Medieval Manuscript Illustration*, „Early Music” 1977 nr 5/3, s. 299–309. Zob. też Reinhold Hammerstein, *Instrumenta Hieronymi*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1959 nr 16, s. 117–134; Hanoach Avenary, *'Hieronymus' Epistel über die Musikinstrumente und ihre altöstlichen Quellen*, „Anuario Musical” 1961 nr 16, s. 56–80.

przez teoretyków i historyków muzyki jako dudy¹⁴. Obok terminu *musa* i jego wariantów (*cornemuse*, *musette*) w piśmiennictwie średniowiecznym funkcjonowało jednak kilka innych określeń na dudy: *chevrette*, *gaita*, *mizmar al jirab*, *sumponiah* czy *sampogna*¹⁵. Najprawdopodobniej najwcześniejszą informację na temat piszczałki burdonowej zamieścił Adam de la Halle (ok. 1250–ok. 1306) w utworze *Le jeu de Robin et de Marion* z ok. 1283 r.¹⁶

Curt Sachs w zależności od liczby i typu piszczałek oraz rodzaju stroika wyróżnił sześć etapów rozwoju dud, począwszy od instrumentów z dwiema piszczałkami pojedynczostroikowymi, tzn. jedną melodyczną i jedną burdonową, umieszczonymi bezpośrednio wzdłuż siebie, aż po instrumenty wyposażone oprócz piszczałki melodycznej w trzy piszczałki burdonowe, wszystkie bez wyjątku ze stroikami podwójnymi¹⁷. Ze względu na typ kanału piszczałki melodycznej oraz rodzaj stroika dudy można, jak uważa Anthony Baines, podzielić na dwie główne grupy. Do pierwszej należą instrumenty z piszczałkami o przekroju cylindrycznym ze stroikami pojedynczymi (Azja, Afryka Północna, Europa Środkowo-Wschodnia), a do drugiej instrumenty z piszczałkami o przekroju konicznym i stroikami podwójnymi (Europa Zachodnia)¹⁸.

Najstarsze średniowieczne dudy nie posiadały piszczałki burdonowej. Ten charakterystyczny element konstrukcyjny, stanowiący w istocie wyróżnik instrumentu, upowszechnił się dopiero w XIII w.¹⁹. Powyższe stwierdzenie uwiarygadniają (oprócz utworu Adama de la Halle) pochodzące z tego właśnie stulecia przedstawienia aerofonu. Pośród czterech

14 Odnotujmy w tym miejscu, że wyraz *musa* pojawia się znacznie wcześniej w źródłach pisanych, mianowicie występuje pomiędzy terminami *tibia* i *fistula* (oba odnoszą się do aerofonów drewnianych) w *Epistola de armonica institutione* Reginona z Prüm (ok. 842–915).

15 A. K. Gilbert, op. cit., s. 400.

16 Wersety 231–232 mają następujące brzmienie: „*Aten, je vois pour le tabour/ Et pour le muse au gros bourdon*”; cyt. za Adam de la Halle, *Le jeu de Robin et de Marion*, red. Ernest Langlois, Paris 1924, s. 13.

17 C. Sachs, op. cit., s. 260.

18 A. Baines, *Woodwind Instruments...*, op. cit., s. 212.

19 Zob. D. Munrow, op. cit., s. 10.

zachowanych rękopisów *Cantigas de Santa María*, egzemplarz przechowywany w Bibliotece San Lorenzo de El Escorial w Madrycie (RBMECat b-I-2) oprócz ponad 400 pieśni maryjnych wraz z notacją muzyczną zawiera 40 miniatur; rękopis RBMECat b-I-2 powstał w Hiszpanii po 1280 r., za panowania króla Alfonsa X Mądrygo (1221–1284). Jedna z miniatur (fol. 235v) ukazuje dwóch muzyków posługujących się instrumentami bez piszczałek burdonowych. Ich cechą charakterystyczną są długie czary głosowe (roztrąby). Inna miniatura (fol. 251v) przedstawia również dwóch muzyków z dudami, wyposażonymi być może nie tylko w piszczałki melodyczne, ale także w piszczałki burdonowe umieszczone równolegle w stosunku do tych pierwszych, w tym samym drewnianym „bloku”. Najbardziej zaawansowany technologicznie instrument widnieje na miniaturze na fol. 313v (ilustracja 1). Muzyk gra na dudach z dwiema piszczałkami melodycznymi i aż czterema piszczałkami burdonowymi²⁰.

Ikonografia muzyczna, w wielu przypadkach stanowiąca jedyny dostępny materiał źródłowy w badaniach organologicznych, ma jednak istotne ograniczenia. Wynikają one m.in. ze schematycznego przedstawiania instrumentów muzycznych, kopiowania, w tym błędnego kopiowania utrwalonych w tradycji wzorców, a nawet całych scen czy też po prostu z niewiedzy autora obrazu, rysunku, grafiki bądź rzeźby. Badając przedstawienia dud w sztuce, nie jesteśmy zatem w stanie określić, jakiego typu są stroiki, w wielu przypadkach nie potrafimy określić rodzaju kanału piszczałek melodycznych i burdonowych czy też materiału użytego do wyrobu poszczególnych elementów aerofonu. Brak widocznych otworów uniemożliwia ocenę skali instrumentów, nie mówiąc o stroju. Niemniej, pomimo wzmiankowanych powyżej ograniczeń, w wielu przypadkach źródła ikonograficzne pozwalają na pełniejszy ogłąd instrumentu niż źródła

20 Zdaniem Jeremiego Montagu przedstawienia instrumentów muzycznych w rękopisie RBMECat b-I-2 noszą ślady wpływów bliskowschodnich, są bardziej dopracowane oraz konstrukcyjnie na wyższym poziomie niż dudy obrazowane w innych źródłach europejskich z tego czasu; idem, op. cit., s. 38.

literackie²¹. Z tego też względu w dalszej części artykułu znajdują się odwołania zasadniczo do dzieł plastycznych.

W XIV–XV w. dudy były powszechnie wykorzystywane w muzykowaniu zarówno indywidualno-solistycznym, jak i zespołowym, głównie w połączeniu z szalającymi (do początku XV w.). Posługiwali się nimi zarówno profesjonalni muzycy występujący przed dworską i miejską publicznością podczas balów, zaślubin, turniejów rycerskich, a nawet pogrzebów, jak i amatorzy, w głównej mierze wiejscy muzycy i pasterze oraz wędrowni akrobaci²². Ciekawy przykład łączenia dud z innymi aerofonami zawiera rękopis *Państwa Bożego* św. Augustyna (Paryż, Bibliothèque nationale de France, Ms fr. 22912, ks. I–X), wykonany w latach 1375–1377. Na fol. 41v iluminator ukazał na czele konduktu żałobnego dwóch muzyków grających na dudach i szalającymi.

Zdolność do wytwarzania ciągłego dźwięku oraz właściwości melodyczne i dynamiczne dud predestynowały je do roli instrumentu akompaniującego do tańca²³. Dudziarza przygrywającego tańczącym mieszkańcom wsi spotykamy np. na fol. 180v w *Modlitewniku Joanny z Ghisteltes* (Londyn, British Library, Ms Egerton 2125) z ok. 1516 r. (przed 1529). W przedstawieniu tańca (fol. 3v), jakie znalazło się w *Powieści o Róży* Wilhelma z Lorris i Jana z Meun (Oxford, Bodleian Library, MS. e Mus. 65), manuskrypcie datowanym na ok. 1390 r., obok samych tańczących pochodzących z arystokratycznych kręgów widzimy trio w składzie: dudy i dwie szalające (sopranowa i tenorowa) (ilustracja 2). Na pełnostronicowej

21 Np. w *Opowieściach kanterberyjskich* Geoffreya Chaucera (ok. 1342/43–1400), pisanych w latach 1387–1400, dudy są atrybutem młynarza (w. 565–566). Gra na tym aerofonie wzmiankowana jest także w opisie słynnej uczty — *Banquet du Vœu du faisán*, która miała miejsce w 1454 r. w Brugii; zob. Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, s. 98–99.

22 Zob. S. Marcuse, op. cit., s. 676–677; D. Munrow, op. cit., s. 10; Mary Remnant, *Musical Instruments of the West*, London 1978, s. 136–137; C. Sachs, op. cit., s. 261; A. K. Gilbert, op. cit., s. 406–408.

23 Inny typowy jednoosobowy skład muzyczny do realizacji akompaniamentu do tańca obejmował bęben i piszczałkę jednoręczną.

iluminacji (fol. 1r) w *Anciennes chroniques d'Angleterre* (Paryż, Bibliothèque nationale de France, Ms fr. 74) z lat ok. 1470–1490 w roli muzyka i – posługując się współczesnym terminem — wodzireja występuje błazen grający na dudach. Akompaniament do tańca dworskiego realizuje natomiast *alta cappella* (szałamaje i trąbka) usytuowana na galerii.

Ikonaografia xv w. obok wyobrażeń muzyków grających na dudach (zazwyczaj z piszczałką burdonową) w przedstawieniach tańca zna inne, można wręcz powiedzieć spetryfikowane motywy muzyczne. Jednym z nich jest motyw pasterza grającego na dudach, występujący w scenach Narodzin Jezusa, Zwiastowania pasterzom oraz Pokłonu Trzech Króli. Nie wielkimi dudami bez piszczałki burdonowej posługuje się klęcząca postać w miniaturze *Narodziny* (fol. 48v) w *Belles Heures* (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, Ms 54.1.1a, b), datowanych na lata 1405–1409. Robert Campin (ok. 1378–1444), malując ok. 1425 r. *Narodziny* (Dijon, Musée des Beaux-Arts), jednego z pasterzy ukazał z podobnym jak wyżej instrumentem (ilustracja 3). Przykładem drugiej z wyżej wymienionych scen, czyli Zwiastowania pasterzom, jest miniatura (fol. 61v) w *Godzinkach* (Haga, Koninklijke Bibliotheek, Ms KB, 76 F 27) z lat ok. 1450–1475. Bosch w *Pokłonie Trzech Króli* (Madryt, Museo Nacional del Prado) z ostatniej dekady xv w. ukazał pasterkę z dudami posiadającymi piszczałkę burdonową — ten element konstrukcyjny dud występuje też w iluminacji w *Godzinkach* Ms KB, 76 F 27. Warto w tym miejscu odnotować, że wyobrażenia zarówno kobiet, jak i aniołów z dudami należą do rzadkości. Dudziarza jako członka rozbudowanego zespołu skrzydlatych muzyków oddających cześć Marii z Dzieciątkiem ukazał m.in. Geertgen tot Sint Jans (ok. 1455/65–przed 1495) w niewielkich rozmiarów obrazie (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) z lat 1490–1495.

Innym motywem powszechnie występującym w malarstwie książkowym, choć nie tylko, jest motyw muzykujących zwierząt. Datowana na lata 1375–1450 plakietka/odznaka (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, nr inw. 1460) ukazuje dzika z dudami (ilustracja 4). Tak jak w czterech kolejnych zabytkach, instrument posiada jedną piszczałkę burdonową. Przedstawienie niedźwiedzia grającego na dudach zawiera z kolei kafel płytowy (Gniezno, Muzeum Początków Państwa Polskiego,

nr inw. MPPPG/AW/78) z II poł. XV w. Tym samym aerofonem posługuje się małpa na fol. 91r w *Graduale* (Nowy Jork, Morgan Library & Museum, Ms M.905 II) z lat 1507–1510. Dudy pojawiają się także w XV-wiecznych przedstawieniach tańca śmierci. W inkunabule *Der Doten dantz mit figuren. Clage vnd Antwort schon von allen staten der welt* (Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, nr inw. Im.mort. 2) z ok. 1492 r. trzem postaciom — biskupowi (fol. 3v), zakonnikowi (fol. 8r) i mieszczańce (fol. 19v) towarzyszą wyobrażenia śmierci z dudami. Z dudami często ukazywano także rozmaite istoty hybrydyczne, będące połączeniem człowieka ze zwierzęciem. Taka postać widnieje np. na fol. 45r w *Brewiarzu* (Nowy Jork, Morgan Library & Museum, Ms M.329), wykonanym w latach 1325–1330.

Jeśli chodzi o postać błazna, to występuje on w ikonografii z różnymi instrumentami. Ze swym typowym atrybutem muzycznym — dudami — pojawia się między innymi w tzw. *Małym Ogrodzie Miłości* (Monachium, Staatliche Graphische Sammlung, nr 68068/68069) autorstwa Mistrza E. S. (ok. 1420–ok. 1468) z lat około 1460–1465; muzyk towarzyszy dwóm parom kochanków. Błazna z dudami bez piszczałki burdonowej spotykamy natomiast w przedstawieniach majowej przejażdżki łodzią. Jako przykłady można wskazać miniatury (odpowiednio fol. 5v i 5v) w *Godzinkach Joanny I Kastyljskiej* (Londyn, British Library, Add Ms 18852) z lat 1486–1506 oraz *Godzinkach* (New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Beinecke Ms 287) z ostatniej dekady XV wieku (ilustracja 5).

Warto dodać, że w średniowiecznej tradycji literackiej dudy były postrzegane jako instrument o niskim statusie, kojarzony z głupotą i prostactwem. Sebastian Brant (1457–1521) w *Statku głupców* wydanym w 1494 r. wprost przeciwstawiał dudy szlachetniejszym instrumentom: „Komu radość dają dudy,/ Kto harfy, lutni nie lubi,/ Ten wśród błaznów się nie zgubi”²⁴. Ta hierarchia instrumentów — gdzie dudy sytuowały się na dole

24 Sebastian Brant, *Okręt błaznów*, przeł. Andrzej Lam, Pułtusk 2010, s. 132–133. Podobną opozycję dudy-lutnia przedstawił Jan Kochanowski we fraszce *O Bekwarku* (*Fraszki*, Księgi wtóre).

drabiny społecznej — znajdowała odzwierciedlenie również w sztukach plastycznych²⁵.

W xv w. dudy zniknęły z zespołów typu *alta cappella*, a wiązało się to niewątpliwie z ograniczeniami samego instrumentu (skala, strój), stały dźwięk burdonowy), rodzącymi problemy w wykonywaniu muzyki polifonicznej²⁶. W tym samym stuleciu, jak twierdzi Jeremy Montagu, miał miejsce proces regionalnego różnicowania dud. Jako przykład badacz podaje m.in. dudy flamandzkie wyróżniające się długimi cylindrycznymi piszczałkami burdonowymi²⁷. Tego typu instrumenty kilkakrotnie ukazał w II połowie xvi w. Pieter Bruegel Starszy (ok. 1525–1569), który zobrazował je m.in. w *Tańcu weselnym* (Detroit Institute of Arts) z 1566 r. Instrument wyposażony w dwie okazałe rozmiarów piszczałki burdonowe z mankietami (fr. *fontanelle*) oraz jedną piszczałkę melodyczną z siedmioma otworami palcowymi widnieje na ilustracji (B4v) w *Musica getutscht und außgezogen* (1511) Sebastiana Virdunga (ok. 1465 — po 1510), pierwszym drukowanym traktacie poświęconym instrumentom muzycznym; aerofon ten został opatrzony nazwą *Sackpfeiff*²⁸. Z tego samego okresu (1514) co traktat Virdunga pochodzi grafika (Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art, nr 19.73.103) Albrechta Dürera (1471–1528), na której został ukazany muzyk grający na dudach o podobnej jak wyżej budowie (ilustracja 6).

25 Postać błazna pojawia się na lewym skrzydle *Tryptyku Wędrowca: Statek głupców — Alegoria Obżarstwa i Pijaństwa* (Paryż, Musée du Louvre/ New Haven, Yale University Art Gallery, ok. 1500–1510) oraz na tablicy *Siedem Grzechów Głównych i Cztery Rzeczy Ostateczne* (Madryt, Museo Nacional del Prado, ok. 1510–1520), dziele warsztatu Boscha lub jego naśladowcy. Na obrazie z Paryża na lutni gra klaryska (beginka?), a na obrazie z Madrytu harfa, flet i bęben leżą nieużywane na trawie, w pobliżu poruszającego się na czworakach błazna. Dodajmy, że w średniowieczu błaznami nazywano nie tylko zawodowych artystów, którzy na czas pełnienia służby zakładali specjalny ubiór z czubatym kapturem i oślimi uszami ozdobionymi dzwonkami, ale także uczestników zabaw karnawałowych oraz głupców i grzeszników.

26 A. Baines, *The Oxford Companion to Musical Instruments*, op. cit., s. 17; A. K. Gilbert, op. cit., s. 408–409.

27 J. Montagu, *The World of Medieval...*, op. cit., s. 76.

28 Sebastian Virdung, *Musica getutscht. A Treatise on Musical Instruments (1511) by Sebastian Virdung*, red. i przekł. Beth Bullard, Cambridge 1993, s. 108. Ilustracja B4 przedstawia m.in. *Platerspiel* (w pisowni Virdunga *Platerspil*).

Ilustracja 1. Dudziarz, miniatura w *Cantigas de Santa María*, po 1280, Madryt, Biblioteca San Lorenzo de El Escorial, RBMECat b-I-2, fol. 313v



Ilustracja 2. Taniec, miniatura w *Powieści o Róży*, ok. 1390, Oxford, Bodleian Library, MS. e Mus. 65, fol. 3v



Ilustracja 3. Robert Campin, *Narodziny*, ok. 1425, Dijon, Musée des Beaux-Arts



Ilustracja 4. Dzik z dudami, plakietka/odznaka, 1375–1450, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, nr inw. 1460



Ilustracja 5. Majowa przejażdżka łodzią, miniatura w *Godzinkach*, ostatnia dekada XV w., New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Beinecke Ms 287, fol. 5v



Ilustracja 6. Albrecht Dürer, dudziarz, grafika, 1514, Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art, nr 19.73.103



BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

- Hanoch Avenary, 'Hieronymus' *Epistel über die Musikinstrumente und ihre altöstlichen Quellen*, „Anuario Musical” 1961 nr 16, s. 56–80.
- Anthony Baines, *Bagpipes*, Oxford 1960.
- Anthony Baines, *The Oxford Companion to Musical Instruments*, New York 1992 (repr. 2002).
- Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History*, New York 1991.
- Francis Collinson, *The Bagpipe. The History of a Musical Instrument*, London 1975.
- Ismael Fernández de la Cuesta, *La música, elemento natural de lo fantástico en la pintura de El Bosco*, w: *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, red. Victoria Malet, Barcelona-Madrid 2006, s. 127–166.
- Adam K. Gilbert, „Bagpipe”, w: *A Performer's Guide to Medieval Music*, red. Ross W. Duffin, Bloomington, IN 2000, s. 399–411.
- Adam de la Halle, *Le jeu de Robin et de Marion*, red. Ernest Langlois, Paris 1924.
- Reinhold Hammerstein, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern-München 1974.
- Reinhold Hammerstein, *Instrumenta Hieronymi*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1959 nr 16, s. 117–134.
- Luuk Hoogstede, Ron Spronk, Robert G. Erdmann, et al., *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Technical Studies*, Brussels 2016.
- John G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przeł. Maciej Kaziński, Kraków 2003.
- Sibyl Marcuse, *A Survey of Musical Instruments*, New York 1975.
- Christian Meyer, *L'Epistola ad Dardanum. Le texte et sa tradition. Édition et traduction*, „Rivista internazionale di Musica Sacra” 2018 nr 39, s. 9–49.
- Albert P. de Mirimonde, *Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch*, „Gazette des Beaux-Arts” 1971 nr 77, s. 19–50.
- Jeremy Montagu, *The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments*, Woodstock, NY 1976 (repr. 1980).
- Keith Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca, NY 1994.
- David Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, London 1976.
- Music in Early Christian Literature*, red. James McKinnon, Cambridge-New York 1987 (repr. 1993).
- Christopher Page, *Biblical Instruments in Medieval Manuscript Illustration*, „Early Music” 1977 nr 5/3, s. 299–309.
- John Planer, *Damned Music. The Symbolism of the Bagpipes in the Art of Hieronymus Bosch and His Followers*, w: *Music from the Middle Ages Through the Twentieth Century. Essays in Honor of Gwynn S. McPeck*, red. Carmelo P. Comberiati, Matthew C. Steel, New York 1988, s. 335–356.
- Magda Polo Pujadas, *La música instrumental y la música vocal en Hieronymus Bosch*, „Matèria. Revista internacional d'Art” 2016 nr 10–11, s. 149–168.

- Zbigniew J. Przerembski, *Dudy. Dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*, Warszawa 2006.
- Curt Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. Stanisław Olędzki, Kraków 1989.
- Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985.
- Gajus Swetoniusz Trankwillus, *Żywoty cesarów*, przeł. Janina Niemirska-Pliszczyńska, Wrocław 1972.
- Sebastian Virdung, *Musica getutscht. A Treatise on Musical Instruments (1511) by Sebastian Virdung*, red. i przekł. Beth Bullard, Cambridge 1993.
- Martin L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. Anna Maciejewska, Maciej Kaziński, Kraków 2003.

BIOGRAM

Grzegorz Kubies (ur. 1971) — muzykolog i historyk sztuki. W latach 1992–2001 studiował muzykę i muzykologię na Uniwersytecie Śląskim oraz Uniwersytecie Jagiellońskim. W 2011 roku uzyskał stopień doktora nauk humanistycznych z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół kultury muzycznej w starożytnym Izraelu oraz XV i XVI w. malarstwa niderlandzkiego. Obecnie zajmuje się motywami muzycznymi w malarstwie tablicowym Jheronimusa Boscha. Autor szeregu artykułów w czasopismach teologicznych, historyczno-artystycznych i muzykologicznych (zob. www.academia.edu). Od 2012 r. jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich (Sekcja Muzykologów), a od 2024 r. członkiem Hieronymus Bosch Plaza.

BIOGRAPHICAL NOTE

Grzegorz Kubies (b. 1971)—art and music historian. From 1992 to 2001 he studied music and musicology at the University of Silesia and the Jagiellonian University. In 2011 he received his Ph.D. in history of art from the University of Warsaw. His research interests focus on music culture in ancient Israel as well as early Netherlandish painting. Currently he is doing research into musical motifs in the panel paintings of Hieronymus (Jheronimus) Bosch. Author of a number of articles in theological, art-historical and musicological journals (see www.academia.edu). He has been a member of the Polish Composers' Union (Musicologists' Section) since 2012 and Hieronymus Bosch Plaza since 2024.

STRESZCZENIE

Dudy w malarstwie Jheronimusa Boscha (część I)
Złożony z dwóch części artykuł przedstawia próbę klasyfikacji i analizy obrazów

ABSTRACT

Bagpipes in the Paintings of Hieronymus Bosch (Part I)
This two-part article presents an attempt to classify and analyse the panel paintings

tablicowych Jheronimusa Boscha (ok. 1450–1516), w których pojawiają się dudy. Zasadnicze rozważania usytuowane w perspektywie badawczej uwzględniającej aspekty muzyczne, taneczne, ikonograficzne, symbolikę instrumentu oraz źródła inspiracji malarza, poprzedzone są uwagami o charakterze organologicznym i historyczno-artystycznym, pozwalającymi ukazać motyw dud w szerokim kontekście kulturowym.

Przedstawienia dud w twórczości Boscha zostały podzielone na dwie grupy według kryterium miejsca. Pierwszą stanowią instrumenty ziemskie, czyli dudy należące do naszego świata, w którym rozbrzmiewają. Drugą grupę tworzą instrumenty eschatologiczne, które w miejscu wiecznego potępienia pełnią głównie funkcję narzędzi penitencjarnych. Przedstawienia z pierwszej grupy wpisują się w główne nurty ikonografii dud i dudziarzy XIV i XV wieku, odzwierciedlając jednocześnie realne aspekty ówczesnej praktyki muzycznej. Różowe dudy w *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* i niebieskie autonomiczne dudy w brugijskim *Sądzie Ostatecznym* stanowią unikalne w malarstwie tablicowym XV i początku XVI wieku motywy muzyczne o erotycznych konotacjach. W boschowskich wizjach piekła bądź ziemi jako piekła kary powiązane z dudami noszą piętno uciechy ziemskich — to, co niegdyś sprawiało przyjemność (taniec), w nowej rzeczywistości zostało poddane inwersji, stając niekończącą się udręką.

Pierwsza część artykułu zawiera — oprócz wstępu oraz uwag organologicznych — zarys historii dud (do końca XV w.) oraz ikonografię instrumentu w sztuce późnośredniowiecznej. Druga część

of Hieronymus Bosch (c. 1450–1516) which feature bagpipes. The main considerations, situated within a research perspective that takes into account musical, dance, iconographic aspects, the symbolism of the instrument, and the painter's sources of inspiration, are preceded by remarks of an organological and art-historical nature, which allow the bagpipe motif to be presented in a broad cultural context.

The representations of bagpipes in Bosch's work have been divided into two groups according to the criterion of location. The first consists of earthly instruments, that is, bagpipes belonging to our world, in which they resonate. The second group comprises eschatological instruments, which serve primarily as penitential tools in the place of eternal damnation. The depictions from the first group reflect the main trends in bagpipe and bagpiper iconography of the 14th and 15th centuries, while simultaneously reflecting real aspects of musical practice of the time. The pink bagpipe in *The Garden of Earthly Delights* and the blue autonomous bagpipe in the Bruges *Last Judgment* represent musical motifs endowed with erotic symbolism, unique in the 15th-century and early 16th-century panel painting. In Bosch's visions of hell or earth as hell, the punishments associated with bagpipes bear the stigma of earthly pleasures — what once was a pleasure (dancing) has been inverted in the new reality, constituting endless torment.

The first part of the article, apart from the introduction and organological remarks, provides an outline of the history of the bagpipe (up to the end of the 15th century) and its iconography in late

w całości poświęcona jest przedstawieniom dud w obrazach mistrza z 's-Hertogenbosch.

SŁOWA KLUCZOWE dudy, taniec, ikonografia muzyczna, malarstwo niderlandzkie, Jheronimus Bosch

medieval art. The second part of the article, in turn, focuses exclusively on representations of the bagpipe in the paintings by the master of 's-Hertogenbosch.

KEYWORDS bagpipe, dance, musical iconography, early Netherlandish painting, Hieronymus Bosch