

Series Ceranea
tom 2


Arystoksenos z Tarentu

Harmonika

przekład, wstęp i komentarz
Anna Maciejewska



Arystoksenos
— CERANEUM —

 WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Series Ceranea
tom 2

Arystoksenos z Tarentu
Harmonika

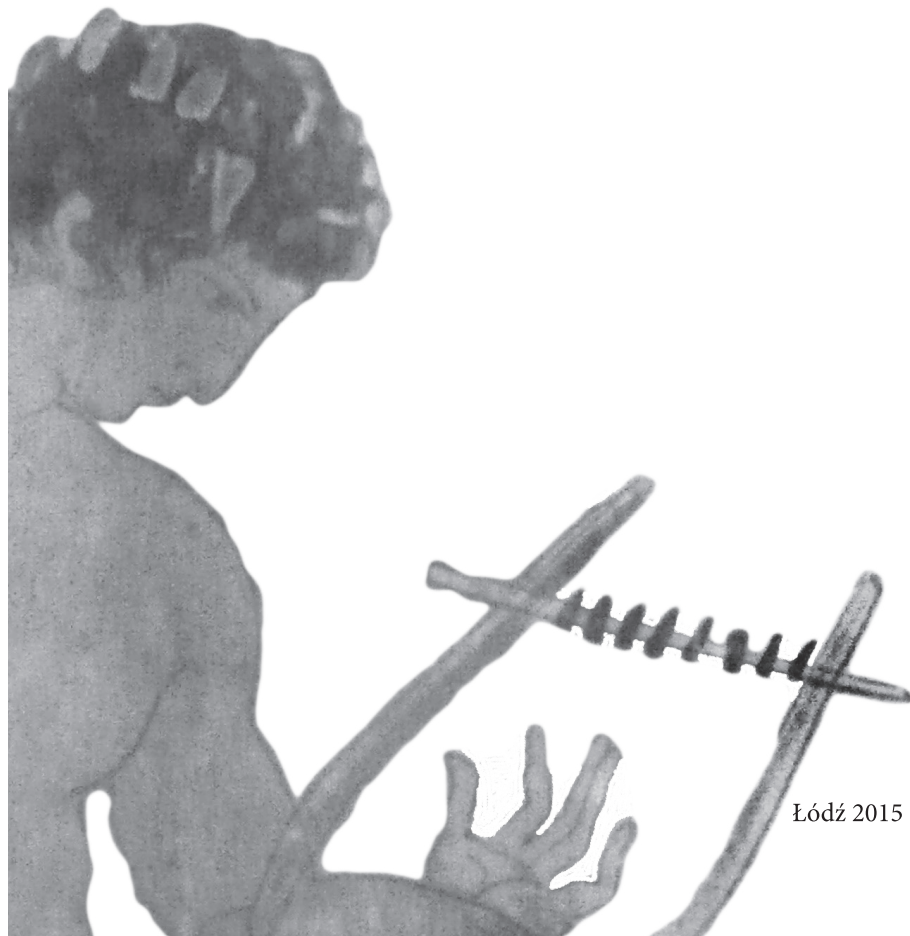


WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Series Ceranea
tom 2

Arystoksenos z Tarentu *Harmonika*

przekład, wstęp i komentarz
Anna Maciejewska



Arystoksenos
— CERANEUM —

Łódź 2015

W WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Series Ceranea

tom 2

Uniwersytet Łódzki, Centrum Badań nad Historią i Kulturą Basenu Morza Śródziemnego
i Europy Południowo-Wschodniej im. prof. Waldemara Cerana, *Ceraneum*

KOLEGIUM REDAKCYJNE

*Agata Kawecka, Andrzej Kompa, Mirosław J. Leszka, Kiril Marinow, Georgi Minczew
Ivan Petrov, Małgorzata Skowronek*

ADRES KOLEGIUM REDAKCYJNEGO

90-237 Łódź, ul. Matejki 32/38, pok. 209, www.ceraneum.uni.lodz.pl, s.ceranea@uni.lodz.pl

RECENZENT

Krystyna Bartol

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Na okładce wykorzystano zdjęcie autorstwa A. Maciejewskiej
Scena ze steli nagrobnej, 425 r. przed Chrystusem, ze zbiorów Muzeum Sztuki w Wiedniu

© Copyright by Anna Maciejewska, Łódź 2015

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015

Publikacja dofinansowana przez Rektora Uniwersytetu Łódzkiego
oraz Dyrektora Studium Języków Obcych Uniwersytetu Łódzkiego

Publikacja bez opracowanie redakcyjnego w Wydawnictwie UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.07067.15.0.M

Ark. wyd. 7,0; ark. druk. 7,25

ISBN 978-83-7969-920-9
e-ISBN 978-83-7969-921-6

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63

Spis treści

NOTA EDYTORSKA.....	V
WSTĘP	
MUZYKA STAROŻYTNEJ GRECJI	
Obecność muzyki w Grecji starożytnej:	VII
Źródła wiedzy o muzyce antycznej Grecji:	XI
Dwa nurty w antycznych badaniach muzyki:	XIII
Starogreckie skale muzyczne:	XV
Pogląd o psychagogicznym i etycznym oddziaływaniu muzyki:	XXII
ARYSTOKSENOS Z TARENTU	
Dane osobowe:	XXIV
Arystoksenos Muzyk, ojciec naukowej muzykologii:	XXV
Dorobek naukowy Arystoksenosa:	XXV
HARMONIKA	
Stan zachowania i tradycja tekstu:	XXVI
Przegląd treści: księgi I i II:	XXVII
Przegląd treści: księga III:	XXX
Dyskusja na temat pierwotnego układu dzieła:	XXX
Podręcznikowy charakter <i>Harmoniki</i> :	XXXIII
Przedmiot i cel <i>Harmoniki</i> :	XXXIV
Naukowy i arystotelejski charakter <i>Harmoniki</i> :	XXXV
Pojęcie funkcji dźwięku:	XXXVII
Muzyka jako zjawisko naturalne? O sposobie traktowania przedmiotu <i>Harmoniki</i> :	XL
Polemika z poprzednikami: pitagorejczycy i harmonicy:	XLI
Erystyka Arystoksenosa:	XLIV
Historia nowożytnych wydań i przekładów <i>Harmoniki</i> :	XLV
WYBÓR BIBLIOGRAFII:	XLIX
HARMONIKA ARYSTOKSENOSA Z TARENTU	
Księga I:	1
Księga II:	20
Księga III:	37
SŁOWNICZEK TERMINÓW GRECKICH:	49
INDEKSY:	53
WYKAZ RYSUNKÓW.....	59
ENGLISH SUMMARY:	61

Contents

EDITORIAL NOTE	V
INTRODUCTION	
ANCIENT GREEK MUSIC	
The presence of music in ancient Greece:	VII
The absence of music in popular notions about the Greco-Roman world, in contrast with its historical presence. – Aspects of life where music was present. Hellenic poetry as lyrics of musical pieces. – Music in the general education of a citizen. Professional musicians.	
The sources of evidence:	XI
Archeological findings: parts of instruments, representations in art. – Non-professional written sources. – Theoretical treatises. – Surviving musical scores.	
The two approaches in ancient Greek study of music:	XIII
The Pythagoreans and the acoustic approach. – Theory of music: the <i>harmonikoi</i> and Aristoxenus.	
Ancient Greek musical scales:	XV
The perfect consonants as the basis of the scales of Greek music. – The fourth (the tetrachord) and its internal structure. The genus of melody. – Constructing larger scales from tetrachords. – The Unmodulating Perfect System. – Species and <i>tonoi</i> . – Modulation. – The problem of absolute pitch.	
The idea of the psychagogic and ethical influence of music:	XXII
Pythagorean beginnings. – Plato and Aristotle: problems of interpretation. – Aristoxenus' attitude.	
ARISTOXENUS OF TARENTUM	
On the person:	XXIV
Aristoxenus the Musician, father of the science of musicology:	XXV
Aristoxenus' works:	XXV
THE <i>HARMONICS</i>	
The transmission and condition of the surviving text:	XXVI
Contents: Books I and II:	XXVII
The parallel composition of Books I and II.	

Contents

Contents: Book III:	XXX
The ‘thesis and proof’ composition of Book III.	
The discussion on the original arrangement of the text:	XXX
Evidence against the original unity of the treatise. – Proposed solutions for the problem.	
The <i>Harmonics</i> as a handbook:	XXXIII
The subject and the purpose of the <i>Harmonics</i> :	XXXIV
The definition of harmonics. – The nature of music, the continuity and the succession. – Music as a process.	
The scientific and Aristotelean character of the <i>Harmonics</i> :	XXXV
Defining and limiting the field of research. – Statement and use of principles. – The sense of hearing as the main criterion. – Thesis and proof.	
Notion of the function of a note (<i>dynamis</i>):	XXXVII
The function of a note as independent of its actual pitch. The functional notion of an interval as independent of its actual size. – The notion of the function as a means for setting the general rules of musicality. – A logical problem: “belonging to <i>pyknon</i> ” as a component of function?	
Music as a natural phenomenon? On Aristoxenus’ approach to his subject:	XL
Is there any absolute nature of music? – Musical practice as a product of quasi-natural evolution.	
Dispute against the predecessors: the Pythagoreans and the <i>harmonikoi</i> :	XLI
The incompatibility of the Pythagorean and the Aristoxenean notions, at first treated as effect of their various approaches, later resulting in excluding the Pythagorean studies. – The <i>harmonikoi</i> condemned for their lack of scientific methodology.	
The eristic manipulation of Aristoxenus:	XLIV
Modern editions and translations of the <i>Harmonics</i> :	XLV
SELECTED BIBLIOGRAPHY:	XLIX
<i>THE HARMONICS</i>	
Book I:	1
Book II:	20
Book III:	37
VOCABULARY AND INDEX OF TERMS:	49
INDEX OF PERSONAL NAMES:	53
LIST OF FIGURES	59
ENGLISH SUMMARY:	61

Nota edytorska

Wytłuszczone cyfry, pojawiające się w tekście przekładu *Harmoniki* oraz (we *Wstępie* i przypisach) przy cytatach z tego tekstu, oznaczają paginację według wydania Markusa Meiboma (zob. s. XLVI).

Dane opracowań, które w przypisach pojawiają się w wersji skróconej, w pełnym brzmieniu znajdują się w wyborze bibliografii zamieszczonym na końcu *Wstępu*.

W transkrypcji wyrazów greckich połączenie *ou* należy czytać jak pojedynczą samogłoskę *u*. Połączenia *ai*, *ei*, *oi* oznaczają pojedyncze sylaby (wymawiane jak *aj*, *ej*, *oj*). Gdy na taką dwugłoskę pada akcent, jego znak w niniejszej publikacji zapisano nad pierwszą literą, dla ułatwienia orientacji czytelnikom nieznającym greki (choć wbrew tradycyjnej transkrypcji); z tego samego powodu zastosowano jeden znak akcentu na oznaczenie wszystkich jego rodzajów.

WSTĘP

Muzyka starożytnej Grecji

Obecność muzyki w Grecji starożytnej

Badania, czy choćby szkolny wykład, historii kultury poszczególnych epok i regionów skupiają się na ogół na kulturze materialnej, architekturze i innych sztukach plastycznych oraz przekazach pisemnych: literaturze, religii i filozofii. A przecież renesans to nie tylko Michał Anioł i Jan Kochanowski, ale też Orlando di Lasso i Mikołaj Gomółka, podobnie jak barok to Vivaldi, Bach i Händel, romantyzm to Chopin i Schumann... Marginalizowanie roli muzyki wynika zapewne stąd, że jest ona najbardziej ulotną ze sztuk. Utwór muzyczny istnieje właściwie tylko wtedy, gdy brzmi, i bardzo trudno poddaje się opisowi – a jeśli już, język tego opisu jest wysokospecjalistycznym żargonem fachowym, niezrozumiałym dla laika (szczególnie tam, gdzie, jak w Polsce, edukacja muzyczna jest praktycznie oddzielona od ogólnej, a amatorskie muzykowanie mało popularne).

Muzykę nowszych epok zainteresowani mogą jednak usłyszeć na koncertach czy w nagraniach, ponieważ istnieją zapisy niezliczonych jej utworów, jak również profesjonalści umiejący je wykonać. W przypadku muzyki antycznej utworów zachowanych w zapisie – który, na szczęście, potrafimy odczytać – w stanie pozwalającym na odtworzenie jest bardzo mało, tak, że nawet wszystkie w sumie nie wystarczają, aby wypełnić czas przeciętnego koncertu lub standardowej płyty; niewiele jest też artystów, którzy są w stanie wykonać je w sposób choćby poprawny¹.

¹ Wykonawcy, którzy mimo wszystko podejmują się tego zadania, uciekają się do rozmaitych zabiegów, mających na celu rozwinięcie skąpych i fragmentarycznych zapisów w pełnowymiarowe utwory koncertowe, takich jak wielokrotne powtarzanie zachowanego fragmentu lub dokomponowanie części utworu. Pozwala to wydłużyć np. zapisane pół minuty muzyki do pięciu–sześciu minut, ale na ogół pozostaje w niezgodzie z pierwotnym kształtem kompozycji. To samo dotyczy aranżacji: powszechne jest stosowanie takiego aparatu wykonawczego, jakim się akurat dysponuje (zastępując instrumentarium antyczne współczesnym, np. lirę harfą, ale też wykorzystując posiadane repliki instrumentów antycznych w utworach, w których oryginalnie nie było dla nich miejsca, np. rzymską

Trudno zatem usłyszeć muzykę starożytnej Grecji, trudno też zilustrować autentyczną muzyką z epoki film dokumentalny lub fabularny o akcji z czasów antycznych (co się praktykuje przy filmach o średniowieczu czy renesansie). Wszystko to sprawia, że najłatwiej wyobrazić sobie ówczesny świat w ogóle bez muzyki.

Tymczasem, jeśli się rozejrzeć uważnie, był jej pełen. Najstarsze i zarazem najdoskonalsze dzieło literatury greckiej, *Iliada*, rozpoczyna się wezwaniem: *Μῆνιν ἄειδε θεὰ ἔγν' ἔπειν* 'gniew *śpiewaj, bogini*', które – i mnóstwo jemu podobnych – przywykliśmy traktować metaforycznie: jeśli w tekście poetyckim (pochodzącym z dowolnej epoki) wspomina się, że ktoś o czymś „śpiewa”, natychmiast tłumaczymy sobie to jako „opowiada poetycko”, uznając takie wyrażenia za czysto stylistyczne ozdobniki. W greckiej poezji archaicznej i klasycznej pojawiały się one jednak w sensie jak najbardziej dosłownym. Nie było wówczas poezji nie tylko bez rytmu (następstwa sylab długich i krótkich ujętych w uporządkowane układy – schematy metryczne) ale i bez melodii, a najczęściej też bez akompaniamentu instrumentalnego. Poeta, przynajmniej do czasów Grecji klasycznej włącznie, był jednocześnie kompozytorem, i dla Greków nie oznaczało to, że pełni dwie funkcje naraz; każdy utwór poetycki był rzeczywiście pieśnią, w której melodia stanowiła zaledwie jeden z nierozdzielnych aspektów brzmieniowej warstwy tekstu². Pechowo dla nas, ten akurat aspekt przekazywano na ogół ustnie, a notowano rzadko³, większość zachowanych zapisów poezji z tych czasów jest więc czymś w rodzaju śpiewnika, który zawiera tylko teksty znanych już ze słyszenia pieśni, wydane z założeniem, że jego użytkownicy pamiętają melodie (a zapis muzyczny stanowi dla wydawcy lub kopisty tylko dodatkowy kłopot, zresztą dla nieprofesjonalnej większości czytelników nie byłby szczególnie użyteczny)⁴.

wojskową bucinę w hellenistycznym peanie z Delf, albo zmieniając obsadę głosów wokalnych, np. w miejsce chóru męskiego stosując sopran solo). O traktowaniu tekstu literackiego przez nierozumiejących go wokalistów i kompozytorów dokonujących opracowań lepiej nie wspominać – jest to zbyt smutne. Ponadto oryginalne zapisy utworów antycznych zawierają jedynie główną linię melodyczną (i najczęściej tekst literacki) utworu, szczególnie akompaniamentu pozostawiając instrumentalistom. Do rzetelnego wykonania potrzeba więc muzyka będącego jednocześnie wykształconym badaczem starożytnej praktyki muzycznej, a takich, jak na razie, można policzyć na palcach jednej ręki. Na nagraniach i koncertach dominują wykonania, które, chociaż niejednokrotnie piękne i o niemałej sile oddziaływania artystycznego, niewiele mają wspólnego z wersją oryginalną. Z punktu widzenia melomana nieposiadającego specjalistycznego przygotowania największym minusem dostępnych wykonań muzyki antycznej jest jednak to, że wszystkie wspomniane nagrania czy koncerty z konieczności zawierają dokładnie ten sam program.

² Por. *Harmonika 2*.

³ Por. J.G. LANDELS, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, s. 233–234.

⁴ Pierwotnym źródłem tej nierozdzielności słowa i melodii był istniejący w ówczesnej grece akcent melodyczny: każda wypowiedź zawierała swego rodzaju naturalną melodię (inną i silniej tkwiącą w strukturze języka, niż znana nam z polszczyzny intonacja zdania); aby stała się pieśnią,

Muzyka, najczęściej w postaci pieśni z towarzyszeniem instrumentów, była obecna w klasycznej Grecji wszędzie tam, gdzie w grę wchodziło świętowanie i rozrywka: podczas obrzędów religijnych, zarówno publicznych, jak misteryjnych, na uroczystościach publicznych o charakterze bardziej państwowym czy społecznym niż sakralnym, przy świętach prywatnych i spotkaniach towarzyskich. Gdyby wymienić typy utworów wykonywanych przy poszczególnych okazjach, otrzymalibyśmy wykaz niemal tożsamy z listą antycznych gatunków poetyckich, w których klasyfikacji niebagatelną rolę odgrywa zresztą właściwy im aparat wykonawczy (wykonanie solowe lub chóralne, stosowane instrumenty)⁵.

Grę na instrumentach wykorzystywano przede wszystkim jako akompaniament dla śpiewu, w muzyce artystycznej niezbędny i w pełni doceniany, wymagający znacznej biegłości⁶. Wiadomo jednak również o solowych popisach wirtuozów-instrumentalistów, dla których organizowano nawet panhelleńskie konkursy, i którzy cieszyli się wśród współczesnych niemałą sławą.

Powyższe informacje dotyczą muzyki artystycznej, komponowanej przez świadomego twórcę. Starożytni oczywiście uprawiali również mniej formalną muzykę tradycyjną – jak ludowa muzyka taneczna, indywidualny i zbiorowy śpiew przy pracy, piosenki dziecięce i dla dzieci – oraz wykorzystywali sygnały muzyczne przy pracy, na polu bitwy lub przy tresurze zwierząt. Tego rodzaju utworów

wystarczyło ująć ją w interwały o określonej wielkości (por. *Harmonika 9–10* i przypis 20 do tego miejsca). Czynnikiem odróżniającym poezję od prozy było zatem uporządkowanie formy brzmieniowej tekstu, zarówno pod względem rytmu, jak melodii. Jej zapis, z oddającym strukturę metryczną podziałem na wersy, był wtórny wobec brzmienia. Usamodzielił się dopiero później, w epoce hellenistycznej, kiedy utwory poetyckie już nie spisywano dla zapamiętania, ale od początku tworzone na piśmie, niekiedy z przeznaczeniem do wykonania kiedykolwiek za pomocą głosu, ale do samodzielnej lektury. Prawdopodobnie to wówczas, skoro odbiorcy mieli obcować z poematami jako czytelnicy, nie jako słuchacze, i skoro podstawowy zapis nie przekazywał melodii, twórcy zaprzestali ich komponowania, a używano nadal na określenie utworu poetyckiego termin *ὥδή* czy *carmen* ‘pieśń’ utracił swoją dosłowność.

O związkach przebiegu melodii z układem akcentów w tekście por. M.L.WEST, *Muzyka starożytnej Grecji*, s. 215–217; por. G. DANEK, S. HAGEL, *Homer-Singen* [w:] *Wiener Humanistische Blätter* (1995), s. 5–20.

⁵ Jeśli chodzi o gatunki liryczne, zob. J. DANIELEWICZ (opr.), *Liryka starożytnej Grecji*, Ossolineum 1984 (wyd. II zmienione), s. XIX–LXVII; warto przypomnieć, że również antyczne dramaty przypominały raczej nowożytną operę lub musical, niż „sztukę” dramatyczną w naszym rozumieniu.

⁶ Odzwierciedleniem dominującej roli muzyki wokalnie-instrumentalnej może być fakt, że spośród profesjonalnych muzyków, osiągających status prawdziwych gwiazd kultury masowej, największym uznaniem cieszyli się kitarodowie, którzy podczas solowych występów prezentowali biegłość jednocześnie w śpiewie i w grze, na ogół wykonując przy tym własne kompozycje. Por. W.D. ANDERSON, *Music and Musicians in Ancient Greece and Rome*, s. 101 i ilustracja s. 193; por. komentarz Jana Tzetzesa do *Chmur* Arystofanesa, w. 971 (*Scholia in Aristophanem* 4.2, Groningen 1960), gdzie mowa o muzyku Frynisiu, który przekwalifikował się z aulety na kitaroda.

zawodowi muzycy jednak nie notowali, a ówczesni intelektualiści nie zajmowali się nimi na serio, co najwyżej wspominając o ich istnieniu; stąd wszelkie starogreckie przekazy z dziedziny teorii muzyki, jak również zapisy melodii, odnoszą się do muzyki artystycznej.

Przez całą starożytność, począwszy od homeryckich aoidów, istnieli w Grecji muzycy zawodowi. Co najmniej do czasów klasycznych pewne umiejętności muzyczne należały jednak do kanonu wykształcenia ogólnego wśród obywateli greckich *poieis*, chociażby ze względu na ich udział w chórach podczas publicznych uroczystości, ale również jako element niezbędny do prowadzenia wytwornego życia towarzyskiego. Nauka ta obejmowała również podstawy gry na instrumentach: w Atenach chłopcy uczyli się grać przede wszystkim na lirze, zapewne w stopniu wystarczającym do realizacji akompaniamentu w prostych piosenkach, specjalnością Tebańczyków była gra na aulosie⁷. Aby móc porozumieć się z uczniami w kwestiach praktycznych, nauczyciele musieli zapoznać ich przynajmniej w niewielkim zakresie z terminologią fachową, wskutek czego wszyscy wykształceni obywatele mieli o niej jakieś pojęcie. Dla większości było to zapewne tylko mgliste wspomnienie z czasów szkolnych, niemniej jednak na tyle powszechne w społeczeństwie, że wielcy filozofowie mogli odwoływać się do podstawowych pojęć z zakresu teorii muzyki ilustrując inne omawiane zagadnienia⁸.

Postęp zachodzący w dziedzinie budowania instrumentów i technik gry, który pociągał za sobą rosnący stopień skomplikowania samych utworów, z czasem pogłębiał przepaść między profesjonalnym a amatorskim uprawianiem muzyki. Jednocześnie dokonujący się w czasach hellenistycznych rozpad społeczeństwa obywatelskiego nie sprzyjał wspólnym przedsięwzięciom artystycznym. Na uroczystości, czy to publiczne, czy prywatne, wynajmowano zawodowców – im lepszych, tym droższych, ale i podnoszących prestiż zleceniodawcy. Fachowa wiedza muzyczna stała się domeną dość zamkniętej grupy zawodowych artystów; teorię muzyki zajmowali się – bardziej lub mniej kompetentnie – niektórzy wszechstronni uczeni i encyklopedyści, ale do ogólnej świadomości społecznej docierały zaledwie jej strzępki. To jednak temat całkiem innej opowieści.

⁷ W Atenach nauczyciel muzyki kształcił wychowanków również w zakresie pisania, czytania i znajomości poezji, tak, że znajomość podstaw muzyki stała się synonimem wykształcenia ogólnego. W *Osach* Arystofanesa (w. 959) człowieka niewykształconego określa się jako nieumiejącego grać na lirze; podobne sformułowanie jako złośliwy przytyk stosuje Arystoksenos, *Harmonika* 11. Informację o grze na aulosie jako elemencie edukacji ogólnej w czasach klasycznych w Tebach i Sparcie podaje Atenajos (4.84) za Chamajleonem z Heraklei Pontyjskiej, uczniem z III w. p.n.e. Por. M.L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, s. 49–51.

⁸ Np. u Platona, *Philebus* 17, *Sympos.* 187; u Arystotelesa, *Metaph.* 1018b.

Źródła wiedzy o muzyce antycznej Grecji

Mimo nieuchwytności samej muzyki, z zachowanych pozostałości świata antycznego można dowiedzieć się o niej немало.

Wśród źródeł materialnych niewielką, ale szczególnie cenną grupę stanowią bezpośrednie znaleziska instrumentów muzycznych lub ich fragmentów. Jest ich niewiele, przede wszystkim takie, które wykonano z trwalszych materiałów, jak metal, kość, rzadziej drewno; są to aulosy, trąby, organy. Ich badania dostarczają oczywiście przede wszystkim wiedzy z zakresu instrumentoznawstwa, a czasami również z zakresu teorii (w rozumieniu zasad muzyki): tam, gdzie na podstawie budowy instrumentu – na przykład długości piszczałek aulosów w zestawieniu z rozkładem otworów bocznych – da się odtworzyć wysokość dźwięków możliwych do wydobywania. Ponadto miejsca znalezisk, o ile są znane, świadczą o geograficznym i chronologicznym zasięgu greckiej kultury muzycznej.

Większość źródeł materialnych ma jednak charakter pośredni. Są to przedstawienia plastyczne instrumentów, instrumentalistów i wokalistów: rzeźby i figurki, gemmy, mozaiki oraz nieprzebrane bogactwo malowideł wazowych. Można z nich wnioskować o budowie instrumentów, technikach gry i śpiewu, okolicznościach występów, czasem o statusie społecznym przedstawionych muzyków i ogólnie o charakterze obecności muzyki w antycznym świecie. Do takich świadectw należy podchodzić z pewną dozą ostrożności, nie wszyscy artyści zachowywali bowiem absolutny realizm przedstawień, czy to z niedostatku umiejętności lub technicznej niemożliwości oddania pewnych detali⁹, czy to z powodu uznawania tych ostatnich za nieistotne lub drugorzędne wobec wymogów kompozycji obrazu. Niemniej jednak statystyczna powtarzalność wielu elementów, w połączeniu z ogromną ogólną liczbą wyobrażeń, pozwala uznać je za prawdopodobne w stopniu bliskim pewności.

Ważną, ale wymagającą jeszcze uważniejszego traktowania kategorię stanowią źródła pisane autorstwa niefachowców (literackie i nieliterackie: inskrypcje, korespondencja, rachunki itp.), zawierające wzmianki o muzyce i muzykach. Mogą one dostarczyć wielu informacji, lecz do ich poprawnego odczytania, a niejednokrotnie nawet do dostrzeżenia, konieczna jest pewna wiedza. Czytelnik nieobeznany z muzyką w ogóle albo z realiami świata starożytnego może je odczytać fałszywie. Dzieje się to nagminnie, jak można zaobserwować z jednej strony w przekładach takich tekstów, a z drugiej w podręcznikach historii muzyki¹⁰. Należy również pamiętać, że

⁹ Klasycznym przykładem są struny przedstawiane w terakotowych figurkach lub mozaikach.

¹⁰ Kompletnego niezrozumienia przedmiotu dowodzi np. przykład *Satyry II* Juwenalisa dokonany przez Jana Sękowskiego (w zbiorze *Trzej satyrycy rzymscy*, Warszawa 1958, PIW; wiersze 117–118): „Aż czterysta sesterców dał Grakchus fletniście / Aby w róg czy tam w trąbę zadał uroczyście” – nazwanie trębacza fletnistą (co oznacza grającego na fletni Pana) jest aż zabawne, choć w sposób niezamierzony przez tłumacza.

sami starożytni autorzy-niemuzycy, zwłaszcza pochodzący z czasów i miejsc, gdzie powszechna edukacja muzyczna nie należała do standardu, nieraz popełniali błędy z niewiedzy, w dziełach fikcji literackiej zaniedbywali realizm na rzecz koncepcji artystycznych, a w dokumentach z różnych względów mijali się z prawdą¹¹.

Cenniejszymi źródłami pisanymi są oczywiście traktaty naukowe, których głównym przedmiotem jest muzyka. Wydawałoby się, że przynajmniej ich autorzy powinni być kompetentni, ale i to nie zawsze odpowiada prawdzie: autor dziełka *O muzyce* zachowanego pod imieniem Plutarcha korzystał z dostępnych sobie prac poprzedników bez większego zrozumienia, tak, że nowożytny wydawca określił go mianem *compilator stultissimus*¹². Jednocześnie są to na ogół teksty wysokospecjalistyczne, które trudno zrozumieć nieprzygotowanym odbiorcom. Najstarszym z takich traktatów jest przedstawiana tutaj w przekładzie polskim *Harmonika* Arystoksenosa z Tarentu, za ostatni antyczny lub pierwszy średniowieczny uznaje się późniejsze o ok. 800 lat *De musica* Boecjusza.

Największą wartość dla poznania muzyki starożytnej Grecji ma pochodząca z IV w. n.e. praca Alypiosa z Aleksandrii *Μουσική εισαγωγή* ('Wprowadzenie do muzyki'), zawierająca i objaśniająca starogrecki system notacji muzycznej. Dzięki jej zachowaniu nowożytni badacze mogą odczytywać najcenniejsze źródła pisane: związane z inskrypcjami i rękopisami zapisy muzyczne. W ten sposób antyczna muzyka grecka nie pozostaje dla nas li tylko zbiorem teoretycznych struktur, ale może – chociaż w niewielkich i nielicznych próbkach – rzeczywiście zabrzmieć.

Sytuacja jest zatem nieco paradoksalna: zachowało się znacznie więcej teoretycznych informacji o muzyce antycznej Grecji (kilkanaście traktatów lub obszernych passusów poświęconych muzyce, w dobrym lub niezłym stanie¹³), niż jej przykładów (kilkanaście fragmentów na tyle obszernych, by dało się je wykonać, a i to z koniecznością wypełnienia luk).

¹¹ Np. w *Metamorfozach* Owidiusza (XIII 784) Polifem gra na fletni złożonej ze stu piszczałek. Taki instrument (przy rozsądnym założeniu, że różnica wysokości brzmienia między sąsiednimi piszczałkami wynosi tylko pół tonu) miałby rozpiętość skali około ośmiu oktaw, przekraczającą nawet możliwości współczesnych organów symfonicznych, a dla starożytnych zgoła niewyobrażalną (por. *Harmonika* 20: „rozpiętości trzech oktaw jeszcze nie osiągamy”). Olbrzymi Cyklop grałby oczywiście na ogromnej fletni, ale jej rozmiar wynikałby raczej z wielkości niż wielości piszczałek.

¹² T.j. 'bardzo głupi kompilator'. Określenie pochodzi z wydania K. Zieglera i M. Pohlenza: Plutarchus, *Moralia* vol. VI, fasc. 3, Teubner 1998, s. XI.

¹³ Poza wymienionymi są to: *Rytmika (Elementy rytmiczne)* Arystoksenosa (zachowanych kilka stron), rozdziały 11. i 19. *Zagadnień przyrodniczych* Pseudo-Arystotelesa, przypisywane Euklidesowi dziełko *Podział kanonu*, *Harmonika* Klaudiusza Ptolemeusza oraz komentarz do niej autorstwa Porfiriusza, obszerne passusy *Ucztę mędrców* Atenajosa i leksykonu (*Onomasticon*) Juliusza Polluksa, *Podręcznik* Nikomacha, *O muzyce* Arystydesa Kwintyliana, księga 9. *Zaślubin Filologii i Merkurego* Marcjana Kapelli oraz zachowany w rękopisach bizantyńskich zbiór różnych materiałów muzycznych znany jako Anonim Bellermana.

Zachowane dzieła teoretyczne dotyczą przede wszystkim stosowanych skal muzycznych i opartych na nich melodii¹⁴. Przedstawiają one obraz na pierwszy rzut oka skomplikowanego, lecz bardzo logicznego systemu skal, bogatszego od dominującego u nas systemu dur-moll¹⁵. Zachowane zabytki muzyczne nie pozwalają jednak na solidne prześledzenie tego systemu w zastosowaniu; jest ich na to zbyt mało, a sposób zapisu dźwięków nie jest do końca jednoznaczny, tak, że jego faktyczna realizacja w niektórych utworach musiała należeć do tradycji wykonawczej, niestety niezapisanej¹⁶.

Dwa nurty w antycznych badaniach muzyki

W rozważaniach starożytnych uczonych nad zagadnieniami wysokości dźwięków i nad zbudowaną z nich muzyką od początku dawały się wyróżnić dwa odmienne podejścia badawcze, które dziś znajdują kontynuację w oddzielnych dyscyplinach nauki.

Pitagorejczycy, którzy dążyli do opisu świata przez liczby, z możliwie największą precyzją i matematyczną elegancją, postawili pytanie o naturę dźwięku i zapoczątkowali badania akustyczne: dźwięku jako zjawiska fizycznego, jako drgania, którego częstotliwość stanowi o wysokości brzmienia. Oni i inni badacze o matematycznym nastawieniu (w tym podobno sam Euklides¹⁷) przeprowadzali szczegółowe eksperymenty i obliczenia, jakie proporcje częstotliwości dają jakie

¹⁴ Jeśli chodzi o inne elementy dzieła muzycznego:

- rytmika w znacznym stopniu pokrywała się z metryką pieśni i była ściśle powiązana z ich tekstami, a zatem omawiana raczej jako element sztuki poetyckiej (Arystoksenos, we fragmentarycznie zachowanych *Elementach rytmicznych*, rozpatrywał ją jako część wiedzy o muzyce, gdyż w jego czasach ta ostatnia nie była jeszcze oddzielona od poetyki);
- harmonii w naszym pojęciu starożytni nie znali: komponowano, rozpatrywano i notowano zawsze jedną linię melodyczną (z reguły wokalną); akompaniament zawierał współbrzmienia, ale ich dobranie i sposób realizacji należał do kompetencji instrumentalisty, zależał od jego doświadczenia, umiejętności i smaku, a także tradycji wykonywania danego utworu lub gatunku, i możliwe, że był w znacznym stopniu improwizowany – nie był w każdym razie przedmiotem ujmowanej w reguły wiedzy teoretycznej;
- tym bardziej do praktyki wykonawczej należały, jak się można domyślać, dynamika, artykulacja i tempo.

¹⁵ Zob. dalej, s. XL nn.

¹⁶ Przykładem takiej niejednoznaczności zapisu jest niepewność, czy należy zastosować rodzaj chromatyczny, czy enharmoniczny (oba notowano tymi samymi znakami), i w jakiej odmianie. Dla współczesnych wykonawców historycznie poinformowanych stanowi ona niemałe wyzwanie, któremu starają się sprostać poszukując wszelkich dostępnych poszlak; mimo to nie ma nigdy pewności, na ile efekt odpowiada antycznemu oryginałowi.

¹⁷ Euklidesowi przypisuje się przede wszystkim – choć bez pewności – autorstwo matematyczno-muzycznego dzieła pt. *Podział kanonu*.

interwały¹⁸. Przestrzeń dźwiękowa była u nich zatem cyfrowa – nie w rozumieniu bitowym, ale arytmetycznym.

W pitagorejskim obrazie świata liczbami dawało się wyrazić wszystko, co istnieje, szczególnie zaś miejsce zajmowała u nich nauka o duszy i jej (matematycznym) połączeniu z harmonią wszechświata. Nic dziwnego zatem, że to od nich wywodzą się również próby systematycznego określenia wpływów muzyki na psychikę i moralność, powtarzane bardziej czy mniej serio przez całą starożytność¹⁹.

Drugie podejście badaczy do dźwięku i muzyki wiązało się z próbami usystematyzowania praktyki muzycznej. Takie stanowisko reprezentowali poprzednicy Arystoksenosa zwani przezeń harmonikami²⁰, jak również sam Arystoksenos. Interwały pojmowali nie jako realizację matematycznych proporcji, ale jako odległości między dźwiękami o różnej wysokości, rozumiane na sposób geometryczny, jak odcinki na linii prostej²¹; taki też – geometryczny i liniowy – był w ich ujęciu obraz przestrzeni dźwiękowej. Głos (wokalny bądź instrumentalny) porusza się w górę lub w dół wzdłuż tej linii, zatrzymując się w niektórych miejscach (czyli na niektórych wysokościach), i to właśnie stanowi melodię²². Wielkości interwałów oceniano słuchem²³.

¹⁸ Nie były to tylko najprostsze proporcje najbardziej oczywistych konsonansów, jak 2:1 (oktawa) czy 4:3 (kwarta czysta), ale też np. 256:243 (δίεσις, *diesis* – półton, rozumiany jako różnica między kwartą czystą a dwoma całymi tonami powstałymi z proporcji 9:8). Pitagorejczycy znali, i dokładnie obliczali, również interwały tak niewielkie, że trudne do ocenienia słuchem, np. różnicę pomiędzy wspomnianą *diesis* a wielkością, jak pozostaje po jej odjęciu od całego tonu (jest to zasadniczo również półton, ale niezupełnie tej samej wielkości, 2178:2048, ἀποτομή, *apotomé*) – znaną do dziś jako komat pitagorejski (Boëth. *De inst. musica* III 8). Zachowane wyniki ich badań, zwłaszcza w połączeniu z informacjami na temat typów skal, w jakich pojawiały się opisywane interwały, stanowią istotne źródło wiedzy o faktycznie wówczas stosowanych wielkościach interwałów.

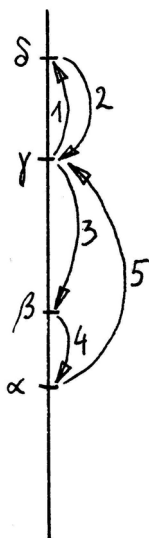
¹⁹ Por. dalej, s. XXII.

²⁰ Jeśli wierzyć Arystoksenosowi, ustalenia harmoników były dalece niepełne i nie spełniały kryteriów naukowości. Przyświecał im cel raczej praktyczny: starali się sklasyfikować zjawiska muzyczne, a także uporządkować i w razie potrzeby stworzyć terminologię, za pomocą której można by wypowiadać się o muzyce (por. *Harmonika* 39). O ich nastawieniu badawczym por. A. BARKER, *GMW* s. 124–125, o dokonaniach: IDEM, *The Science of Harmonics...* rozdz. 2 (s. 33–67).

²¹ T.j. jeden interwał jest większy od innego o określoną wielkość; dwa mniejsze składają się na jeden większy itd. (por. np. *Harmonika* 20–21).

²² Przynajmniej u Arystoksenosa linię tę należy wyobrazić sobie jako absolutnie ciągłą, złożoną z nieskończonej liczby bezwymiarowych punktów; por. *Harmonika* 26 i 48, por. rys. I. Jak się wydaje, przestrzeń dźwiękowa w ujęciu Arystoksenosa nie od początku miała całkowicie konsekwentną postać abstrakcyjnej linii. W I księdze *Harmoniki* uczony używa jeszcze terminów pochodzących z praktyki instrumentalnej (gry na lirze): „rozluźnianie” i „naprężanie”; w księdze II wspomina już tylko o abstrakcyjnym „ruchu głosu” w dół bądź w górę.

²³ Z precyzją dla nas trudno wyobrażalną: według Arystoksenosa (14) najmniejszym rozróżnianym interwałem była $\frac{1}{4}$ tonu, przy czym jego współcześni naprawdę byli w stanie ocenić tę wielkość i odróżnić od innych mikrointerwałów, np. $\frac{1}{3}$ tonu. Por. J. C. FRANKLIN, *Hearing Greek Microtones*, [w:] S. HAGEL, CH. HARRAUER (edd.), *Ancient Greek Music in Performance*, Wiedeń 2005, s. 9–50 i załączona płyta CD.



Rys. I. Dźwięki jako punkty na abstrakcyjnej linii. Melodia: γ - δ - γ - β - α - γ jest traktowana jako poruszanie się głosu pomiędzy kolejnymi punktami. Liczby oznaczają kolejność ruchów.

To podejście również jest dziś kontynuowane, a mianowicie w nauce zasad muzyki, przeznaczonej dla muzyków-praktyków.²⁴

Traktowanie świadectwa zmysłowego – słuchu – jako pierwotnego źródła danych (i jednocześnie ostatecznego kryterium sprawdzającego poprawność rozumowania) jeszcze przez wieki było „znakiem firmowym” szkoły Arystoksenosa, odróżniającym ją od kontynuatorów ujęcia pitagorejskiego²⁵. Dociekanie natury dźwięku znalazło się poza obszarem jego zainteresowań; sam postawił natomiast inne pytanie: o naturę melodii, a odpowiedzi na nie szukał w ustalaniu (czy raczej, z jego punktu widzenia, odkrywaniu) szczegółowych reguł melodyjności, niejako po drodze dokonując kompletnej systematyzacji skal muzycznych używanych w muzyce greckiej jego czasów²⁶.

Starogreckie skale muzyczne

Skale stosowane w starożytnej muzyce greckiej opierały się na podstawowych konsonansach: oktawie, kwincie i kwarcie²⁷. Strojenie instrumentu strunowego (w realiach greckich – instrumentu typu liry) za pomocą budowania kolejno kwart w górę i kwint w dół (lub odwrotnie) stanowiło normalną praktykę już w znacznie dawniejszej muzyce Mezopotamii²⁸; instrukcję takiego samego postępowania przy badaniu i ustalaniu interwałów podaje Arystoksenos²⁹.

²⁴ Taki podział antycznych badań muzyki – na harmonikę „empiryczną” i „matematyczną” – zastosował też Andrew BARKER w dotyczącej ich w całości pracy *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge 2007.

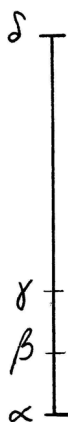
²⁵ Por. np. testimonia przytoczone w wydaniu da Rios pod numerami: 30, 32, 33, 53 (Claud. Ptolem. *Harm.* s. 5 Düring; Porph. *Comm. in Ptolemaei Harm.* s. 25 Düring; Boëth. *De inst. mus.* V 3 i V 13).

²⁶ Por. s. XXXIV nn.

²⁷ Arystoksenos – i w ogóle starożytni – uznawali tylko te trzy konsonanse, wszystkie pozostałe interwały uznając za dysonanse, bez pośredniej kategorii konsonansów niedoskonałych. Ta ostatnia nie mogła wówczas istnieć, ponieważ żaden interwał poza konsonansami doskonałymi nie miał w ówczesnej muzyce ustalonej dokładnej wielkości.

²⁸ Babilońskie świadectwa takiej procedury strojenia podaje D. SHEHATA, *Contributions to the music theory system of Mesopotamia*, [w:] *Studien zur Musikarchäologie 3. Orient-Archäologie 10*, ed. E. HICKMAN et al., ss. 487–496 (przytaczam za S. Haglem).

²⁹ *Harmonika 55*.



Rys. II. Budowa tetrachordu. Interwał między dźwiękami skrajnymi (α - δ) jest koniecznie kwartą czystą, interwały α - β , β - γ i γ - δ mogą mieć różne wielkości zależnie od rodzaju tetrachordu.

Greckie skale muzyczne były zbudowane z odcinków o rozpiętości kwarty, ułożonych kolejno bądź z odstępem całego tonu między jednym a drugim odcinkiem. Ich dźwięki skrajne pojawiały się w każdej skali, stanowiąc jej zasadniczy szkielet.

O bogactwie – i pozornej zawiałości – greckich skal decyduje wewnętrzna struktura takiego odcinka. Stanowił on prawie zawsze tetrachord, czyli był podzielony na trzy mniejsze interwały, tak, że oprócz oddalonych od siebie o kwartę dźwięków skrajnych zawierał dwa wewnętrzne³⁰.

Ich możliwych pozycji było bardzo wiele, według Arystoksenosa wręcz nieskończenie wiele, wielkości interwałów zawartych w tetrachordzie nie podlegały bowiem żadnemu utemperowaniu czy też skwantowaniu, t.j. nie stanowiły wielokrotności żadnego najmniejszego odcinka³¹. Ten ostatni fakt jest kluczowy dla zrozumienia charakteru melodyki greckiej, a zarazem nie najłatwiejszy do zaakceptowania dla współczesnego odbiorcy, wychowanego w systemie równomiernie temperowanym (choćby owa równomierność bywała często złudą)³².

³⁰ Pseudo-Plutarch (*De mus.* 1135b) – przytaczając niezachowany gdzie indziej ustęp z Arystoksenosa – wspomina o dawnym enharmonicznym stylu gry na aulosie, takim, w którym kwarta zawierała tylko dwa odcinki: interwał dwóch tonów między *mese* a *lichanos* i niepodzielony półton między *lichanos* a *hypate*; możliwe, że do niego nawiązuje Arystoksenos w *Harmonice* 23, wspominając o „dawnych trybach pierwszego i drugiego typu”, ale poza tym nie rozwija tego tematu. Warto zauważyć, że jedną z podstawowych reguł melodyjności: zachowanie konsonansu kwarty między pierwszym a czwartym, bądź kwinty między pierwszym a piątym kolejnym dźwiękiem skali (*Harmonika* 54 i ks. III *passim*) przy takim podziale kwarty należałoby zastąpić wymogiem zachowania kwarty między pierwszym a trzecim, kwinty zaś między pierwszym a czwartym kolejnym dźwiękiem.

³¹ Arystoksenos podaje $\frac{1}{4}$ tonu jako najmniejszy interwał możliwy do wykonania i odróżnienia słuchem, lecz nie jest on w żadnym razie jednostką służącą do mierzenia innych wielkości; niektóre z nich uczony charakteryzuje jako inne ułamki – właściwe i niewłaściwe – lub wielokrotności całego tonu, ale wymienia też „interwały nieokreślone”, czyli niewymierne (*Harmonika* 16), co potwierdza jego obraz przestrzeni dźwiękowej jako ciągłej.

Prawdopodobne jest natomiast, że harmonicy, dążąc do ustalenia wielkości najmniejszego interwału, upatrywali w nim jednocześnie takiej podstawowej miary. O takich próbach wspomina Platon w *Państwie* (531a), a świadectwo to współgra z przewijającym się w polemice Arystoksenosa z poprzednikami zarzutem niedostrzegania ciągłości przestrzeni dźwiękowej (np. 25–26, 47, 53).

³² Na tym tle pojawiało się niemało uproszczeń będących *de facto* zafalszowaniem obrazu, gdy autorzy podręczników historii muzyki jako cały grecki system skal przedstawiali kilka skal