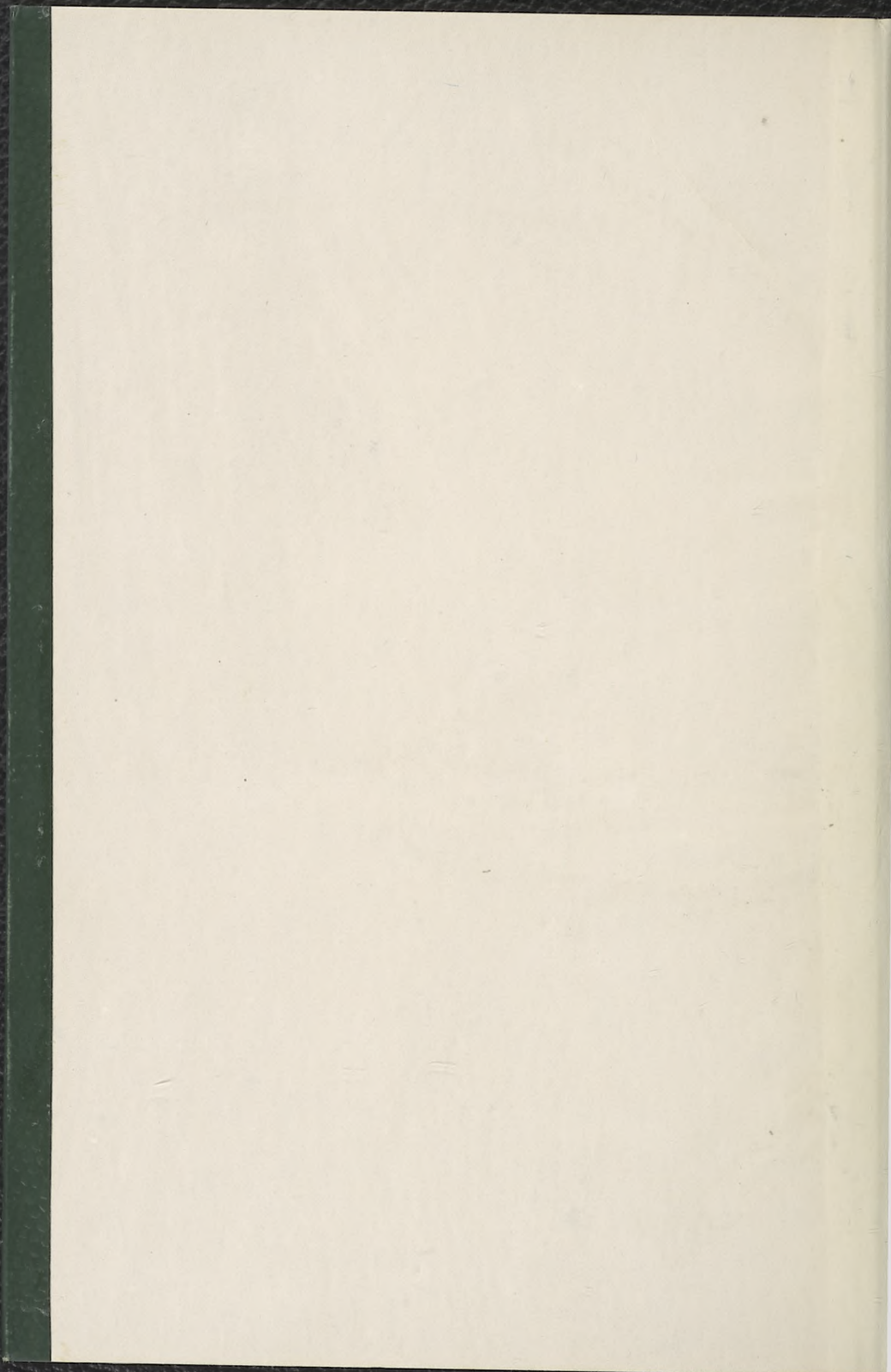
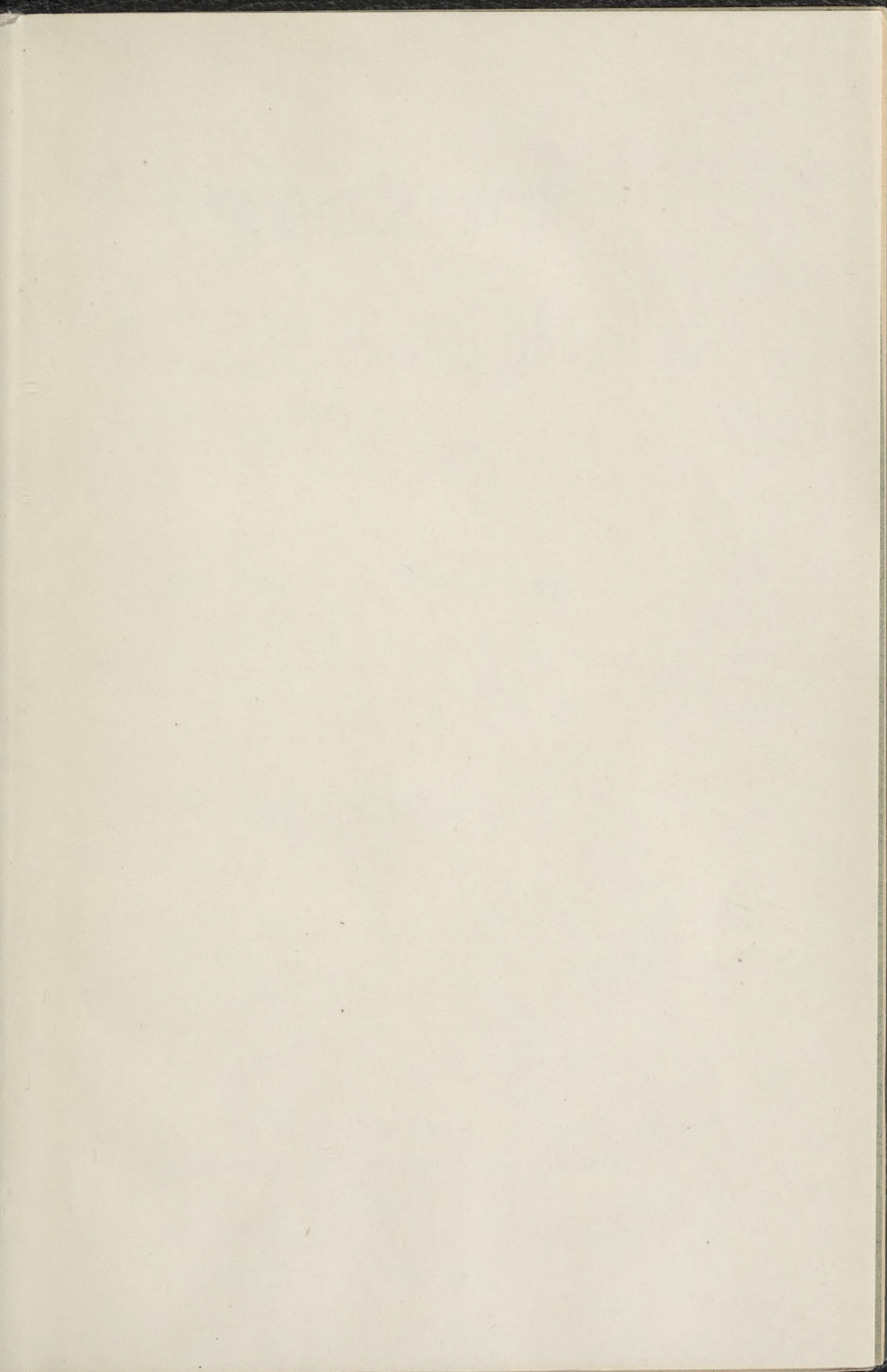
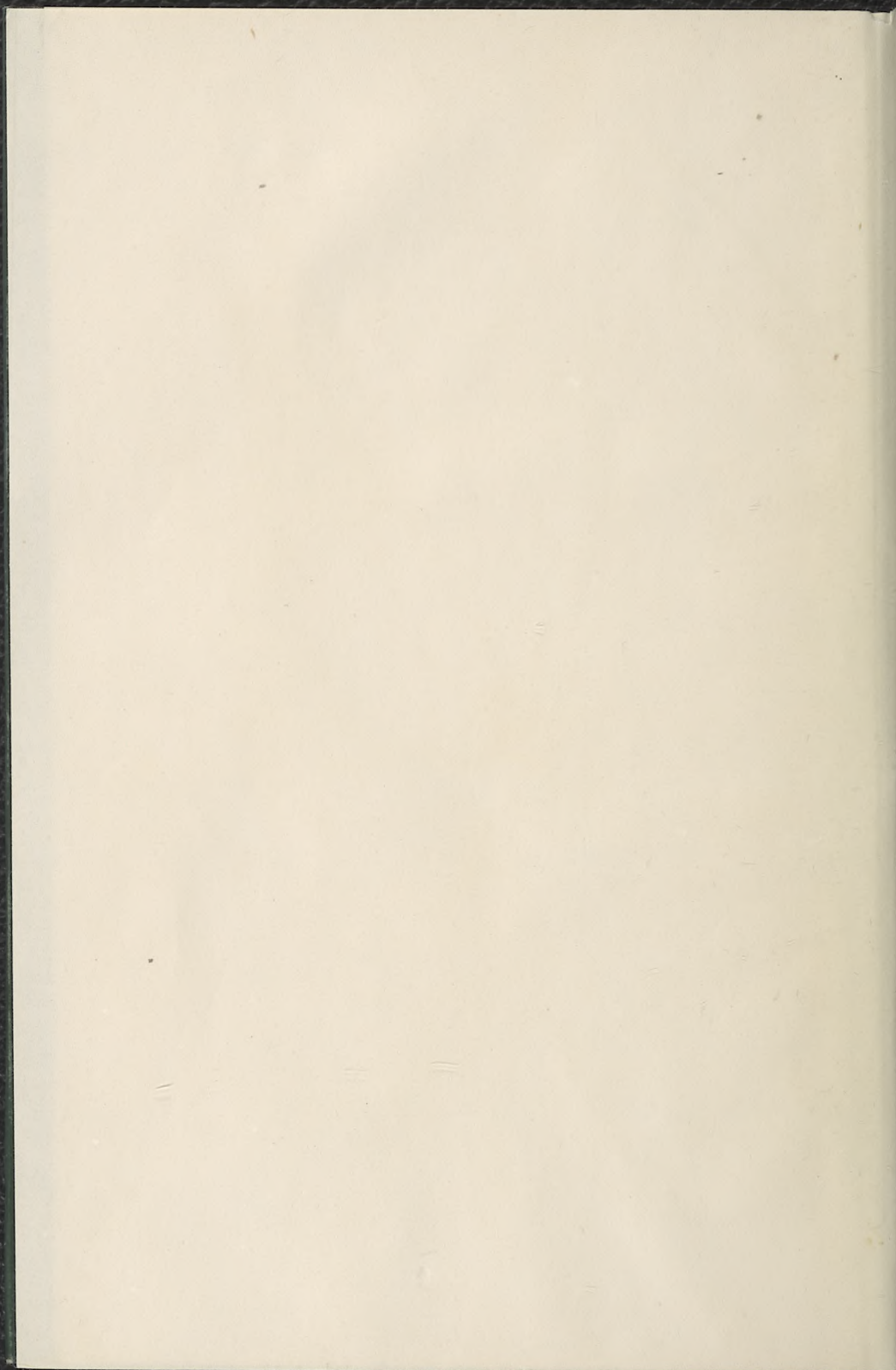


800661
799008







II 799.008

9

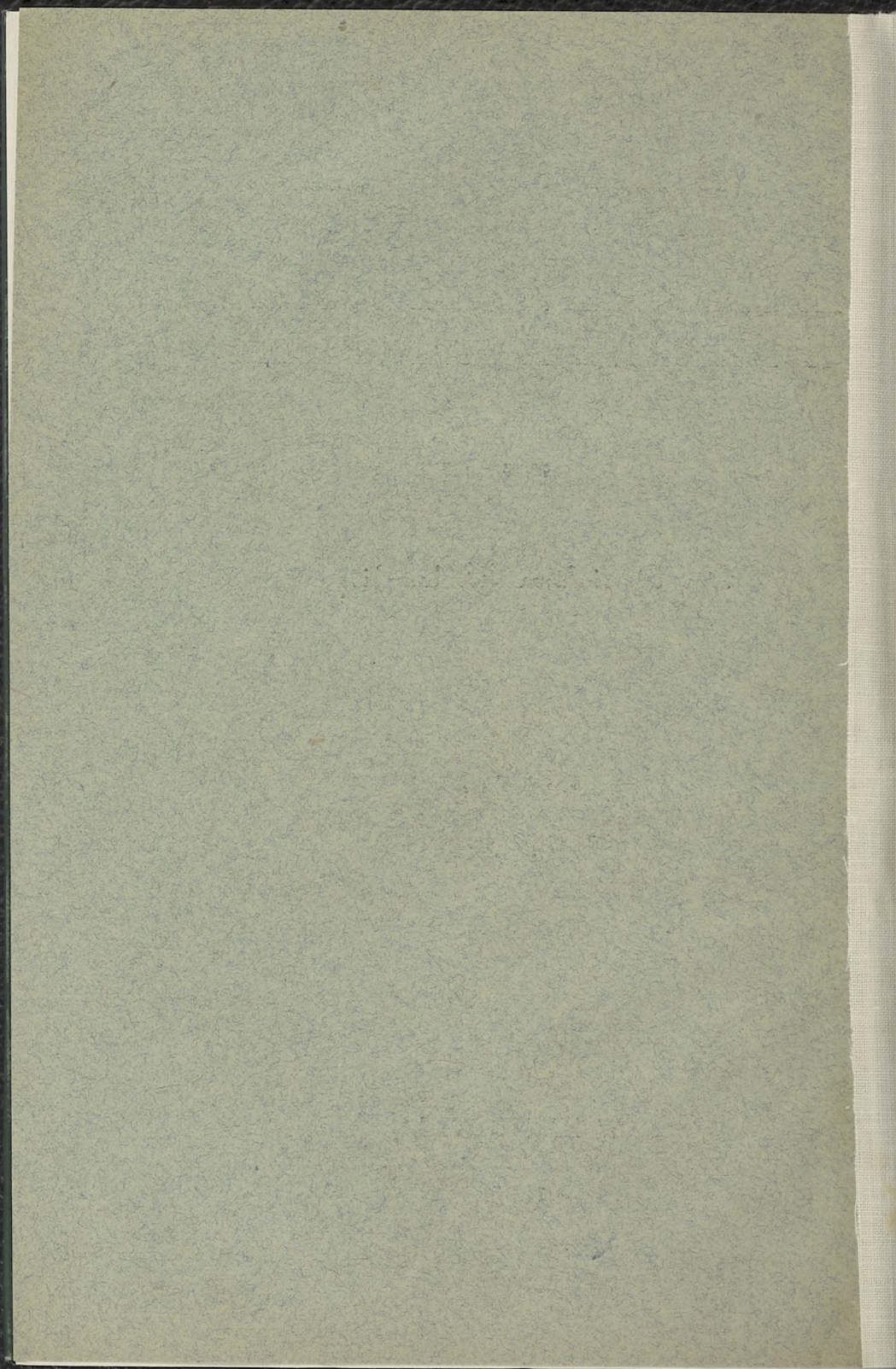
NOWE ODKRYCIA
W DZIEDZINIE MUZYKI GRECKIEJ

przez

Dra Stanisława Witkowskiego.



W KRAKOWIE,
W KSIĘGARNI SPÓŁKI WYDAWNICZEJ POLSKIEJ.
1895.



NOWE ODKRYCIA
W DZIEDZINIE MUZYKI GRECKIEJ

przez

Dra Stanisława Witkowskiego.



W KRAKOWIE,
W KSIĘGARNI SPÓŁKI WYDAWNICZEJ POLSKIEJ.
1895.

Odbicie z „Przeglądu Polskiego“ z m. Października 1895 r.



1799008



Biblioteka Narodowa
Warszawa



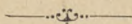
30001017139128

NAKŁADEM AUTORA.

W KRAKOWIE, W DRUKARNI »CZASU« FR. KLUCZYCKIEGO I SP.
pod zarządem Józefa Łakocińskiego.

1971 k 1125/89

NOWE ODKRYCIA W DZIEDZINIE MUZYKI GRECKIEJ.



Jeszcze w połowie tego stulecia filologia klasyczna z zazdrością spoglądała na archeologię, robiącą świetne odkrycia rok za rokiem i rozrastającą się z nieznaczących początków w wspaniałą gmach. Wprawdzie i na polu filologii można było zaznaczyć kilka odkryć, między niemi i interesujące, ale wogólności filologia operowała wciąż tym samym materiałem. Niespodziewanie otwarło się źródło, które zaczęło ją zasilać obficie: w grobach Egiptu znalazły się na kruchym materiale papirusu, prócz ważnych dla historii dokumentów, cenne utwory literatury greckiej z epoki klasycznej i hellenistycznej. To też uwaga filologów zwrócona była w ostatnich latach na dolinę Nilu. Nagle pojawia się drugie źródło: krainie piramid poczyna robić konkurencyę środowisko życia religijnego helleńskiego, Delfy. Francuska szkoła archeologiczna w Atenach, pozostająca pod znakomitym kierunkiem Homolle'a, uzyskawszy środki od parlamentu francuskiego, rozpoczęła kopać na miejscu, w którem w starożytności leżały Delfy. Poszukiwania wydały bogaty plon, przedewszystkiem dla sztuki greckiej. Znalazł się tu obfity nowy materiał dla historii architektury i rzeźby, zwłaszcza rzeźby archaicznej. Prócz tego znaleziono sporą ilość napisów, między niemi napisy, zawierające zabytki literackie. Zatrzymamy się nad temi napisami nieco dłużej.

Do świątyni Apollina, którą odkopano dopiero częściowo, przybywały corocznie tłumy pobożnych z najdalszych okolic

Greyci. Jednostki i miasta posyłały do Delf wspaniałe dary. Z czasem okazała się potrzeba wzniesienia osobnych budynków na pomieszczenie tych darów, bo skarbiec świątyni nie mógł ich już objąć. Powstał więc cały szereg małych świątyń, t. zw. „skarbców,” podobnie jak w Olimpii. Jak tam, tak i tu, przesadzało się jedno miasto greckie nad drugie, by skarbiec jego wypadł jak najwspanialej. Dotychczas odkryto w Delfach cztery takie skarbee: skarbiec Ateńczyków, skarbiec Sykiończyków, skarbiec Syfnijszczyków, mieszkańców niewielkiej wyspy, położonej na drodze między Atenami a Paros, i czwarty skarbiec, o którym niewiadomo jeszcze napewno, do kogo należał.

Na ścianach tych skarbców znaleziono napisy; wspomniane wyżej utwory literackie pokrywały zewnętrzną ścianę skarbcza Ateńczyków. Są to wyłącznie pieśni, sławiące boga wyroczeni, Apollina. Przedewszystkiem mamy tu pieśń do Apollina, t. zw. pean, napisany w strofach glykonejskich, znanych z ód Horacego. Autorem jego jest niejaki Aristonoos z Koryntu. Aristonoosa tego usiłowano identyfikować z poetą tegoż nazwiska, który żył za czasów Lysandra i napisał na cześć tego wodza, po jego zwycięztwie pod Aigospotamos, pean. Identyfikacja ta jest bardzo niepewną, bo pismo kamienia wskazuje, zdaniem znawców (Homolle'a i Pomtow'a), że napis pochodzi z III w. przed Chr., a z drugiej strony wiemy, że napis został wyrzyty za życia poety, gdyż na tysamym kamieniu znajduje się dekret publiczny Delfijszczyków, nadający poecie w nagrodę za uczczenie ich boga hymnem, rozmaite zaszczyty i przywileje, jak np. godność proxenosa, miejsce honorowe podczas uroczystości, prawo zasięgania przed innymi wyroczeni i t. d. Treść tak tego, jak i innych hymnów, znalezionych w Delfach, jest konwencyonalna; wskazuje ona, że nie tylko sztuka stworzyła sobie typy bóstw, lecz że i w poezji religijnej powstały z czasem typy pieśni. Jako utwory literackie, nie mają te hymny prawie żadnej wartości; są one jednak bardzo ważnymi zabytkami dla historii literatury, bo wypełniają dotkliwą lukę w historii liryki greckiej kraju macierzystego, ucząc nas, że liryka religijna w III w. obracała się w kole konwencyonalnych formulek i stwierdzając na nowo, jak ważną rolę zawsze

w poezji greckiej odgrywał tradycyjalny styl poetyczny. Prócz tego hymny rozjaśniają niejednen szczegół z historii kultu i mitologii, rzucają światło na historię języka i metryki.

Daleko ciekawszym od tego hymnu jest drugi hymn, zaopatrzony w nuty muzyczne. Znaleziony on został również na ścianie skarbcza Ateńczyków. Mamy w nim najważniejszy z zabytków poezji starożytnej, zaopatrzonych w nuty muzyczne. Nim się mu jednak bliżej przypatrzymy, zobaczymy najpierw, jakie posiadaliśmy dotąd źródła do poznania muzyki greckiej.

Otóż najpierw dochowała się wielka ilość traktatów greckich i rzymskich o muzyce, pochodzących z różnych czasów, zaczawszy od IV w. przed Chr., w którym żyje najważniejszy z tych teoretyków, Aristoxenos, a skończywszy aż późno w epoce bizantyńskiej. Wiadomą jest jednak rzeczą, że najobszerniejszy traktat mniej wart od niewielkiego kawałka melodyi. Otóż o ile traktatów mieliśmy poddostatkim, o tyle brakowało nam tekstów z melodyami. Po podręcznikach historii literatury greckiej i historii muzyki pokutują wprawdzie dotąd tego rodzaju wiadomości, jak że uczony Jezuita Atanazy Kircher znalazł w r. 1650 w Messynie, w rękopisie, dotychczas—rzecz dziwna—nie odszukanym, melodyę do I-ej pityjskiej ody Pindara; słyszy się w nich o rzekomej melodyi starożytnej do hymnu Homerowego do Demetry, którą ogłosił po raz pierwszy Marcello w dziele swoim *Estro poetico armonico* (Wenecya, 1724—1726). Autentyczność tych i innych melodyj jest conajmniej zakwestyonowana. Brzmia one bardzo uroczyście i poważnie; mimo to, a raczej właśnie dlatego, będą one falsyfikatami. Z pomiędzy melodyj, które doszły do nas drogą rękopisów, nie podlega wątpliwości jedynie autentyczność melodyi do hymnów, zachowanych pod imieniem *Dionysiosa i Mesomedesa*.

W r. 1581 znalazł w Rzymie ojciec Galileusza trzy hymny: do Muzy, do Heliosa i do Nemesis, wszystkie trzy zaopatrzone w nuty muzyczne. Hymny te odkryto później jeszcze w innych rękopisach. Autorem hymnu do Muzy jest według rękopisów niejaki Dionysios. Poecie tego imienia przypisywano dawniej wszystkie trzy hymny. Dopiero z czasem zwrócono uwagę, że historyk Jan z Philadelphii cytuje kilka wierszy z hymnu do Nemesis, przypisując go niej-

kiemu Mesodmesowi. Ponieważ nie znamy poety tego nazwiska, a nawet imię Mesodmes jest niegreckie, bardzo prawdopodobnem jest, że zamiast Mesodmes czytać należy Mesomedes. Poetę tego nazwiska znamy z historii poezyi greckiej; pochodził on z Krety i był wyzwolencem i nauczycielem muzyki Hadryana, u którego doszedł do wielkich łask za to, że uświetnił poematem ulubieńca jego, Antinousa. Odnaczał on się jako autor i kompozytor pieśni na lutnię. Następcą Hadryana, Antoninus Pius, odjął z oszczędności Mesomedesowi pensję publiczną, wyznaczoną mu przez jego poprzednika. Na czasy panowania Hadryana przypada też życie młodszego Dionysiosa z Halikarnassu, potomka znanego archeologa i retora z czasów Augusta. Ten młodszy Dionysios byłby może autorem hymnu do Muzy. Kto wie jednak czy nazwisko Dionysiosa nie dostało się tylko przez pomyłkę do rękopisu i czy Mesomedes nie jest autorem wszystkich trzech hymnów? Melodya tych hymnów różni się zupełnie od rzekomych melodyj greckich, jak Pindarowskiej i melodyi do hymnu Homerowego.

Do niedawna, bo do r. 1891, były te hymny jedynym wiarogodnym zabytkiem muzyki starożytnej. Dopiero w wymienionym roku zwrócił uczony niemiecki Crusius uwagę na grecki napis nagrobka, znalezionej w r. 1883 przez Anglika Ramsaya w Azji Mniejszej. Był to *nagrobek* niejakiego *Seikilosa*, który wznosząc sobie za życia pomnik grobowy, powziął był dziwną myśl kazać umieścić na nim kilka sentencyj filozoficznych, o tendencyi epikurejskiej i zaopatrzyć je — w melodyę. Dziwak ten prawdopodobnie sam ułożył napis i sam skomponował do niego melodyę. Czas, z którego pochodzi krótki zresztą napis nagrobkowy, nie da się bliżej określić. Melodya sama jest jasna i przejrzysta, jak i jej tekst. Prócz nut muzycznych, zaopatrzone jest tekst w znaki rytmiczne: zgłoski dwuczasyowe oznaczone są linijką poprzeczną, zgłoski trójczasowe takąż linijką z haczykiem, rytm wiersza wskazują kropki.

Prawie równocześnie, bo w r. 1893, odkrył zasłużony wydawca papirusów, Wessely, wśród papirusów egipskich, należących do zbioru arcyksięcia Rainera w Wiedniu, fragment papirusu, zawierającego partyturę jednego z chórów

Eurypidesowego *Orestesa*. Jeżeliby melodia pochodziła rzeczywiście z czasów Eurypidesa, posiadalibyśmy w tym niewielkim zresztą kawałku partytury dokument niezmiernie wagi dla historii muzyki greckiej, bo melodyę z V w. przed Chr. Że melodia jest starożytną, nie wątpi nikt; papirus pochodzi z czasów Augusta, co najpóźniej z czasów Hadryana. Zachodzić może jedynie pytanie, czy do czasów Augusta mogła się dochować muzyka instrumentalna z V w. przed Chr.? Na pytanie to odpowiada jeden z najznakomitszych uczonych dzisiejszych przecząco, i istotnie wiele rzeczy zdawałoby się przemawiać za tem, że wydania tragedyj, które dostawały się do rąk publiczności ateńskiej, nie były zaopatrzone w muzykę. Tyle przynajmniej pewna, że o wydaniach tekstu z muzyką nie słyszymy wcale. Można by więc patrzeć się na nowe odkrycie bardzo sceptycznie i uważać melodyę za niewinną próbkę jakiegoś muzyka z epoki hellenistycznej, który dla własnej przyjemności dorabiał sobie muzykę do słynnych starych tragików, gdyby nie to, że w najnowszych czasach znaleziono w Delfach, wśród innych napisów, dekret publiczny Delfijczyków, obsypujący zaszczytami jakiegoś wirtuoza z Samos między innymi za to, że odegrał partyę na lutnię z tragedyi Eurypidesa: *Bakchantki*. Jeżeli wspomniany napis pochodzi z epoki hellenistycznej, to mielibyśmy w nim dowód, że tradycya muzyczna epoki klasycznej żyła długie czasy.

Oba ostatnie, wprost ze starożytności pochodzące, teksty muzyczne, napis Seikilosa i ułamek partytury z chóru Eurypidesa, zbyt jednak były krótkie, by mogły rzucić więcej światła na mnóstwo nierozjaśnionych dotąd kwestyj z zakresu muzyki starożytnej. Szczęśliwy przypadek dodał do tych drobnych okruchów w ostatnich czasach tekst muzyczny znacznie większej od tamtych objętości. Tekst pochodzi tym razem nie z Azji, ani z Afryki, lecz z ojczyznej ziemi Greków, z miasta Delf. Na ścianie skarbcza Ateńczyków znaleziono, jak wspomniano poprzednio, prócz psalmu Arystonosa, *hymn do Apollina*, zaopatrzony w nuty muzyczne. Tym to hymnem musimy się nieco bliżej zająć.

Wyryty on jest na dwóch kamieniach; jeden z nich zachowany jest prawie całkiem dobrze, drugi mocno jest

uszkodzony. Kamień lepiej zachowany, zawiera początek hymnu. Nad tekstem znajdują się nuty muzyczne. Nazwisko poety zaginęło; z reszty napisu, który się znajdował nad hymnem, dowiadujemy się tylko, że ojczyzną jego były Ateny. Razem z kamieniami, na których wyryty jest hymn do Apollina z nutami, znaleziono dwa większe i kilka drobnych fragmentów utworów wierszowych, również w nuty zaopatrzonych. Z fragmentów tych wydawcy złożyli dwa inne hymny. Obok pieśni znaleziono dekret Delfijczyków, nadający różne zaszczyty pocięciu Kleocharosowi z Aten w nagrodę za napisanie trzech utworów na cześć Apollina. Zdawało się początkowo rzeczą pewną, że znalezione fragmenty trzech hymnów są fragmentami trzech hymnów Kleocharosa. W ostatnich czasach przekonanie to podane zostało jednak w wątpliwość, gdyż, jak donosi wydawca hymnów, Reinach, udało się zestawie wszystkie fragmenty, przyczem pokazało się, że na skarbcu Ateńczyków znajdowały się nie trzy, lecz dwa hymny. Nim w kwestyi tej będzie można powiedzieć ostatnie słowo, należy czekać na zapowiedzianą przez uczonych francuskich publikację zebranych i uporządkowanych fragmentów.

Czas, z którego hymny pochodzą, da się tylko w przybliżeniu określić. W wielkim hymnie z nutami jest wzmianka o słynnym najeździe Gallów na Delfy w r. 278 przed Chr.; z drugiej strony charakter pisma zdaje się świadczyć, że hymn powstał przed r. 100 przed Chr. Pewnem jest zatem, że hymn, o którym mówimy, pochodzi z III lub II w. przed Chr.; sądząc według pisma, pochodzi on z II w. Hymn napisany jest w kretykach (— ∪ —). Budowa jego nie jest stroficzna; ciągnie się on prawie bez żadnej przerwy, jakby jeden długi szereg taktów. Zachowało się około 70 taktów nieuszkodzonych.

Pierwszem, co zaciekawia każdego, kto nie zajmował się poprzednio muzyką grecką, jest: jak wyglądają nuty hymnu i jak je zdołano odcyfrować? Nim odpowiemy na to pytanie, musimy powiedzieć wpierw parę słów o systemie muzycznym greckim.

Wiadomem jest, że skala muzyczna, którą się posługujemy dzisiaj, wynalezioną została przez Greków. Grecy wyszli przytem od *tetrakordu*. Lutnia ich miała początkowo cztery

struny; każda z strun nastrojona była na inny ton. System tych czterech tonów stanowił tetrakord. Tony oddalone były od siebie o cały ton lub o pół tonu. Rozróżniano różne rodzaje tetrakordu według tego, które miejsce zajmował w nim półton¹⁾. Jeżeli półton znajdował się między tonem najniższym a tonem sąsiednim, to tetrakord nazywał się *doryckim*:

e f g a

Jeżeli półton znajdował się między tonem drugim a trzecim, zwał się *frygijskim*:

d e f g

Jeżeli wreszcie półton leżał między tonem trzecim a czwartym, tetrakord przybierał nazwę *lidyjskiego*:

c d e f

Z połączenia dwu tetrakordów powstała oktawa. Dwa tetrakordy doryckie dawały *oktawę dorycką*:

e f g a | h c d e'

dwa tetrakordy frygijskie *oktawę frygijską*:

d e f g | a h c d'

dwa tetrakordy lidyjskie *oktawę lidyjską*:

c d e f | g a h c'

Mając jedną oktawę, można było brać każdy z jej tonów za punkt wyjścia i utworzyć tyle nowych oktaw, ile oktawa zawierała tonów; a więc np. z oktawy:

e d e f g a h c'

można było tworzyć oktawy:

¹⁾ Dla czytelników, nieznających teorii muzyki, dodaję, że w skali *c dur*, którą się posługujemy zwykle,

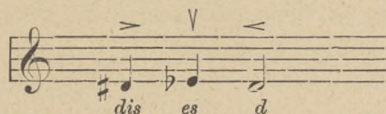
c d e f g a h c

półton przypada między *e* i *f* oraz *h* i *c*; inne tony oddalone są od siebie o cały ton.

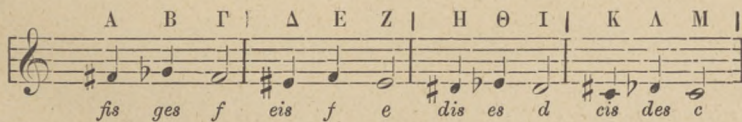
środkowe były ruchome i to tak, że w skali chromatycznej oddalenie pierwszego tonu od drugiego, a drugiego od trzeciego, wynosiło pół tonu, w skali enharmonicznej ćwierć tonu.

Wracając do naszego hymnu, przypatrzmy się, jak wyglądały nuty ¹⁾.

Grecy posiadali dwa systemy nut. Do czego służył jeden, a do czego drugi, niewiadomo napewno. Zdaniem niektórych, jeden z nich służył do śpiewu, drugi do akompaniamentu instrumentalnego. Jeden i drugi wyrażał nuty za pomocą liter. W systemie „instrumentalnym“ niektóre znaki mają kształt dziwny; początek ich nie jest dotąd wyjaśniony. Litery służą do wyrażania całych tonów; półtony wyrażano w ten sposób, że znaki kładziono leżąco, lub że je obracano na lewo. Znak, obrócony na lewo, wyrażał ton podwyższony o połowę; znak leżący wyrażał sąsiedni wyższy ton, o połowę niższy, np.:



System drugi, system t. zw. nut wokalnych, składał się ze zwykłych 24 liter alfabetu jońskiego. W tym systemie liter nie odwracano, lecz każdy podwyższony i niższy ton wyrażano osobną literą alfabetu. Pierwsze litery alfabetu oznaczały tony najwyższe, dalsze litery tony coraz niższe. Np.



i t. d.

Tak więc trzy sąsiednie głoski alfabetu tworzyły zawsze grupę, oznaczającą pewien ton, jego podwyższenie i najbliższy wyższy ton, o połowę niższy.

¹⁾ Podajemy na następnej stronie podobizny znalezionych hymnów z dwoma różnymi rodzajami nut.

ΙΣΤΟΝΘΕΟΝΟΣ

Ι Μ Υ Μ
 ΝΑΒΑΟΥΔΕΝΔΡΟΝΑΙΛΑ

Ο Ι Μ Ι Μ Υ Μ
 Ε--ΒΡΟΜΟΥΟΥΟΥΓΑΤΡΕΣΕΥΩΛ

Ο Ο Ι Μ Ι Μ Υ Μ Υ
 ΜΟΛΕΤΕΣΥΝΟΜΑΙΜΟΝΙΝΑΦΟΙΟΙΒΟΝΩΙΔΑΕΙ

5 Μ Φ Φ Υ Φ Ο Ψ Φ Ψ
 ΣΙΜΕΛΨΗΤΕΧΡΥΣΕΟΚΟΜΑΝΟΣΑΝΑΔΙΚΟΡΥΝ

Ο Ψ Ο Μ Ο Ι Μ Υ
 ΑΤΑΡΝΑΣΣΙΔΟΣΤΑΑΣΔΕΠΕΤΕΡΑΣΕΔΡΑΝΑΜ-

Υ Μ Υ Μ Ι Ο Ι Ο Γ Ψ Φ Γ
 ΤΑΚΛΥΤΑΙΕΙΣΔΕΕΛΦΙΣΗΝΚΑΣΤΑΛΙΔΟΣ

Ψ Φ Ψ Ο Γ Α Τ Α Μ
 ΕΟΥΥΔΡΟΥΝΑΜΑΤΕΠΙΝΙΣΕΤΑΙΔΕΛΦΟΝΑΝΑ

Υ Μ Ι Ο Ι Μ Φ
 --ΩΝΑΜΑΑΝΤΕΙΕΙΟΝΕΦΕΠΩΝΤΑΓΟΝ

10 Γ Ψ Φ Ψ
 ΚΛΥΤΑΜΕΓΑΛΟΠΟΛΙΣΑΘΟΙΣΕΥΧΑΙΕ

Κ Λ Μ Ο Κ Λ Κ Γ Ψ Φ Ψ
 -ΙΦΕΡΟΠΛΟΙΟΝΑΙΟΥΣΑΤΡΙΤΩΩΝΙΔΟΣΔΑ

Ο Γ Μ Γ Β Γ Λ Κ Γ Ο Μ Γ
 ΔΟΝΑΘΡΑΥΣΤΟΝΑΓΙΟΙΣΔΕΒΩΜΟΙΟΙΣΙΝΑ

Κ Μ Λ Κ Λ Μ Λ Μ Ο Κ
 ΑΙΣΤΟΣΑΙΕΙΟΕΝΕΩΝΗΡΑΤΑΟΥΡΩΝΟΜΟΥ

Λ Γ Μ Ψ Ο Ι Ο Γ Ο Υ Ο Μ Λ Μ
 ΟΥΔΕΝΙΝΑΡΑΨΑΤΜΟΣΕΣΥΛΟΜΠΟΝΑΝΑΚΙΔΝ

15 Ο Υ Ο Μ Λ Μ Λ Κ Λ Μ
 ΤΑΙΛΙΓΥΔΕΛΩΤΟΟΣΒΡΕΜΩΝΑΕΙΟΛΟΙΟΙΣ

Μ Υ Ο Μ Λ Μ Γ Λ Κ Γ Μ
 ΛΕΣΙΝΩΙΔΑΑΝΚΡΕΚΕΙΧΡΥΣΕΑΔΑΔΥΘΟΥ

Κ Λ Μ Ο Υ Ο Μ Λ Μ Ο Φ Ψ
 ΘΑΡΙΣΥΜΝΟΙΣΙΝΑΝΑΜΕΛΠΕΤΑΙΟΔΕ

Φ Γ Ψ Ο Γ Φ Δ Ψ
 ΩΙΩΝΠΡΟΠΑΣΕΣΜΟΣΑΘΟΙΔΑΛΛΑΧ

Część wielkiego hymnu z t. zw. nutami wokalnemi.

System nut grecki był zatem znacznie prostszy od naszego; nie potrzebował żadnych kluczków, bemolów, ni krzyżyków.

Ale nie wyjaśniliśmy dotąd, w jaki sposób odcyfrowano nuty, z kąd dowiedzieliśmy się, jaki ton która nuta oznacza, z którymi nutami dzisiejszemi możemy znaki greckie identyfikować.

Znalezione w Delfach nuty nie były dla nas hieroglifami; przeciwnie, rzecz miała się przy nich wprost odwrot-

IIIΩΔΕΚΑΙΠ---- ΙΟΝΕΙΣΤ
 -^υΤΕΠΙΤΗΛΕΣΚΟΠΟΝΤΑΑΝ
 ΔΙ^εΚΟ^υΡΥ^υΦ^υΟΝ^εΚ^εΛΕΙ^εΙ^εΤ^υΝ^υΜ
 ΠΙΕΡΙΔ^εΣ^εΑΙΝΙ^εΦΟΒΟΛΟΥ^υΣ-
 5 Μ^εΛ^εΠ^εΤ^εΔ^εΠ^εΥ^εΟΙΟΝ
 Φ^εΟΙ^εΒΟΝΟ^εΝ^εΤ^εΚ^εΤ^εΛ
 ΧΕΡΣΙΓΛΑΥΚΑ
 Ε^εΡΙΘΑ
 ΠΑΛΛ

Fragment hymnu z t. zw. nutami instrumentalnemi.

nie, jak przy hieroglifach: podczas gdy w Egipcie znaleźliśmy pismo, a brakowało nam do niego klucza, to przed odkryciami delfickimi posiadaliśmy klucz, a brakowało nam tekstu, na którymbyśmy tego klucza mogli spróbować. Kluczem tym, niezmiernie cennym, są tabelle nut niejakiego Alypiusa. Autor ten grecki żył prawdopodobnie w epoce rzymskiej. Pozostawił on nam tablice, w których zebrał wszystkie gamy, używane przez Greków, z ich znakami. Do każdego znaku dodany jest opis. W ten sposób znany odalenia wszystkich tonów, wiemy o każdym z nich, czy wyż-

szy jest od drugiego o cały, czy też o pół tonu; wiemy na przykład, że w

H	Θ	I		K	A	M
		d		cis	des	c

K (*cis*) jest wyższe od M (*c*) o pół, I (*d*) od M o cały ton.

Z tego, cośmy dotąd powiedzieli, wynika, że znamy właściwie tylko *względny wysokość* tonów, t. j. że znamy ich oddalenia między sobą, ale nie znamy ich bezwzględnej wartości, że więc powinniśmy nuty greckie transskrybować jedynie przez oznaczenie ich interwallow, np.

$$1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad \frac{1}{2} \quad \text{i t. d.}$$

W istocie rzecz się tak ma i pozostawałoby jeszcze obszerne pole do hipotez, gdyby nie to, że mamy inne uboczne środki do określenia, z którymi dzisiejszemi nutami nuty greckie identyfikować można. System t. zw. nut wokalnych ma oczywiście więcej, niż 24 znaków, gdyż 24 znaków podzielone na grupy po trzy, dałyby nam jedynie możliwość wyrażenia pismem ośmiu tonów, czyli jednej oktawy. Są jeszcze znaki na oktawę wyższą i oktawę niższą od tej środkowej. Wyższa np. wyraża się zapomocą tychsamych znaków z dodaniem kreski u góry (K'). Oktawa środkowa została oczywiście dopiero w biegu czasu rozszerzona do góry i na dół. Naturalnym jest zatem wniosek, że pierwotna ta oktawa obejmować musiała nuty średnie, nuty zwykłego głosu męskiego. Możemy więc $A - \Omega$ identyfikować mniejwięcej z $c - c'$. Oczywiście, że identyfikacja w tych warunkach będzie zawsze tylko przybliżoną, ale nie podlega wątpliwości i na to się zgadzają wszyscy dzisiejsi znawcy, że różnica nie może tu wynosić więcej nad trzy tony, czyli tercję. Transskrypcja nasza nie jest zatem fotograficznie wiernem oddaniem nut greckich, ale chwianie się, czyli, żeby powiedzieć matematycznie, błąd, zamknięty jest w szczupłych granicach. Jednym więc środkiem do oznaczenia wartości nut jest sam system nut. Drugim środkiem są zachowane teksty muzyczne greckie. I one także obliczone są przeważnie na zwykły głos męski; zakres nut, które w nich występują, możemy identyfikować z zakresem nut, w którym śpiewałby mężczyzna dzisiaj.

Mamy więc w tekstach greckich z nutami podaną wysokość tonów. Jednakże znać wysokość tonów, czyli melodyę jakiegoś utworu, nie wystarcza jeszcze, by mózdz odtworzyć go wiernie. Potrzebne są do tego jeszcze inne dane. By zrozumieć, które z tych danych posiadamy przy utworach muzycznych greckich, należy zadać sobie przedewszystkiem pytanie, co potrzeba uwidocznnić na papierze, by przenieść nań wiernie, żywcem niejako, pewną melodyę, a następnie zastanowić się nad tem, które z potrzebnych w tym przypadku danych posiadamy w zachowanych zabytkach muzyki greckiej.

By melodyę pewną przenieść na papier z wiernością fotograficzną, tak wiernie, by nawet po setkach lat odtworzyć ją można było w tejsamej formie, w której została skomponowana, trzeba podać i określić dokładnie: 1) wysokość tonów, 2) rytm, 3) siłę tonów, 4) barwę głosu.

Któreż z tych momentów znamy przy zabytkach muzycznych greckich?

Wiemy już, że znana jest wysokość tonów, czyli melodya; wysokość tę znamy wprawdzie tylko w przybliżeniu, ale błąd, który popełniamy, nie może być wielkim. W dzisiejszym utworze muzycznym podaje się dla oznaczenia wysokości tonów klucz, potrzebne są krzyżyki, bemole, kasowniki; w utworach Greków wobec używanego przez nich systemu nut, wszystko to jest zbyteczne. Każda litera określa nutę jak najdokładniej.

W utworze muzycznym dzisiejszym podany być musi takt. Wszystkie zabytki muzyki greckiej zaopatrzone są w tekst poetyczny, a temsamem określony mają takt. Leży to w naturze poezyi starożytnej. Gdyby po kilkuset latach odnaleziono np. tekst *Halki* bez partytury, nie możnaby wcale odtworzyć rytmu na podstawie gołych słów. Inaczej przy poezyi starożytnej. Poezja ta opiera się na iloczasiu, to jest długości i krótkości zgłosek. Zgłoska krótka jest to — mówiąc językiem muzyki dzisiejszej — ósemka, zgłoska długa — éwieré nuty. Daktyl (— ∪ ∪) będzie zatem przedstawiał éwieré nuty i 2 ósemki (♩ ♪ ♪). Znając rytm utworu poetycznego, znamy temsamem takt jego melodyi. Określenia, jak: ritardando, fermaty, pauzy, są wobec tego zbyteczne.

Dwie zatem istotne części utworu muzycznego: takt i melodyę, mamy dane. Inne momenty, które wypadają znać, odgrywają rolę więcej podrzędną. Określę tego rodzaju, jak *pianissimo*, lub *forte*, brak nam w hymnie greckim, ale określenie siły tonu nie jest rzeczą istotną. Ostatni wreszcie moment (by pominąć inne, drobniejszej wagi): barwa tonu, zależy od instrumentu. Otóż przy zachowanych utworach muzycznych, o ile nie są przeznaczone wyłącznie do śpiewu, nie wiemy, na jaki instrument są komponowane. Wybór nie jest jednak w starożytności tak wielki, jak dzisiaj; Grecy posiadali dwa tylko główne instrumenty muzyczne: lirę czyli kitarę, dzisiejszą harfę, i t. zw. flet, przedstawiający właściwie dzisiejszy klarnet. Słyszymy wprawdzie w czasach po Aleksandrze W. o licznych orkiestrach: w III wieku przed Chr. król Egiptu, Ptolemeus Philadelphos urządził wspaniałą ucztę, podczas której wystąpiło 600 muzyków, między nimi 300 lutnistów. Za czasów Cezara wzięło udział w Rzymie w pewnej uroczystości 12.000 śpiewaków i muzyków. Były to zatem orkiestry, jakich nie widuje świat nowożytny, ale nie orkiestry w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Tego, co my nazywamy orkiestrą, Grecy nie posiadali, gdyż nie znali tego, co jest jej podstawą: *harmonii*. Harmonia polega na zgodnem brzmieniu kilku tonów, tak, że z nich powstaje jeden miły dla ucha dźwięk. Harmonii tej Grecy mieć nie mogli, gdyż poprzestawali na dwóch dźwiękach. Tego, co jest podstawą muzyki nowoczesnej, *akordu*, t. j. zgodnego brzmienia trzech dźwięków, Grecy nie posiadali. Nie znali nawet harmonii dwóch instrumentów lub jednego instrumentu i głosu. Gdy dwa lub więcej głosów śpiewało razem, śpiewały zwykle *unisono*, lub conajwyżej w oktawach. Muzyka ich miała więc w sobie wiele monotoności i daleką była od dzisiejszej barwności i różnorodności. Cóżbyśmy powiedzieli dzisiaj o orkiestrze, złożonej wyłącznie z arf i klarnetów, o orkiestrze, w którejby nie było skrzypców, basu i innych instrumentów rżniętych i dętych? Ucho Greka, nienawykłe do akordów, słyszało każdy instrument z osobna daleko wyraźniej, niż my; instrumenty nie zlewały się dla niego, jak dla nas, w jedną całość. Każdy instrument przedstawiał w jego oczach osobny świat, każdy,

flet, harfa, należał do innej sfery życia i kultu, odpowiadał innemu stanowi duszy, każdy miał inną tradycję. Jak w dziedzinie poezji greckiej panuje wszechwładnie tradycja stylów, tak, że następca nawiązuje zawsze do stylu poprzednika, czy weźmiemy epos, czy lirykę, lub dramat—podobnie i przy każdym rodzaju poetycznym tradycja przepisywała ściśle, jaki instrument ma mu towarzyszyć. To ściśle odgraniczenie rodzajów, ta, że tak powiem, kastowość artystyczna przyczyniła się, zdaniem mojem, w znacznej mierze do tego, że tego, co nazywamy harmonią, Grecy wytworzyć nie mogli. Brak zrozumienia dla harmonii widzimy dzisiaj w muzyce cygańskiej—i Cygan, jako prawdziwy potomek Wschodu, nie słyszy harmonicznie.

Nie znała zatem muzyka grecka harmonii, nie miała bogato rozwiniętej naszej instrumentacji. Za to przewyższała muzykę dzisiejszą bogactwem rytmów. Muzyka Greków posługiwała się daleko większą ilością rytmów, niż nasza, i pod tym względem kompozytorowie dzisiejsi niejednego mogliby się od niej nauczyć. Prócz taktu $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, mieli oni takt $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{8}{4}$ i inne. Rytmu te znamy doskonale, bo choć melodie zaginęły, zachowały się teksty poetyczne. Pieśni Pindara i Saffony, lub chóry Sofoklesa, są szeregiem tyluż utworów muzycznych, których tekst znamy, a do których brakuje tylko wysokości tonów, aby je można śpiewać.

Jakiż możemy tedy wydać sąd o muzyce greckiej na podstawie tego wszystkiego, cośmy powiedzieli? Jakże się ona przedstawia w porównaniu z dzisiejszą?

Wydawać sąd o sztukach, których nowe zabytki wdziera się ziemi z duiem każdym, jest rzeczą ryzykowną. Gdy Winckelmann pisał przed stu laty swoją *Historję sztuki w starożytności*, uznawano ogólnie, że rzeźba grecka stała nieskończenie wyżej od naszej, pocieszano się jednak tem, że w malarstwie Grecy nie doszli nigdy daleko i że pod tym względem prześcignęliśmy ich o całe niebo. Po stu niespełna latach postać rzeczy zmieniła się całkiem; dziś wiemy, że malarstwo greckie doszło do równie wysokiego stopnia rozwoju, jak plastyka. Tem trudniej jest sądzić o sztuce, jak muzyka, którą znamy niemal wyłącznie z teorii, w której brak nam zupełny dokumentów, w której bardziej, niż w ja-

kiejkolwiek innej, *dies diem docet*. Na podstawie jednak tego, co wiemy dzisiaj, twierdzić można, że muzyka grecka nie doszła nigdy do tego stopnia rozwoju, co nasza. Nie znając harmonii, nie była ona w stanie stworzyć coś takiego, jak symfonia lub sonata Beethovena.

Odkrycia zabytków muzycznych, dokonane w ostatnich latach, są dla nas czemś zupełnie niespodziewanem. Jeżeli czego można było oczekiwać po wykopaliskach, to z pewnością nie utworów muzycznych. Spisywane na materiale nie-trwałym, zdawało się, że z góry już przeznaczone były na zaginięcie i z pewnością przed kilku jeszcze laty nikt naprawdę nie liczył na to, by z wnętrza ziemi mogła powstać melodia z przed tysięcy lat. Dlatego też wieść o odkryciu hymnu do Apollina w Delfach przyjęto powszechnie z wielką ciekawością. Wnet po odcyfrowaniu nut, rozpoczęły się produkeye hymnu w ważniejszych miastach Europy: w Atenach, Paryżu, Mannheimie, Stuttgarcie, Wiedniu, spieszono tłumnie słuchać melodij greckich, dwa tysiące lat liczących. Hymn rozpowszechni się wkrótce w świecie nowożytnym, zwłaszcza odkąd Almanach Hachette'a otworzył mu łamy swoich 160.000 egzemplarzy.

Hymn nie był przeznaczony do śpiewu solowego, lecz dla chóru; śpiewali go w Delfach śpiewacy, przybyli z Aten, artyści sceny Dionysosa. Śpiewali go przed świątynią Apollina, koło ołtarza, na którym płonęła ofiara z wolów i wznosił się w górę wonny dym arabskiego kadzidla, do wtóru fletu i lutni. Jest on skomponowany w tonacyi, jak się zdaje, *frygijskiej*. Wątpliwość mogłaby zachodzić, czy pisany jest w skali *chromatycznej* (t. j. półtonami), czy *enharmonicznej* (ćwierćtonami). Pismo nutowe samo przez się kwestyi tej nie rozstrzyga. Ponieważ jednak wiemy, że skala enharmoniczna, bardzo trudna, wyszła z użycia już po Aleksandrze W., a że i przedtem rzadko była używaną i to tylko głównie w muzyce instrumentalnej, możemy twierdzić, że hymn pisany jest w skali *chromatycznej*. Takt hymnu jest niezwykły: $\frac{5}{8}$, gdyż rytm jest kretycki (— ◡ —). Takt $\frac{5}{8}$ rzadko się pojawia w muzyce nowoczesnej: spotykamy go w jednej z aryj *Białej Damy* Boieldieu'ego, w duecie z opery Gounoda *Magali* i w jednym z triów Saint-Saënsa. Uwagi god-

nem jest, że melodya idzie w parze z akcentem wyrazów; zgłoska akcentowana ma ton wyższy, niż nieakcentowana. Zkądinąd wiemy, że u Eurypidesa rzecz miała się wprost przeciwnie. Różnica wyrobiła się z biegiem czasu, a może leży w różnicy stylów: religijnego i teatralnego.

Zlepiej zachowanej partyi hymnu, którą podajemy poniżej w transkrypcji nowożytnej Crusiusa, część pierwsza ma charakter diatoniczny. W części drugiej przeważa charakter *chromatyczny* i to właśnie stanowi najbardziej interesującą stronę odkrycia, które zresztą nie zmieniło nic istotnego w zapatrywaniach naszych na muzykę grecką. Hymn przyniósł nam pierwszy przykład kompozycji chromatycznej greckiej; dotychczas znaliśmy ją tylko z teorii. Tonów chromatycznych kompozytor używa w miejscach, które mają coś niezwykłego malować, np. zranienie smoka przez Apollina, najazd hord gallickich, a w naszej partyi radość świąteczną i słodkie dźwięki fletu i lutni.

Melodya obraca się przeważnie w małych interwallach aż do tereyi. Nie brak jednak skoków o całą oktawę. I w muzyce nowoczesnej znajdujemy do tego analogię; dawny śpiew chórowy posuwał się tylko do kwinty, dzisiejsi kompozytorowie zrzucili te niewygodne więzy. W melodii uderza brak przejrzystości. Nie jest to pieśń naiwna, płynąca z serca — w III wieku nie wierzono już dawno w Olimp — lecz melodia sztuczna, uczona, jak i ówczesna poezya, której obcą była świeżość, wdzięk i prostota poezyi epoki klasycznej. Niema w niej ani śladu budowy stroficznej, niema pauz, ani silnie akcentowanych zakończeń, niema grup; jestto jakby jedna „wieczna melodia“, jeden długi recitativ, jak w nowoczesnym dramacie Wagnera. Porównano ją do melancholicznych melodyj pasterzy w górach i do natchnionych przez nie kompozycji, jak np. początku 3 aktu Wagnerowego *Tristana i Isoldy*. Wogóle najwięcej analogij do hymnu delfickiego odnaleźć można w muzyce Wagnera. I wielki kompozytor niemiecki lubuje się w chromatycznym następstwie półtonów, jak twórca naszego hymnu. Jedna z chromatycznych melodyj hymnu (*hc des ch* w wyrazach *anakidnatai* i *anamelpetai*) dziwnym przypadkiem jest nawet głównym moty-

wem wstępu do 3 aktu *Tannhäusera* i powtarza się w opowiadaniu o pokucie bohatera.

W Atenach i w Paryżu usiłowano usunąć obcy dla ucha dzisiejszego charakter melodyi przez to, że zaopatrzone hymn w akompaniament nowoczesny, podkładając akordy. We Francji napisał akompaniament Fauré. Hymn miał wywrzeć tak w Atenach, jak w Paryżu, na słuchaczach wielkie wrażenie. Zdaje się jednak, że wrażenie to zawdzięczać należało właśnie akompaniamentowi. O ile hymn zyskać może przez dodanie mu akompaniamentu pod względem estetycznym, o tyle zatracą przez to swój charakter grecki. Ażeby mieć wierne wyobrażenie o nim, należy go słyszeć bez akompaniamentu¹⁾. Śpiewany *unisono*, przypomina nieco śpiewy liturgiczne kościelne, które też istotnie pochodzą w prostej linii od muzyki starożytnej. Słuchając go, zapomnieć należy na chwilę o harmonii, w której się wychowaliśmy, a wówczas nabiera hymn wdzięku rośliny egzotycznej.

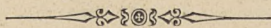
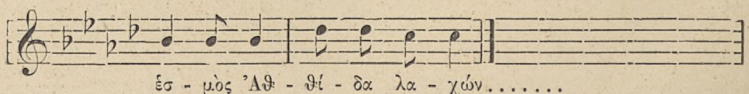
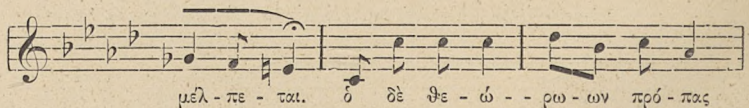
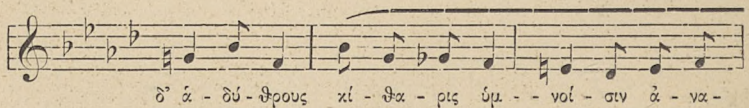
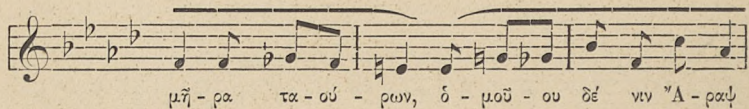
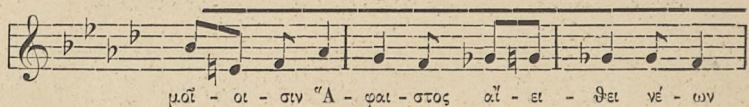
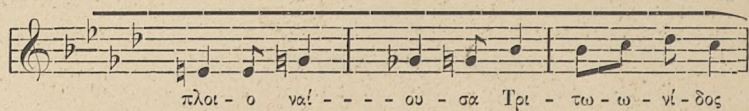
Hymn musiał być utworem na swój czas wybitnym, skoro doznał zaszczytu, że wykuto go w kamieniu i umieszczono na ścianach skarbea, w centrum życia religijnego starożytności. Mimo to autor jego w najśmielszych swoich marnzeniach nie przypuszczał z pewnością ani na chwilę, że utwór jego wstanie z grobu po dwu tysiącach lat i brzmieć będzie nawet na dalekiej północy. Nieśmiertelność nadaje talent; czasem — jak w tym przypadku — ślepy traf. Możliwy powiedzieć, że traf zazdrości talentowi monopolu uwiecznienia imion. Dzięki jemu, hymn nieznanego poety przeżył wieki razem z utworami geniuszu Homera, Sofoklesa i Platona.

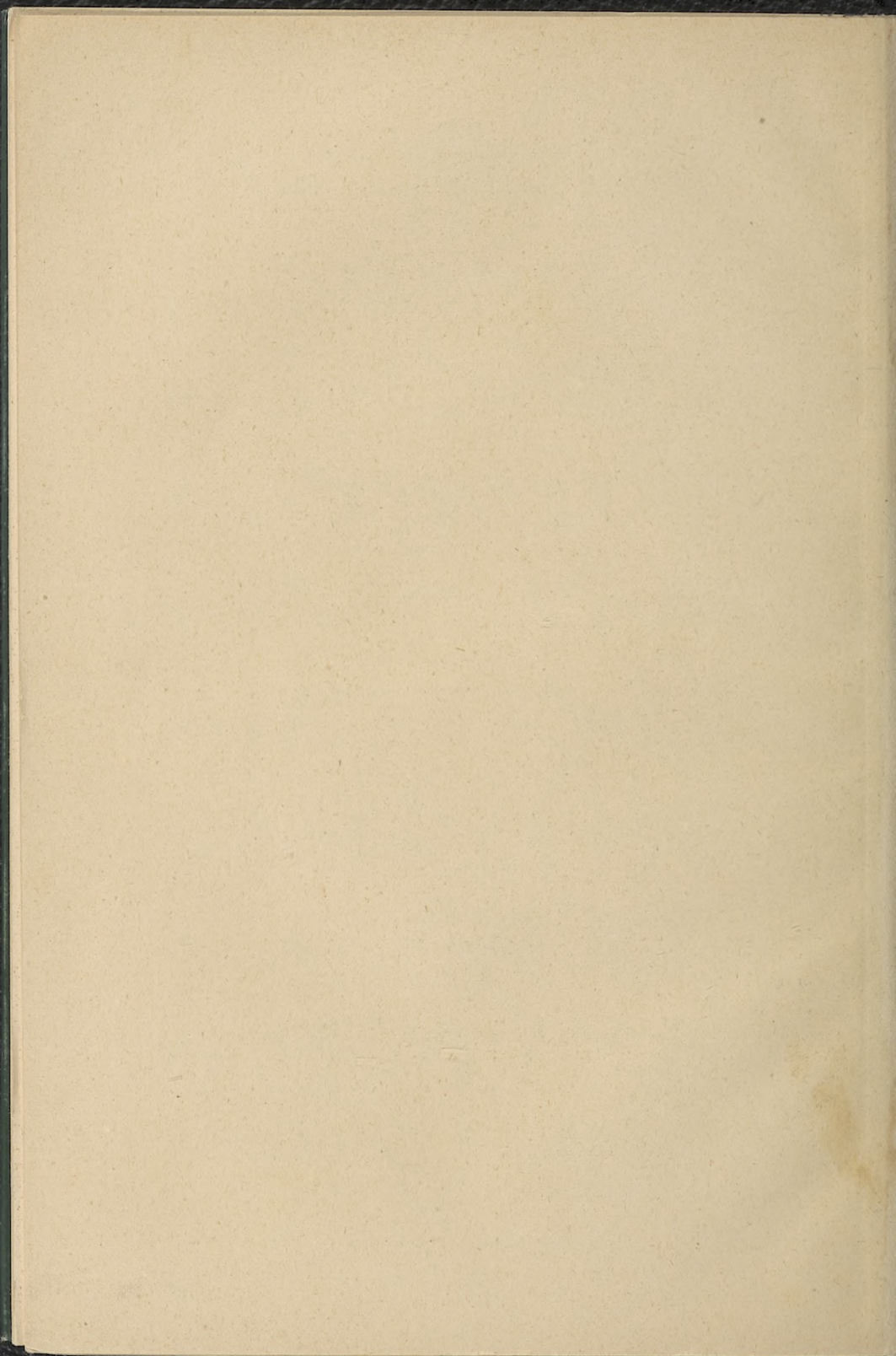
¹⁾ W ten sposób odśpiewał hymn podczas zjazdu Towarzystwa filologicznego w Krakowie w maju roku 1895 chór uczniów gimnazjum św. Anny pod kierunkiem p. Deca.

HYMN DO APOLLINA

znaleziony w Delfach.

(Κέκλυθ' Ἐλικῶνα) βα - θύ - δεν - δρον αἶ λά - χε - τε Δι - ὄς
 ἔ - ρι - βρό - μου - ου θύ - γα - τρες εὐ - ὠ - λε - νοι,
 μό - λε - τε, συν - ὄμ - αι - μον' ἴ - να Φοῖ - οι - βον ὧ - δα - εἶ - σι μελ
 ψη - τε χρου - σε - ο - κό - μαν, δε ἀ - νὰ δι - κό - ρυν - βα Παρ -
 νασ - σι - δας τᾶ - ασ - θε πε - τέ - ρας ἔ - δρα - να με - τὰ κλυ - ταῖ - εις
 Δε - ελ - φι - σι - νι Κα - στα - λί - δας ἔ - ου - ὑ - δρου
 νά - ματ' ἔ - πι - νί - σε - ται, Δελ - φὸν ἀ - νὰ προῶ - να μα - αν -
 τει - ει - ον ἔ - φέ - πων πά - γον. [Πά - ρα] κλυ - τὰ
 με - γα - λό - πο - λισ Ἄθ - θις εὐ - χαι - ει - σι' φερ - ὄ -



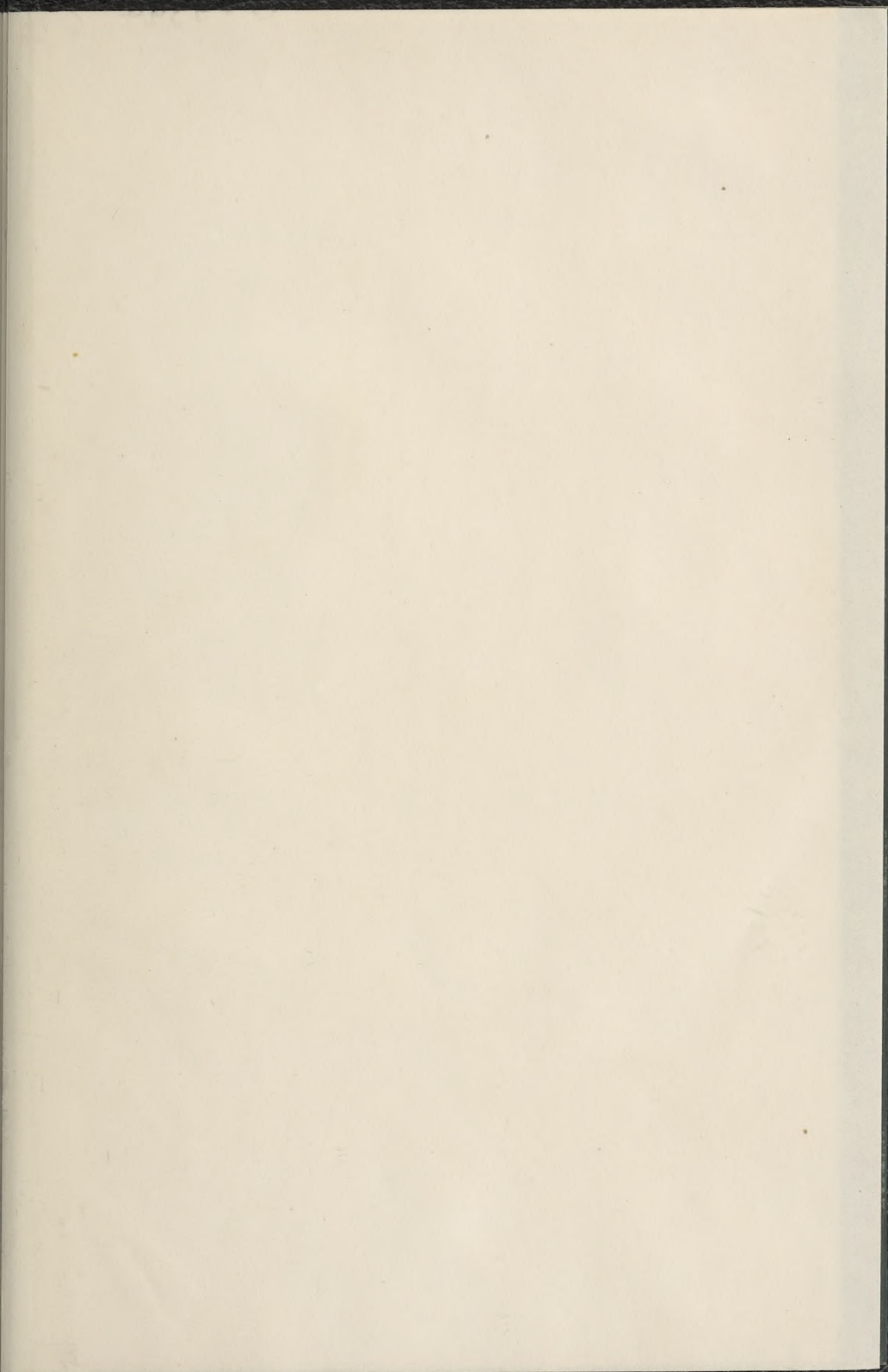


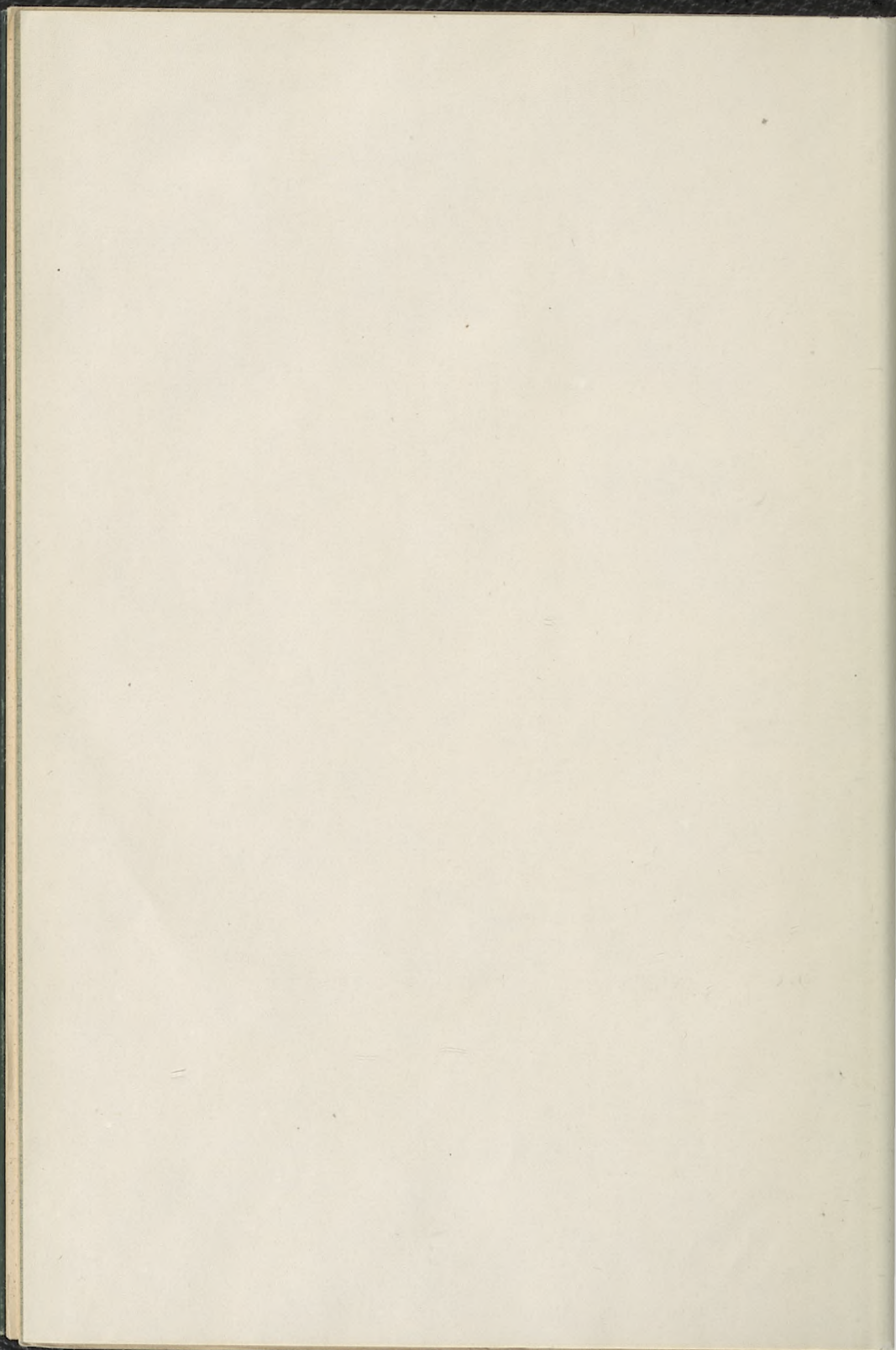
Becky, DK
Kralov, 30. 12

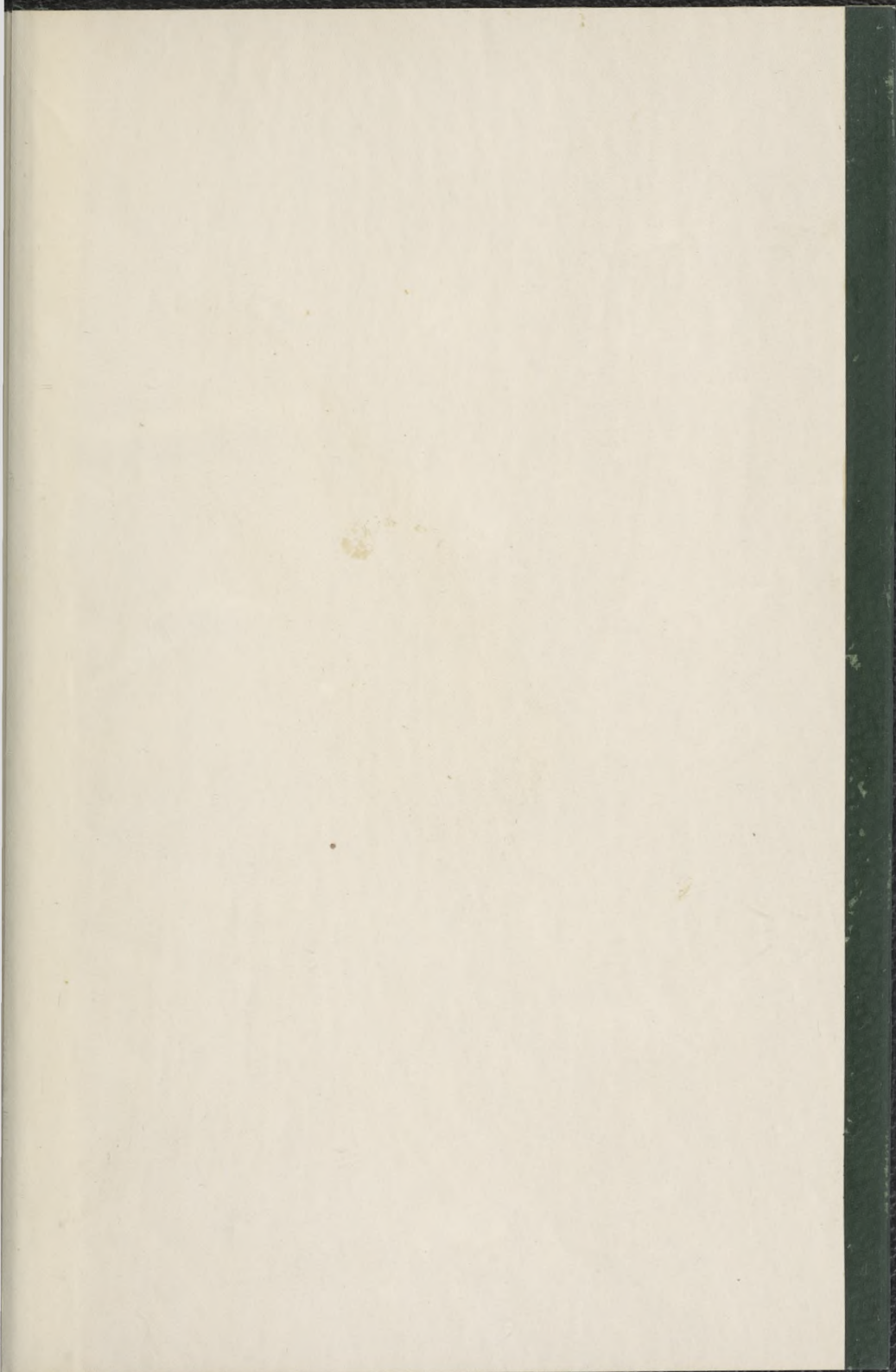
19. VII. 69

9

11









799008

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001017139128