

Praca doktorska

Robert Rachuta

Muzyka w Biblii

Napisana pod kierunkiem
Prof. dr hab. Kazimierza Ilskiego

Chciałbym w tym miejscu serdecznie podziękować Profesorowi Stefanowi Zawadzkiemu, który swoją wiedzą i doświadczeniem niejednokrotnie uchronił mnie przed popełnieniem błędów. Ogromne podziękowania winien jestem Profesorowi Jerzemu Albrechtowi, jego wiedza dotycząca kultury Izraela, którą przekazywał mi podczas tworzenia tej pracy, była bezcenna.

Jestem również niezwykle wdzięczny Profesorowi Piotrowi Brixowi za jego pomoc w rozwiązywaniu problemów dotyczących tekstu Biblii. Składam również podziękowania Panu Doktorowi Witoldowi Tyborowskiemu, który zawsze służył swoją wiedzą dotyczącą historii i kultury Mezopotamii.

Spis treści

Strona tytułowa	s. 1
Podziękowania	s. 2
Spis treści	s. 3
Spis ilustracji	s. 5
Wstęp	s. 7
I. Dzieje muzyki Izraela	s. 17
1. Kształtowanie się muzyki Izraela na przestrzeni dziejów	s. 17
II. Instrumenty Muzyczne w Biblii	s. 36
- 1. Ogólna charakterystyka	s. 36
- 2. Róg	s. 50
- 3. Trąby	s. 72
- 4. Bęben	s. 91
- 5. Halil	s. 102
- 6. Kinnor	s. 113
- 7. Nevel	s. 130
- 8. Uggav	s. 140
- 9. Asey broszim	s. 144
- 10. Cymbały (talerze)	s. 146
- 11. Sistrum	s. 153
- 12. Dzwonki	s. 157
- 13. Psalterium	s. 161
- 14. Symponya	s. 165

III. Współczesna teoria muzyki a muzyka w Starym Testamencie	s. 169
- 1. Skale i notacja muzyczna	s. 169
IV. Zjawiska muzyczne występujące w Biblii	s. 176
- 1. Śpiew	s. 176
- śpiew kobiet	
- śpiew antyfonalny i responsorialny	
- 2. Psalm	s. 203
- 3. Ekstaza i prorocтва	s. 215
- 4. Taniec	s. 222
Zakończenie	s. 230
Bibliografia	s. 233-248

Spis ilustracji.

1. Wizerunek menora, *lulav, mahtta i szofar*, s. 53.
- 2: Sygnał *szofar*, Codex Adler, XIII w.
New York, Jewish Theological Seminary
No 932, fol. 21b, s. 55.
3. Różne rodzaje rogów (*szofarów*)
wg The Jewish Encyclopedia, s. 60.
4. Kobiety grające na bębenkach (tof). Figurki z terakoty, IX-VIII w. przed Chrystusem, a) Schiqmona, IAA(The Israel Antiquities Authority) 81.246, b) Tel-el-Far`ah, Ecole biblique F-3426, s. 94.
5. III w. p.n.e. *halil*, Abu Schuscha (Gezer)¹ s. 108.
6. Malowidło nagrobne Beni-Hassan w Egipcie, ok. 1900 w. przed Chrystusem, s. 125.
7. Wizerunki lir na monetach z czasów powstania Bar- Kochby, 132 – 135 r.
a) *Kinnor*, zbiory prywatne,
b) *Nevel*, Heretz Museum K-4647, s. 132.
8. Talerze (*mesilttayim*), XII-X w. przed Chrystusem, Meggido, IAA 36, 1986, s. 146.
9. Grzechotki gliniane (*mena`an im*), późna epoka brązu a). Hazor, IAA (The Israel Antiquities Authority) 1967-1160,
b) Gezer, IAA (The Israel Antiquities Authority) 1974-262, s. 154.
10. Dzwonki
a. I-III w. znalezione w Cezarea, IAA (The Israel Antiquities Authority) 51.686.

¹Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s.1514.

b. okres rzymski, IAA (The Israel Antiquities Authority) 34.3137,
s. 159.

Wstęp

Przedmiotem studiów w niniejszej rozprawie jest muzyka, o której pamięć zachowała się na kartach Starego Testamentu². Podstawowym materiałem źródłowym, który pozwala wnioskować o tym istotnym elemencie kultury Izraelitów jest Tanach. W tej sytuacji analiza poszczególnych tekstów nie może być oczywiście wolna od metod stosowanych przez biblistów, jednak Biblia jako tekst, traktowana jest przeze mnie głównie jako źródło historyczne. Aby obserwować proces kształtowania instrumentarium i występowania zjawisk muzycznych, trzeba było przyjąć za podstawę wyniki badań³ i na ich podstawie uszeregować księgi i ich fragmenty pod względem chronologii i ich pochodzenia.

Zachowany i opublikowany materiał archeologiczny stanowi odrębną grupę źródeł. Niestety, nie jest on dość liczny z obszaru

² Wszystkie wykorzystane w pracy wydania i przekłady Biblii podane są w bibliografii.

Najczęściej cytuję: Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

Jeśli cytuję inne przekłady zawsze to zaznaczam.

³ Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament), Poznań 1991.

Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003.

Pismo Święte, Opr. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Tow. Świętego Pawła, rok wydania: 2008

Biblia. Stary Testament we wyjątkach, podług tłumaczenia księdza Jakóba Wujka, przez księdza Proboszcza Perlińskiego starannie zestawionych. Poznań 1891.

Księga Izajasza, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Lech Stachowiak, Poznań 1996.

Księga Psalmów, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Stanisław Łach, Poznań 1990.

Psalmy, przekład Izaak Cyłkow, Kraków 2008.

Księga Pięciu Megilot, przekład Izaak Cyłkow, Kraków 2007.

Księga Jeremiasza, przekład Izaak Cyłkow, Kraków 2009.

Księga Hioba, przekład Izaak Cyłkow, Kraków 2010.

Księga Jeremiasza, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Lech Stachowiak, Poznań 1967.

Book of Psalms, przypisy J. Wellhausen, London 1898.

Palestyny i dlatego musi być porównywany z innymi artefaktami i uzupełniany na tej drodze.

Praca nad materiałem źródłowym, bez wystarczająco szerokiej weryfikacji archeologicznej, niesie ze sobą ryzyko, iż w wielu punktach omawiane zjawisko nie jest ostatecznie wyjaśnione, a efekt ciągle zachowuje postać hipotezy.

Ustawiczna praca ze źródłami pisanymi i archeologicznymi, nie zaś z nutami i ugruntowaną praktyką wykonawczą poszczególnych utworów sprawiła, że przedkładałam moją pracę jako dysertację z historii a nie z muzykologii, gdyż nie należy oczekiwać, iż spełnione zostaną takie wymogi, jakie się stawia przed pracami poświęconymi muzyce baroku lub klasycyzmu.

Zajmując się wcześniej muzyką Mezopotamii oraz Starożytnego Egiptu⁴, miałem możliwość obserwować, iż plemiona semickie były bardzo istotnym łącznikiem między tymi cywilizacjami, a ich wędrowki miały ogromny wpływ na rozprzestrzenianie się informacji i zwyczajów oraz powstawanie nowych zjawisk. Semici pośredniczyli w czasach najdawniejszych w wymianie kulturowej pomiędzy Mezopotamią a Egiptem, Grecją a Egiptem, wreszcie, w czasach nowożytnych, pomiędzy Azją a Europą i Ameryką. Z tych powodów trudno ustalić niekiedy oryginalne cechy ich kultury muzycznej. Niedostatkim jest brak przedstawień ikonograficznych. Niemożność poparcia analizy tekstowej przedstawieniami malarskimi czy rzeźbiarskimi, jak to mało miejsce w innych starożytnych kulturach, jest znacznym utrudnieniem w pracach badawczych nad materiałem biblijnym.

Zanim zajmiemy się analizą właściwych fragmentów Biblii, warto przyjąć jasną definicję dzieła lub utworu muzycznego, oraz funkcji społecznych muzyki. Pogląd Ingardena jest ciągle obowiązujący. Autor ten uważał, iż utwór muzyczny nie jest zjawiskiem psychicznym - nie stanowi bowiem części życia psychicznego twórcy, ani przeżyć słuchaczy. Nie jest on też niczym fizycznym - nie można sprowadzić go do dźwięków "produkowanych" w trakcie wykonywania utworu - dźwięki te

⁴ R. Rachuta, *Monochord* vol. 10. Strój instrumentów i notacja muzyczna w starożytnym Egipcie, Toruń 1996, s. 5-14.

stanowią tylko czysto akustyczne jego podłoże⁵. Natomiast co do zapisu dzieła muzycznego interesującą opinię wygłasza U. Eco, który twierdzi, że obecna notacja powstała ze starożytnych zapisów gestykulacji i z notacji neumatycznej, która rejestrowała zjawiska zarazem kinezyczne i para lingwistyczne, a w semiologii zagadnienia muzyki porusza się, gdy chodzi o sprawdzenie możliwości skodyfikowania tonemów⁶.

Encyklopedyczne ujęcie muzyki określa jej funkcje, jako zadania, które pełni ona w życiu społeczeństw. Zadania te są różne w różnych okresach dziejowych. W zależności od swoich zadań muzyka zmienia środki, za pomocą których je realizuje. Muzyka może służyć obrzędowi magicznemu, wychowaniu społeczeństwa, kontemplacji, religii, rozrywce itp. Jej podstawowym zadaniem jest jednak dostarczanie przeżyć estetycznych⁷.

Wszystkie te funkcje występowały w większym lub mniejszym stopniu w kulturze muzycznej Izraela, której cechą specyficzną było przede wszystkim zachowanie bardzo unikalnego „źródła literackiego”, jak nazywa je A. Czekanowski, jakim była Biblia.⁸

Na Bliskim Wschodzie muzyka Izraelitów trwa, z pewnymi przerwami, od ponad trzech tysięcy lat, zmieniając formy oraz instrumentarium. Zakres zmian trudno jest ustalić, dlatego w moich badaniach zasadniczo nie wyciągam wniosków dotyczących starożytności na podstawie obserwacji współczesnej muzyki Narodu Wybranego, czy muzyki, która z niej czerpała (jak chrześcijańska zarówno rzymskokatolicka jak i bizantyjska). Zasadę tę łamię tylko w kilku miejscach, kiedy wydaje się to niezwykle ważne, a nawet konieczne.

Temat, któremu poświęcona jest ta praca, był już przedmiotem badań, choć zajmowało się nim stosunkowo niewielu naukowców. Szczególnie godna uwagi jest część encyklopedii muzyki opracowanej przez F. Blume⁹ dotycząca biblijnych instrumentów.

⁵ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, Warszawa 1957, s. 180.

⁶ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972, s. 372-3.

⁷ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, Oxford 2003, Vol. XVII, s. 425-488.

⁸ A. Czekanowska, *Kultury muzyczne Azji*, Kraków 1981, s. 166.

⁹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe*,

Mimo upływu czasu i pewnego braku aktualności, bardzo ważne dla rozwoju wiedzy w tej dziedzinie są książki A. Z. Idelsohna¹⁰ oraz C. Sachsa¹¹. Inne, niezwykle ważne informacje, umożliwiające postęp w przygotowaniu tej rozprawy naukowej, zawarte są w pracach autorów, których wymienię w przypisie w kolejności alfabetycznej, ponieważ trudno mi ułożyć je według wagi czy znaczenia, jakie miały dla rozwoju badań¹².

Niecałe pięć lat temu ukazał się przekład bardzo dobrej pracy J. Montagu¹³, dotyczącej instrumentów w Biblii. Autor porusza się w niej idąc tropem poszczególnych ksiąg. Jest to bardzo pociągająca konstrukcja, ale uznałem, że lepsza dla zrozumienia istoty i wartości muzyki Izraela, będzie metoda polegająca na ukazaniu poszczególnych zjawisk muzycznych i analizie instrumentarium w sposób przekrojowy, na podstawie całego materiału biblijnego.

herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kassel i in. 1994.

¹⁰ A. Z. Idelsohn, *Jewish Liturgy and Its Development*, Dover Publications, Inc. New York 1932.

A.Z. Idelsohn, *Jewish Music in its historical development*, New York 1929.

¹¹ C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, Warszawa 1975.

C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1988.

¹² B. Bayer, *Music, Biblical Period*, in: *Encyclopedia Judaica*, Jerusalem, 1971.

B. Bayer, *The Biblical Nebel*, in: *Yuval 1*, 1968.

E. J. Dent, *The Music of the Pentateuch*, Copyright in U.S.A., 1934, by the Musical Association.

E. Gerson-Kiwi, *Migrations and Mutations of the Music in East and West*, Tel Aviv University, Israel 1980.

O. Keel, *Pieśń nad Pieśniami*, Poznań 1997.

E. Kolari, *Musikinstr. Und ihre Verwendung im AT*, Helsinki 1947.

R. Lachmann, *Gesange der Juden auf der Insel Djerba*, Jeruzalem 1978.

R. Lachmann, *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba*, Jerusalem 1940.

A. Sendrey, *Music in Ancient Israel*, Vision Press Ltd., London 1969.

A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press Detroit 1992.

E. Wellesz, *Ancient and Oriental Music*, London Oxford University Press, London 1957.

E. Werner, *Jewish Music*, *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6th Edition, Vol. IX, London, 1980.

¹³ J. Montagu, *Instrumenty muzyczne Biblii*, Kraków 2006.

Na zakończenie tego krótkiego przeglądu literatury trzeba wymienić jeszcze pracę J. Brauna¹⁴, która również miała wpływ na końcowy kształt tej dysertacji.

Można zauważyć, że w wymienionej liście autorów nie ma żadnego Polaka, a tylko jedna praca była wydana w języku polskim. Świadczy to o braku zainteresowań tym zagadnieniem w naszym kraju.

Warto też zauważyć, że żadna z wymienionych tutaj prac nie zajmuje się tematem muzyki w Biblii w całości. Ograniczają się one tylko do pewnych fragmentów lub szczegółowych zagadnień zawartych w tym temacie.

Z zazdrością spoglądałem na badania nad muzyką grecką, świetnie opracowane, i to stosunkowo niedawno, przez Landersa¹⁵ czy Westa¹⁶, którzy bardzo szczegółowo i analitycznie podeszli do tego zagadnienia, wykazując ogromne zrozumienie badanego przedmiotu. Odróżnienia to te prace od publikacji Seidela¹⁷, zajmującego się muzyką Izraelitów, który cytuje fragmenty Biblii nie mające związku z opisywanym zagadnieniem, a tabela umieszczona na stronach 221-225 jego książki, pełna błędów i nieścisłości, jest zaprzeczeniem rzetelności jaką powinien kierować się każdy, kto chce dojść do prawdy historycznej.

Autor chcąc ustrzec się takiego sposobu pracy, starał się dokładnie śledzić tekst Biblii, która sama w sobie jest trudnym materiałem. Niewielka ilość artefaktów nie może być tak pomocna jak w przypadku analizy tekstów pochodzących z terenów innych starożytnych kultur. Zatem jedyną słuszną metodą wydaje się podążanie za hebrajską wersją językową Starego Testamentu, uzupełniając analizę tekstów za pomocą greckiego (Septuaginta) i łacińskiego (Wulgata) tłumaczenia. Starszym i bliższym oryginałowi jest Septuaginta i ona będzie zdecydowanie bardziej pomocna niż Wulgata, w której terminologia muzyczna przełożona została niekonsekwentnie, może nawet bez dokładnego zrozumienia. W pracy tej porównywane będą również przekłady polskie i angielskie. Jak wielkie są różnice w tłumaczeniach Biblii, choćby tylko na język polski, może świadczyć cytowany poniżej w dwóch różnych wersjach tekst.

¹⁴ J. Braun, *Music in ancient Israel-Palestine*, Cambridge 2002.

¹⁵ J. G. Landers, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2003.

¹⁶ M. L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, Kraków 2004

¹⁷ H. Seidel, *Musik in Altisrael*, Frankfurt 1989.

Ne 12

24 Zwierzchnikami lewitów byli: Chaszabiasz, Szerebiasz, Jozue, Binnuj, Kadmiel i bracia ich - którzy według rozporządzenia Dawida, męża Bożego, przy wielbieniu i dziękczynieniu stali naprzeciw nich, oddział równo z oddziałem ¹⁸

Ne 12

24przełożonymi lewitów byli: Chaszabia, Szerebia, Jozue, Binnuj, Kadmiel i ich bracia z urzędu, którzy przy śpiewaniu hymnów pochwalnych i dziękczynnych zgodnie z rozporządzeniem Dawida, męża Bożego, stali naprzeciw nich jako chór [śpiewający] na przemian z drugim chórem. ¹⁹

W tym cytacie widać dokładnie jak autorzy przekładów zmieniają znaczenie nie tylko poszczególnych wyrazów, ale również całych fraz i to w sposób istotny. Słowa "*stali naprzeciw nich, oddział równo z oddziałem*" mają całkowicie inne znaczenie niż "*stali naprzeciw nich jako chór [śpiewający] na przemian z drugim chórem*". Korzystanie z różnych przekładów i często niedostateczna ich weryfikacja, czy brak wiedzy w szczegółowych zagadnieniach wpływa na powielanie wcześniejszych i tworzenie nowych błędów.

Ponieważ praca pisana jest w języku polskim, dlatego najczęściej cytowane będą fragmenty z Biblii Tysiąclecia²⁰, która jest najpopularniejszym polskim przekładem, ale nie najlepszym i dlatego w miejscach, gdzie błędy będą szczególnie wyraźne cytowane będą fragmenty ze Starego Testamentu w przekładzie interlinearnym²¹. W wyjątkowych przypadkach, kiedy ustalenie lub

¹⁸ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

¹⁹ Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003.

²⁰ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

²¹ Hebrajsko-polski Stary Testament (Pięcioksiąg), Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, translacją oraz indeksem rdzeni, opracowanie i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2003.

Hebrajsko-polski Stary Testament (Prorocy), Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, transliteracją i indeksem słów hebrajskich, Redakcja i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2008.

dyskusja nad zakresem semantycznym pojęć będzie konieczna, przytaczam również tekst hebrajski, grecki i incydentalnie łaciński. Wszystkie terminy muzyczne, a więc i nazwy instrumentów, będą transliterowane na język polski, z wyjątkiem miejsc, w których taka transliteracja (zdaniem autora) nie jest wskazana.

Zestawienie za pomocą tabel, w przypadku tak szerokiej interpretacji nazewnictwa terminów muzycznych, okazało się ostatecznie konieczne. Tabele zamieszczone będą w różnych miejscach tej dysertacji, w zależności od potrzeb.

Ze względu na dużą różnorodność, trudno pisać o muzyce żydowskiej, jej właściwościach stylistycznych, gatunkach czy instrumentach. Inaczej wyglądała muzyka okresu najdawniejszego — to znaczy muzyka nomadów i wojowników (wąski ambitus, stałe powtarzanie kilku formuł, aklamacja), inaczej muzyka w okresie rozkwitu państwa Izraelitów oraz muzyka w okresie pierwszej diaspory (diatonika, 8 modeli melodycznych). Inaczej jeszcze brzmiała muzyka Żydów po ostatecznym upadku państwa w czasach rzymskich. W tym ostatnim okresie zaznaczyły się bardzo wyraźne różnice pomiędzy muzyką Żydów zachodnich — np. muzyką Żydów żyjących na terenie Hiszpanii, o charakterystycznej budowie stroficznej i Żydów orientalnych — pieśni kształtowane improwizacyjnie, w cyklach wg zasady makamu, bogato melizmowane, o licznych chromatyzmach i skalach drobnointerwałowych. Jedną z form muzycznych kształtowanych według tych zasad był psalm. Pod względem wykonawczym natomiast wskazać trzeba na bogactwo form responsorialnych i antyfonicznych.

Żydowskie śpiewy miały swoich naśladowców. Binder uważa²², że były one bazą dla powstania chorału gregoriańskiego, który znany i wykonywany jest do dnia dzisiejszego. Wśród Żydów starożytny sposób kantyacji przetrwał do dzisiaj na Bliskim i Środkowym Wschodzie. Z czasem, kiedy melodie rozprzestrzeniały swój zasięg podczas migracji Izraelitów, wchłaniały elementy muzyki zachodniej. Dzisiaj sposób kantyacji na terenach Mezopotamii jest

Hebrajsko – polski Stary Testament, Pisma, Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, transliteracją i indeksem słów hebrajskich i aramejskich, Opracowanie i wstęp Anna Kuśmirek.

²² A.W. Binder, *Studies in Jewish Music, Collected Writings of A. W. Binder*, edited by Irene Heskes, Bloch Publishing Co. New York City 1927, s. 94.

całkowicie inny niż w ortodoksyjnych gminach żydowskich Zachodniej Europy. Nadal jednak można w muzyce tych obszarów znaleźć i rozpoznać wspólne korzenie.

Znaczenie muzyki żydowskiej dla rozwoju kultury muzycznej chrześcijan zauważył Wellesz²³, który w wielu miejscach swej bardzo ciekawej pracy zwraca uwagę na ogromny wpływ jaki miała sztuka muzyczna Izraelitów na muzykę kościoła bizantyjskiego. Zasięg muzyki żydowskiej i jej udział w tworzeniu się nowych stylów czy całych kierunków muzycznych w czasach naszej ery jest ogromny, nie to będzie jednak tematem tej dysertacji.

Aby lepiej zrozumieć kształtowanie się muzyki Izraela, należy zapoznać się z ogólnymi zasadami formowania muzyki i instrumentarium na przestrzeni dziejów.

Rozwój cywilizacji, od form prehistorycznych i prymitywnych, pociągnął za sobą odpowiednią ewolucję instrumentów, które z narzędzi ludowych i obrzędowych przekształciły się w instrumenty przeznaczone dla celów sztuki i rozrywki. Podział pracy w środowisku miejskim spowodował uformowanie się zawodowej klasy śpiewaków i muzyków. Obok ludzi grywających i śpiewających w celach magicznych, religijnych czy towarzyskich, powstała odrębna klasa, czy nawet kasta, muzyków zawodowych. Od tego momentu instrumenty podzielić można na dwie grupy — ludowe i profesjonalne (używane przez zawodowych artystów). Rozwój tych ostatnich idzie w kierunku osiągnięcia większych możliwości muzycznych i ułatwienia techniki gry.

Na początkowym etapie rozwoju²⁴ formy muzyki wokalne i instrumentalne nigdy się nie mieszały i nie zbiegały. Melodia nie była pomysłem abstrakcyjnym, aby mogła być dowolnie realizowana na instrumentach lub przez głos ludzki. W pierwszych cywilizacjach, takich jak starożytny Egipt, czy Sumer, melodia kojarzona była ze zjawiskami astralnymi lub światem mitów²⁵.

²³ E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, Kraków 2006 s. 49-56.

²⁴ W poszczególnych kulturach będziemy mieli do czynienia z inną datacją, ale zawsze dotyczyć będzie ona okresu predynastycznego, lub czasów poprzedzających scentralizowany system państwowy.

²⁵ R. Rachuta, *Monochord vol. 10. Strój instrumentów i notacja muzyczna w starożytnym Egipcie*, Toruń 1996. s. 5-14.

Przykładem może być zapis nutowy, który u Egipcjan był prawie identyczny z opisem świata kosmicznego. W rzeczywistości od żadnego instrumentalisty nie oczekiwano, by grał *cantabile*, jak to ma miejsce obecnie. Gra na jakimkolwiek instrumencie i śpiewanie tekstów poetyckich były dwiema odrębnymi czynnościami, które nie mogły się stapiać w jedną²⁶. Również żaden ze znanych nam pierwotnych języków, z wyjątkiem akadyjskiego (muzyka – *nigûtu*)²⁷, nie posiadał słowa, które byłoby odpowiednikiem naszego ogólnego pojęcia "muzyka", obejmującego obie te czynności. Zapewne Psalmom Dawidowym towarzyszyła gra na instrumentach, ale czy było to wydobywanie dźwięków między wersami, czy melodyjne wtórowanie melorecytacji trudno dziś określić.

Do początków dwudziestego wieku w dziełach zajmujących się genezą instrumentów zazwyczaj łączono ich powstawanie z konkretnymi osobami lub częściej bóstwami. Jednak w wieku dwudziestym takie podejście stało się anachroniczne. Już C. Sachs wykazywał naiwność tezy, iż Jubal jest ojcem muzyków grających na harfie i organach, bożkowi Panowi przypisywano zasługę wynalezienia fletni Pana, a Merkury miał rzekomo zbudować lirę z napotkanej na brzegach Nilu wyschniętej skorupy żółwia.²⁸

Obecnie wiemy, iż większość instrumentów powstawała na drodze ewolucji i wzajemnych wpływów, co dotyczy również instrumentarium biblijnych Izraelitów.

Badając dzieła starożytne, a zwłaszcza Biblię, należy pamiętać, iż w terminologii określającej pewne zjawiska mogą występować różnice powstające na przestrzeni wieków i wynikające z różnorodności kulturowej. Mimo tej różnorodności mamy też do czynienia z podobieństwami. Jednym z nich jest określanie wysokości dźwięku.

Semicki Wschód posiadał podobną terminologię muzyczną do greckiej. Gramatycy żydowscy już w II wieku nazywali

²⁶ Ulegnie to zmianie w czasach późniejszych. W przypadku Izraelitów mamy pewność, iż muzyka wokalnie-instrumentalna funkcjonowała (w naszym tego słowa znaczeniu) już w czasach Salomona, a być może i nieco wcześniej za panowania Dawida.

²⁷ The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, editorial board J. A. Brinkman, M. Civil, I. J. Gelb, A. L. Oppenheim, E. Reiner, Chicago 1980, n/2, s. 217.

Nigûtu – joyful music.

²⁸ C. Sachs, Historia instrumentów muzycznych, Warszawa 1975, s. 15

najciemniejsze samogłoski o i u — *hagbdhah* od słowa *gavoah* — „wysoki”. W piśmie hebrajskim kropka poniżej spółgłoski oznacza, że następuje po niej samogłoska „i”, natomiast kropka powyżej spółgłoski, że następuje po niej samogłoska „o”. Podobnie Arabowie stawiają krótką, ukośną kreskę poniżej spółgłoski dla oznaczenia, że następuje po niej „i”, a powyżej spółgłoski na oznaczenie, że następuje po niej „a”. Głos męski jest „wysoki”, podczas gdy żeński — „niski”. Odpowiednio do tego, „skaczą oni w górę” na dźwięk niższy, a najniższą strunę lutni nazywają *bamm*, czyli „najwyższa”. Na semickim Bliskim Wschodzie pierwotne znaczenie słowa „wyższy” nie odpowiadało naszemu „na większej wysokości”, lecz naszemu „dłuższy”; według tej zasady np. najdłuższe piszczałki organów dają najniższe dźwięki.”²⁹

Analiza poszczególnych zjawisk muzycznych oraz instrumentarium na przestrzeni całego tekstu Biblii pozwoli na kreślenie pewnej mapy, niezwykle przydatnej w poruszaniu się po świecie muzycznym Izraelitów. Metoda, polegająca na porównywaniu konkretnych zjawisk występujących w poszczególnych Księgach i analizowanie ich pod wieloma względami, pozwoli na prześledzenie zmian w czasie i być może określi jasne ramy czasowe i przestrzenne występowania poszczególnych instrumentów, czy form muzycznych. Metoda ta pozwala również na jasne przedstawienie tematu oraz minimalizuje ryzyko częstych powtórzeń poszczególnych zagadnień, co jest nieuniknione jeśli poruszamy się według schematu zaproponowanego na przykład przez Montagu³⁰. Taka analiza umożliwi wykrycie pewnych trendów, zmian czy wpływów w kulturze muzycznej Izraelitów.

W tym krótkim wprowadzeniu wskazuję kilka kierunków badań, aby uzmysłwić jak złożone jest zagadnienie zatytułowane "Muzyka w Biblii" i jak trudno dokładnie zbadać ten temat, nie pomijając jego istotnych aspektów.

²⁹ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1988, s. 68.

³⁰ J. Montagu, *Instrumenty muzyczne Biblii*, Kraków 2006.

Rozdział I

Dzieje muzyki Izraela

1. Kształtowanie się muzyki Izraela na przestrzeni dziejów

Pierwsze zapis dotyczące muzyki pojawiają się w Biblii już w historii opisującej stworzenie świata i znajduje się w Księdze Rodzaju 4,21. Werset ten opisuje Jubala jako ojca grających na קִנּוֹר *kinnor* (harfa, cytra lub lira)³¹ i אֹּגְגָב³² „*uggav*”. Nazwę drugiego z wymienionych instrumentów tłumaczy się w polskich przekładach Biblii zazwyczaj jako organy lub flet. Odczytując dosłownie ten fragment możemy wywnioskować, iż mówi nam on o pierwszym muzyku lub wynalazcy potrafiącym grać na obu tych instrumentach. Shiloah³³ sądził, iż dawni biblijni komentatorzy rozszerzyli to znaczenie przydzielając Jubalowi tytuł twórcy muzyki w ogóle. W ten sposób był on postrzegany w średniowiecznej literaturze Żydów i chrześcijan. Shiloah uznał Jubala za biblijnego wynalazcę będącego odpowiednikiem Pitagorasa reprezentującego pogański świat. Zgodnie z badaniami współczesnych biblistów, możemy interpretować harfę i flet jako metaforę dwóch rodzin instrumentów – strunowych i dętych.

Potwierdza to również treść fragmentu zawartego w Midrash ha-Gadol, który mówi, że Jubal wynalazł nie tylko dwa instrumenty wspomniane w Biblii, ale był wynalazcą całego instrumentarium. A nawet był twórcą sztuki śpiewania³⁴. Oznacza to, że był odpowiedzialny za stworzenie muzyki w ogólnym tego słowa znaczeniu. Frazer uważał, że istotne jest postawienie wynalazku muzyki obok miedzi czy żelaza, wynalezionych przez Tubalkaina, brata Jubala³⁵. Bliskość muzyki i żelaza w tekście Starego

³¹ Wątpliwościami co do tłumaczenia słowa *kinnor* zajmiemy się w rozdziale poświęconym temu instrumentowi.

³² אֹּגְגָב – kołczan, długi flet

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, t. I, s. 744.

³³A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press Detroit 1992, s. 39.

³⁴ Midrash ha-Gadol, ed. M. Margoliot, Jerozolima 1947, T. 1, s. 126.

³⁵J. G. Frazer, *Folklore in the Old Testament*, London 1919, vol. 3, s. 448-80.

Testamentu prowadzi do spekulacji o możliwych koneksjach między muzyką a zbrojeniami lub dźwiękiem żelaza w muzyce. Wynałazki braci doprowadziły do tego, iż w kulturze Izraela, jak rzadko w której, pojawiają się ściśle związki pomiędzy muzyką a militarną sferą życia.

Innego zdania jest ksiądz M. Peter, który twierdzi, że omawiany fragment, nazywany „Listą Kainitów” jest jednym z najstarszych tekstów biblijnych i ulegał on zmianie podczas kolejnych redakcji. Słowem, które zostało dodane było właśnie „żelazo”, gdyż w czasach, kiedy powstawał ten dokument, nie znano jeszcze technologii wytopu żelaza lub dopiero ją poznawano³⁶. Jeśli tezę tę przyjmiemy za słuszną, to wyżej przytaczane dywagacje Frazera, o ścisłym związku muzyki z żelazem, okażą się trudne do obrony.

Mimo iż jest to pierwsza w tekście Biblii informacja dotycząca instrumentów, to nie możemy traktować jej jako podstawy do naszych badań. Jest ona bowiem związana z postacią mityczną z okresu patriarchów, a mitologia, choć często bardzo pomocna, nie może być bazą w naszych dociekaniach. Będzie ona jednak ich niezwykle cennym uzupełnieniem, gdyż mity odbijają naturę świata, w którym powstawały i nie należy niedoceniać ich znaczenia.

Zajmijmy się zatem czasami, w których istniało państwo Izraelitów.

Należy pamiętać, że czas powstawania państwa izraelskiego, a więc XI - X wiek przed Chrystusem, szczególnie sprzyjał powstawaniu tekstów poetyckich. Powstała w tym czasie między innymi część psalmów przypisywanych często Dawidowi. Literatura tego typu czytana była zazwyczaj przy akompaniamencie instrumentów³⁷, gdzie ich „słodki” dźwięk miał wprowadzać w nastrój i obrazować przedstawiany tekst. Łatwo znaleźć paralelę do sposobu odczytywania tekstów w innych kulturach starożytnych. Jednym z takich przykładów może być starożytna Grecja, gdzie już od XVIII w. p.n.e. czytaniu literatury zawsze towarzyszyła muzyka, a instrumentem najczęściej wykorzystywanym, podobnie jak w

³⁶ Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 1991, Księga Rodzaju 4,18-24, komentarz ks. Michał Peter.

³⁷ Lepsze byłoby w tym miejscu użycie liczby pojedynczej, gdyż zwyczajowo było to subtelne towarzystwo jednego konkretnego instrumentu (najczęściej liry lub harfy), a użyte słowo „zazwyczaj” sugeruje, iż nie w każdym okresie akompaniament muzyczny był stosowany.

Izraelu, była lira³⁸. Instrumentarium greckie było nieco szersze od izraelskiego, ale mimo to podstawowym kryterium wykorzystywania instrumentów do akompaniamentu w obu tych kulturach było ich słodkie i delikatne brzmienie, które nie przeszkadzało przekazowi słownemu.

Wśród Izraelitów bardzo często stosowana była homofonia a nawet, jeśli jednocześnie występował śpiew i gra na instrumencie, to było to unisono lub równolegle prowadzona melodia w oktawie. Wnioskuje to na podstawie następującego tekstu:

(2 Krn 5,13)

וַיְהִי כִּאֲתָד לְמַחְצְרִים [לְמַחְצְרִים] וְלְמַשְׁרָרִים לְהַשְׁמִיעַ קוֹל-אֶתְּדָה לְהִלֵּל
וְלְהַדוֹת לַיהוָה וְכִהְרִים קוֹל בְּחֻצְצֹרוֹת וּבְמִצְלֹתַיִם וּבְכִלֵי הַשִּׁיר וּבְהִלֵּל
לַיהוָה כִּי טוֹב כִּי לְעוֹלָם חֲסִדוֹ וְהַבֵּית מְלֵא עֲנָן בֵּית יְהוָה:

Kiedy tak zgodnie, jak jeden, trąbili i śpiewali, tak iż słyszeć było tylko jeden głos wystawiający majestat Pana, kiedy podnieśli głos wysoko przy wtórze trąb, cymbałów i instrumentów muzycznych przy wychwalaniu Pana, że jest dobry i że na wieki Jego łaskawość, świątynia napełniła się obłokiem chwały Pańskiej³⁹.

Jędrniejsza w swoim wyrazie wydaje się redakcja poznańska, w której Stanisław Stańczyk komentując ten fragment wskazuje na użycie podobnego refrenu, sławiącego Jahwe, w wielu Psalmach (np. Ps 100,1; 105,1; 107,1; 118,1; 136,1).

(2Krn 5,13)

[...]taka zaś zgodność panowała między tymi, co grali na trąbach, a tymi, co śpiewali, że słyszeć było jakby jeden głos sławiący i wychwalający Jahwe - gdy jeszcze głośniejsz grali na trąbach, cymbałach oraz innych instrumentach muzycznych i chwalili Jahwe, że jest dobry, że na wieki [trwa] miłosierdzie Jego, Świątynia napełniła się obłokiem Chwały Jahwe⁴⁰.

³⁸ J. G. Landers, *Muzyka Starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2003, s. 78-82.

³⁹ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

⁴⁰ Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 1991, Druga Księga Kronik 5,13, komentarz o. Stanisław Stańczyk.

Unisono ukazuje nam specyficzny sposób spojrzenia na świat Narodu Wybranego i łączy się z niezwykle rzadkim w tym czasie monoteizmem. Ta jednorodność odnosi się również do tego, iż w każdej części państwa izraelskiego całość oprawy muzycznej wykonywanej na cześć Jahwe musiała być podobna, nad czym pieczę sprawowali przeznaczeni do tego Lewici.

Pieśń Lameka do jego żon Ady i Cillo jest zdaniem A. Sendreya⁴¹ pierwszym przejawem muzycznej pieśni w Biblii. Nie stricte pieśni, jak pieśń Debory, czy pieśń znad Morza Czerwonego, ale jest przykładem dawnej poezji, której rytm i akcentacja traktowane są jako pierwszy przejaw muzycznego przekazu.

W czasach, kiedy głowy rodów sprawowały posługę kapłańską, ceremoniał i śpiewy musiały być raczej nieskomplikowane, gdyż nie byli to ludzie przygotowani do tej posługi, a sprawowali ją ze względu na swoją pozycję rodzinną. W tym przypadku melorecytacja była idealną formą przekazu. Wszystkie najdawniejsze cywilizacje używały jej do przekazywania następnym pokoleniom swoich praw, zwyczajów i opowieści o wielkich herosach. Melorecytacja układała tekst w odpowiedni sposób i organizowała go, przez co był łatwiejszy do zapamiętania przez odtwórcę, jak i przez słuchacza⁴².

Pieśń Lameka jest biblijnym przykładem tekstu idealnie nadającego się do melorecytacji.

Rzeczą oczywistą jest, że rodzaj akompaniamentu zmieniał się wraz ze zmianą władcy, czy ze zmianą wpływów narodów ościennych lub najeźdźców. Jeśli natomiast mielibyśmy przyjąć ogólną zasadę funkcjonowania akompaniamentu, to zapewne najlogiczniej podzielić muzykę Narodu Wybranego na dwa okresy.

⁴¹ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

(Rdz 4,23-24)

Lamek rzekł do swych żon, Ady i Silli:

«Słuchajcie, co wam powiem, żony Lameka.

Nastawcie ucha na moje słowa:

Gotów jestem zabić człowieka dorosłego, jeśli on mnie zrani,

i dziecko - jeśli mi zrobi siniec!

Jeżeli Kain miał być pomszczony siedmiokrotnie,

to Lamek siedemdziesiąt siedem razy!»

⁴² A. Sendrey, Music in Ancient Izrael, Vision Press Ltd., London 1969, s.

162

Pierwszy dotyczyłby czasów przed zburzeniem Świątyni przez Babilończyków w roku 587 p.n.e., a drugi czasów po jej zburzeniu. Trzymając się dalej tego ogólnego założenia można by powiedzieć, że pierwszy okres, a zwłaszcza pierwsza jego część to czas rozwoju muzyki, jak również akompaniamentu będącego jej częścią. Można by tu przytoczyć choćby postać Dawida akompaniującego sobie na harfie podczas śpiewu psalmów. Trafne wydaje się przytoczenie w tym miejscu jednego z najbardziej znanych fragmentów dotyczących muzyki w Biblii, a mianowicie;

2 Sm 6,5.

Tak Dawid, jak i cały dom Izraela tańczyli przed Panem z całej siły przy dźwiękach pieśni i gry na cytrach, harfach, bębnach, grzechotkach i cymbałach.

Warto w tym miejscu przyjrzeć się oryginalnej - hebrajskiej wersji językowej tego tekstu i kilku jej przekładom. Brzmiały one następująco:

וְדָוִד וְכָל־בֵּית יִשְׂרָאֵל מְשַׁחֲקִים לְפָנָי יְהוָה
בְּכָל עֲצֵי בְרוּשִׁים וּבְכַנְרֹת וּבַנְּבָלִים וּבַתְּפִים
וּבַמְנַעֲנָעִים וּבַצֹּלְצָלִים.

Linearne tłumaczenie tekstu hebrajskiego;

A Dawid i cały lud Izraela grali przed JHWH na wszelkich (instrumentach z) drewna szlachetnego, i na harfach, i na bębnach, i na tamburynach, i na grzechotkach i na cymbałach⁴³.

AV

Dawid i cały lud Izraela grali przed Panem na wszelkich instrumentach z drzewa jodłowego, nawet na harfach, na psalteriach, tamburynach (timbrels), kornetach i talerzach.⁴⁴

⁴³ Hebrajsko-polski Stary Testament (Prorocy), Redakcja i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2008.

BG

*Dawid zasię i wszystek Izrael grali przed Panem na wszelakich instrumentach z cedrowego drzewa, na harfach i na skrzypcach, i na bębnach, i na piszczałkach, i na cymbałach.*⁴⁵

Te cztery przekłady pokazują, jak trudne jest rozpoznawanie poszczególnych instrumentów i jak wielka zachodzi dowolność w ich interpretacji podczas tłumaczenia. Fragment ten pokazuje jeszcze jedno ciekawe zjawisko. Starsze przekłady nie zawsze są gorsze. Poza oczywistymi błędami, takimi jak pojawienie się w angielskiej wersji kornetu, czy w polskiej skrzypiec, całość tekstu jest bliższa pierwotnej wersji językowej. Na szczęście najnowsza edycja Pisma Świętego⁴⁶ wydaje się być pozbawiona zasadniczych błędów i tłumaczy ten tekst następująco:

2Sm 6,5

Dawid zaś i cały dom Izraela weselili się przed Jahwe Grając na wszelkich instrumentach z drewna cyprysowego, takich jak cytry i harfy, przy akompaniamencie bębenków grzechotek i cymbałów.

Dlaczego określenie "cyprysowego" wydaje się w tym fragmencie właściwe, jeśli w hebrajskiej wersji językowej, która została tutaj przytoczona, jak również w hebrajsko-polskim Starym Testamencie⁴⁷ występuje słowo "drewna szlachetnego"? Zapewne takie określenie byłoby najwłaściwsze, translatorzy jednak przyjmowali rodzaj konkretnego gatunku, który ich zdaniem autor księgi miał na myśli. Jest to zabieg dość niebezpieczny, ale

⁴⁴ Oba cytaty z książki J. Montagu, Instrumenty Muzyczne Biblii, Kraków 2006, s. 71.

The Holy Bible (Authorized Version or King James Bible) Robert Barker, 1611.

⁴⁵ Biblia Gdańska 1632.

⁴⁶ Pismo Święte, Opr. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Tow. Świętego Pawła, rok wydania: 2008.

⁴⁷ Hebrajsko-polski Stary Testament (Pięcioksiąg), Redakcja i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2008, s. 382.

czasami, jak wykażemy w dalszej części pracy, stosowany w tłumaczeniach. Interesujące, że w Septuagincie translatorzy pominieli hebrajskie słowa *קְרוֹשִׁי עֵץ*, nie określając materiału z jakiego zostały wykonane instrumenty. Drewno cedrowe wymienione w BG uważane było w Izraelu za niezwykle cenne i stosowane tylko do produkcji wartościowych przedmiotów. W Wulgacie w tym miejscu pojawia się słowo *abies* a więc jodła, która była z kolei cennym gatunkiem dla Rzymian. W polskich wersjach językowych mamy do czynienia z jodłą, jesionem, jałowcem i ostatnio, wydaje się najtrafniej, z cyprysem⁴⁸.

Jest to jeden z wielu fragmentów Biblii odnoszący się do wspaniałych czasów początków państwa izraelskiego, pokazujący bogate instrumentarium Izraelitów. Biorąc natomiast pod uwagę drugi okres, według naszej systematyki, czyli czasy po zburzeniu Świątyni, możemy dojść do wniosku, iż nie był on tak łaskawy dla muzyki Narodu Wybranego. Była ona wręcz często zakazywana. Czas intensywnych przesiedleń po roku 587 p.n.e. był traktowany przez większość Żydów jako czas smutku i żałoby. Dlatego muzyka, która była zazwyczaj przejawem radości, nie była mile widziana w tamtym okresie⁴⁹.

Wzajemne wpływy muzyczne narodów sąsiadujących czy podbijających i podbitych są zjawiskiem oczywistym i mimo że Idelsohn uważa, iż Izraelici podczas niewoli babilońskiej posunęli się o krok dalej kopiując pieśni Babilończyków, zmieniając w nich tylko adresata na Jedynego Niewidzialnego Boga⁵⁰ nie jest tak oczywiste, że kopiowali inne formy muzyczne i instrumentarium napotkanych w swej historii narodów.

⁴⁸ Wszystkie określenia gatunków drzew w tym akapicie zostały przetłumaczone za pomocą słowników;

The New Brown - Driver - Briggs - Gesenius Hebrew and English Lexicon With an Appendix Containing the Biblical Aramaic, 1983, s. 141.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, s. 147.

⁴⁹ Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003.

Lm5,14

Starsi stronią od bramy

Młodzi - od śpiewania przy harfach

⁵⁰A. Z. Idelsohn, *Jewish Liturgy and its Development*, Dover Publications, Inc., New York 1932 s. 17-23.

W pierwszej części Księgi Izajasza, przypisywanej „Proto – Izajaszowi” pochodzącej z końca VIII w. p.n.e., mamy do czynienia z prorocstwem opisującym zburzenie miasta i związane z tym wydarzeniem zjawiska.

Iz 24,8

Ucichł radosny głos bębenków

Ustał rozgwar hulających,

Ucichł radosny dźwięk cytry⁵¹

W komentarzach czytamy

"Autorowi chodzi raczej o przedstawienie atmosfery związanej z podobnym wydarzeniem. Prorocy opisują często nastrój radości i bez troski jako typowy dla zwykłego, pokojowego rytmu życia miasta. Znamionują go zarówno wesołe okrzyki, jak i gra na rozmaitych instrumentach. W 8 wersecie Księgi Izajasza wymienione zostały dwa spośród nich. "Bębenek" (*tf*) był powszechnie znanym (już u nomadów) instrumentem, na którym grywali mężczyźni i kobiety. Niemniej starożytna jest cytra (lub lira, hebr. *knr*) wymieniona w Rdz 4,21 a także często w tekstach akadyjskich i ugaryckich⁵²."

Tekst ten mimo, iż pochodzi z czasów poprzedzających zburzenie Pierwszej Świątyni, to w sposób bardzo czytelny i trafny opisuje sytuację jaka nastąpi po tym tragicznym dla Izraela wydarzeniu, kiedy to zamilknie głos bębena i radosny dźwięk cytry.

Innym przykładem znacznego ograniczenia działalności muzycznej Izraelitów po roku 587 p.n.e. jest Psalm 137,1-4:

Nad rzekami babilońskimi siedzieliśmy

i płakaliśmy na wspomnienie Syjonu.

Na wierzbach tamtejszych

zawiesiliśmy cytry nasze.

Tam to domagali się od nas pieśni

ci, którzy nas uprowadzili do niewoli

a ciemnośćcy nasi - radości:

⁵¹ Zapewne chodzi o lirę.

⁵² Księga Izajasza, Wstęp - Przekład z oryginału i komentarz opracował ks. Lech Stachowiak, Poznań 1996.

"Zaśpiewajcie nam jakąś pieśń o Syjonie!"

*Jakże możemy śpiewać o Jahwe,
na obcej ziemi?*

Warto się tutaj odwołać do Księgi Psalmów opatrzonej komentarzami przez ks. Stanisława Łacha. Uważał on, iż tekst ten dotyczy jednej z kolonii żydowskich, założonej nad kanałem dostarczającym wodę do upraw. Było tam wystarczająco wilgotno, aby mogły rosnąć wierzby. Psalmista opisuje tu scenę jaką zastał docierając do tego miejsca. Pogrążeni w smutku ludzie pozawieszali cytry (ponownie sugerowałbym lirę) na gałęziach wierzb i odmawiali śpiewania pieśni o swoim ukochanym Syjonie, kiedy wymagali tego ciemiężcy⁵³.

Muzyka Narodu Wybranego była w ogromnym stopniu związana ze Świątynią w Jerozolimie. Po pierwszym jej zburzeniu zmieniły się diametralnie funkcje muzyki w społeczeństwie Izraelitów. Punkt ciężkości rozwoju został zapewne przeniesiony z muzyki sakralnej na świecką. Brak centralnego ośrodka, w którym dbano by o zachowanie wcześniej ustalonych i utrwalonych kanonów muzycznych, mając na uwadze jej tradycyjne formy i zasady, mógł doprowadzić do choćby częściowego zerwania z korzeniami muzycznej kultury Izraela. Przed pierwszym zburzeniem Świątyni to ona stanowiła centrum kultury Narodu Wybranego i to właśnie ona kształtowała trendy i mody w muzyce. Kiedy jej zabrakło, na pewien czas, rolę tę przejęły różne ośrodki, w których znajdowały się największe skupiska diaspory żydowskiej. Były to największe miasta Starożytnej Persji, Egiptu a także Grecji. Te trzy cywilizacje stanowiły główne kierunki diaspory, ponieważ były to w swoim czasie najsilniejsze ośrodki władzy i najzamożniejsze miejsca, w których łatwo było zdobyć zatrudnienie i dorobić się majątku. Należy jednak pamiętać, że Żydzi osiedlali się prawie we wszystkich miejscach tamtejszego cywilizowanego świata i w związku z tym dzisiejsza kultura muzyczna Izraelitów, mimo swej odrębności, jest konglomeratem niezliczonej ilości materiału muzycznego z jakim mieli oni do czynienia w swojej długiej i niezwykle barwnej historii.

⁵³ Księga Psalmów, Wstęp - Przekład z oryginału i komentarz opracował ks. Stanisław Łach, Poznań 1990.

Przesiedleni Izraelici, zwłaszcza na terenie Starożytnej Persji, zachowali zapewne wiele elementów z muzyki sakralnej, ale brak kontaktów pomiędzy poszczególnymi wspólnotami miał z pewnością wpływ na choćby częściowy zanik kanonów, mimo ogromnego przywiązania Narodu Wybranego do tradycji. W muzyce kanony utrzymywane są przez ludzi wykształconych w tym kierunku. Jeśli ich zabraknie, a zapewne brakowało ich w wielu wspólnotach diaspory, to muzyka rozwijać się będzie w sposób żywy i zależny od potrzeb i wrażliwości ludzi, częściowo, choć nie w sposób zasadniczy, odbiegając od zasad obowiązujących we wcześniejszym okresie. Zatem zasadne wydaje się stwierdzenie, iż charakter i tekst wielu utworów został zachowany w całości lub częściowo, a przemiany jakie się dokonały między okresem pierwszej a okresem drugiej Świątyni były znaczne, choć nie nieodwracalne, gdyż w wielu wspólnotach tradycja zachowała się bez większych zmian. Dowodem na zachowanie tradycji przez ludność opuszczającą z różnych powodów swój kraj, jest na przykład polska emigracja w Chicago. Podhalańczycy, którzy stanowią znaczną część tej emigracji, zachowali swój folklor w formie często czystszej, niż ma ona miejsce na terenie Polski obecnie.

Ta krótka charakterystyka muzyki Izraelitów w poszczególnych okresach funkcjonowania ich państwa wskazuje na złożoność tego tematu i problemy z jasnym i czytelnym określeniem omawianego zagadnienia. W pracy tej rozważania nad stopniem zachowania zabytków kultury muzycznej Izraela pojawiają się jeszcze kilka razy, przy okazji badań nad innymi fenomenami w muzyce Narodu Wybranego.

Wracając do ogólnych zjawisk muzycznych występujących w kulturze Izraela warto pamiętać, że dla Narodu Wybranego studiowanie znaczenia modlitw, poezji i prawa jest niezwykle ważnym elementem kulturowym, od czasów powstania państwa aż po czasy obecne. Wiele z fragmentów tej literatury przekazywano kolejnym pokoleniom za pomocą melorecytacji⁵⁴ lub arytmicznych melodii zwanych jako kantylacje. Każdorazowo pewna porcja Biblii przekazywana była również w publicznej służbie w postaci takich to właśnie muzycznych kantylacji. Wiemy na przykład, że pieśń z

⁵⁴ Co zostało opisane na s. 19.

Wj 15,1-20, Dekalog i niektóre psalmy śpiewane były podczas codziennych nabożeństw w świątyni w Jerozolimie.⁵⁵

W czasach starożytnych linia melodyczna nie była zapisywana. Melodie we wszystkich ówczesnych cywilizacjach były przekazywane ustnie z pokolenia na pokolenie. Idelsohn stworzył jednak możliwość pośredniego poznania dawnej muzyki Izraela. Znalazł on dokładne prawzory wielu melodii gregoriańskich w gminach żydowskich znajdujących się na terenie Jemenu i Persji. Gminy te rozwijały się niezależnie, nie mając kontaktu z Palestyną od czasów zniszczenia Pierwszej Świątyni (587 p.n.e.). Jest to zdaniem Idelsohna oczywisty dowód, iż melodie te funkcjonowały w swojej kolebce, a więc w Izraelu, już przed rokiem 600 p.n.e.⁵⁶

Na fakt ten zwrócił również uwagę Sachs, którego warto w tym miejscu zacytować.

"Dawna tradycja najlepiej zachowała się w liturgii Żydów orientalnych, którzy nieprzerwanie zamieszkiwali Bliski i Środkowy Wschód. Nie dopuszczali oni nigdy, aby świecka muzyka przenikała do synagogi, ani też nie zezwalali kantorom na improwizację. Zastój taki zawiera w sobie niewątpliwie niebezpieczeństwo upadku. Wydaje się jednak, że Żydzi Jemenu, Mezopotamii, Persji i Bucharji uniknęli degeneracji. W przeciwnym razie ich kantylacja nie mogłaby być tak uderzająco podobna do odległych o tysiące mil melodii Sefardyjczyków⁵⁷."

Uważam jednak, że istnieje jeszcze jedna możliwość wytłumaczenia tego zjawiska, a mianowicie migracja poszczególnych pieśni wraz z wędrownymi muzykantami przemieszczającymi się często pomiędzy odległymi od siebie skupiskami ludzkimi ogromnym obszarze starożytnego świata.

⁵⁵ A.W. Binder, *Studies in Jewish Music, Collected Writings of A. W. Binder*, edited by Irene Heskes, Bloch Publishing Co. New York City 1927, s. 132.

⁵⁶ A. Z. Idelsohn, *Hebraische-Orientalischer Melodienschatz*, Lipsk 1914, t. 1, s. 17.

⁵⁷ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1988, s. 79.

Bardzo ważną okolicznością, tworzącą kulturę muzyczną Izraelitów był niewątpliwie szabas. A. W. Binder⁵⁸ uważa, że podczas tego dnia częściej wykonywano nabożne śpiewy niż zazwyczaj w dni powszednie. Czytanie fragmentów Biblii odbywało się przy „słodkim”⁵⁹ akompaniamencie instrumentów. W czasie szabasu, na publicznych placach, panowała wesołość, śpiewy i tańce. Również lewitom prawo zezwalało grać na swoich instrumentach, a w razie potrzeby mogli nawet naprawiać zerwane struny. W piątek po południu trzy trąby ogłaszały koniec pracy i początek przygotowań do szabasu. Pieśni szabasowe są najlepszym odbiciem stanu duszy narodu izraelskiego, jego radości i łez, a Pieśni Eliasza⁶⁰ uważane są za najbardziej starożytną ich formę (*zemirot*).

Izraelici przez prawie dwa tysiące lat, licząc od Abrahama⁶¹ do Jezusa, wędrowali, pokonując ogromne przestrzenie starożytnego świata Biblijnego Wschodu. Podczas tej wędrówki przejmowali elementy kultury i sztuki napotkanych narodów. Miało to ogromny wpływ na kształtowanie się muzyki Izraela. Siła tych wpływów była jednak bardzo zróżnicowana w różnych okresach. Zapewne największa w czasach patriarchów, w okresie bezpośrednio po zburzeniu Pierwszej Świątyni i w czasach hellenistycznych. Po powstaniu Państwa Izraelskiego w XI w. p.n.e. wpływ ten jest znacznie ograniczony, gdyż muzyka oparta jest o kanony i tradycje głęboko zakorzenione w kulturze Izraelitów. Szczególna przestroga przed przejmowaniem dóbr i tradycji narodów, z którymi zetkną się Izraelici na ziemi Kanaan zawarta jest w Pwt 7,25⁶². Ponowny

⁵⁸ A. W. Binder, *Studies in Jewish Music, Collected Writings of A. W. Binder*, edited by Irene Heskies, Bloch Publishing Co. New York City 1927, s. 103.

⁵⁹ To określenie często pojawiające się w dysertacji jest wbrew pozorom trudne do wytłumaczenia. Słodki ton trzy tysiące lat temu miał inne znaczenie niż dzisiaj. Zapewne stwierdzenie to określało muzykę delikatną (cichą), pozbawioną dysonansów i drażniących dźwięków wydobywanych przez instrumenty dęte. Do wydobywania słodkich tonów używano zapewne takich instrumentów jak harfa czy lira i to w pojedynczym (solowym) akompaniamencie.

⁶⁰ Eliasza żył w IX w. p.n.e. i z tego to zapewne okresu pochodzą jego pieśni.

⁶¹ H. Shanks (redakcja), *Starożytny Izrael*, Warszawa 2007. Według datacji sugerowanej w „Starożytny Izrael” rozdział „Okres patriarchalny. Abrahama, Izaak i Jakub” s. 37 (P. Kyle McCarter jr, Roland S. Hendel).

⁶² Księga Powtórzonego Prawa 4,41-11,32, a szczególnie fragment 7,25

wzrost wpływów ma miejsce w czasach pierwszej Diaspory (co zostało już wcześniej wspomniane), a zwłaszcza w czasach hellenistycznych.

Analizując historyczny rozwój muzyki Narodu Wybranego, możemy dojść do wniosku, iż pierwszym i najważniejszym zadaniem dla Żydów było znalezienie odpowiedniego miejsca do osiedlenia się na nowo podbitym terenie. W tej sytuacji w sposób naturalny rozwijały się formy muzyczne związane z procesem podboju i osiedlania. Szczególnie bogaty był repertuar pieśni wojennych, które musiały być najbardziej popularnym typem pieśni w czasach zdobywania nowych ziem.

Interesującym przykładem z okresu podboju Kanaan jest pieśń Debory. Sdz 5,3-31⁶³.

„Posągi ich bogów spalisz, nie będziesz pożądał srebra ani złota, jakie jest na nich, i nie weźmiesz go dla siebie, aby cię to nie uwikłało, gdyż Pan, Bóg twój, się tym brzydzi.”

⁶³ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

Sdz 5,1-31

3 Słuchajcie, królowie, nastawcie uszu, władcy: Dla Pana będę śpiewała, będę opiewać Pana, Boga Izraela. **4** Panie, gdyś Ty wychodził z Seiru, gdyś z pół Edomu wyruszał, ziemia wtedy drżała, kropiły niebiosy, chmury kropiły wodą. **5** Góry dżdżem ociekały przed obliczem Pana, <to Synaj> - przed obliczem Pana, Boga Izraela! **6** Za dni Szamgara, syna Anata, za dni Jaeli opustoszały drogi, a chodzący szlakami udeptanymi, po krętych drogach kroczyli. **7** Zanikło życie w osiedlach, zanikło w Izraelu, aż powstała Debora, powstała jako matka w Izraelu. **8** Gdy nowych bogów obrano, którym dawniej nie służyli, czyż widać było choć jedną tarczę lub dzidę wśród czterdziestu tysięcy w Izraelu? **9** Serce me zwraca się ku wodzom izraelskim, ku tym z ludu, co dobrowolnie ofiarowali się do walki: błogosławcie Pana! **10** Wy, co jeździecie na białych oślicach, wy, co na kobiercach siadacie, wy, przechodzący drogą - śpiewajcie. **11** Niech swym głosem dzielący łupy u wodopojów sławią dobrodziejstwa Pana, dobrodziejstwa względem osiedli izraelskich. <Wówczas lud Pana zstąpił do bram>. **12** Powstań, o powstań, Deboro, powstań, o powstań i pieśń zaśpiewaj! Powstań, Baraku, by pojmać twych jeńców, synu Abinoama.

13 Niech wtedy zstąpi reszta możnych z ludu Pana, niech zstąpi ku mnie wśród bohaterów. **14** Z Efraima - wodzowie ich w dolinie - za nim Benjamin wśród ludu swego, z Makir wyszli przywódcy, a z Zabulona trzymający laskę pisarza. **15** Z Deborą są możni z Issachara, a jak Issachar, tak i Barak jest w dolinie, idąc w jego ślady. A nad strumieniami Rubena zastanawiają się

Cytowany w przypisie tekst ukazany jest w całości z dwóch powodów. Pierwszym jest wartość artystyczna tego utworu i jego piękno ukazujące wrażliwość starożytnego autora. Drugi powód znacznie dla nas bardziej istotny, to waga tego tekstu, który jest jednym z pierwszych tekstów pieśni pojawiających się w Biblii.

Warto zwrócić uwagę na ciekawy jej układ. Był to z całą pewnością utwór antyfonalny. Od wersetu trzeciego do jedenastego utwór śpiewany jest przez Deborę, co potwierdzają słowa wersetu trzeciego:

[...]Dla Pana będę śpiewała, będę opiewać Pana, Boga Izraela [...]

A w wersecie jedenastym pojawia się lud, który kontynuuje pieśń w słowach:

długo. **16** Czemuż to siedzisz między stajniami, słuchając ryku trzód? Nad strumieniami Rubena zastanawiają się długo; **17** Gilead za Jordanem spoczywa, a czemu Dan przebywa na okrętach? Aser pozostaje nad brzegiem morza, mieszkając w swych portach bezpiecznie; **18** Zabulon to lud, co narażał się na niebezpieczeństwo śmierci, podobnie jak Neftali na połoninach. **19** Nadeszli królowie i walczyli, walczyli wtedy królowie Kanaanu w Tanak nad wodami Megiddo, lecz nie zabrali srebra jako łupu. **20** Gwiazdy z niebios walczyły, ze swoich dróg walczyły przeciw Siserze. **21** Potok Kiszon ich porwał, potok święty, potok Kiszon. **22** Rozległ się wtedy tętent kopyt końskich od wielkiego pośpiechu ich wojowników. **23** "Przeklinajcie Meroz! - rzekł Anioł Pana - bardzo przeklinajcie jego mieszkańców, bo nie przybyli na pomoc Panu, na pomoc Panu wśród bohaterów". **24** Niech Jael będzie błogosławiona wśród niewiast, żona Chebera Kenity, wśród niewiast żyjących w namiotach niech będzie błogosławiona. **25** Prosił o wodę, a mleka mu dała, w naczyniu odświętnym podała mu mleko. **26** Lewą ręką sięgnęła po palik, prawą - po ciężki młot. Uderzyła Siserę, zmiażdżyła mu głowę, skroń mu przebiła, przekłuła. **27** U nóg się zwałił, upadł zabity. U nóg jej się zwałił i upadł: tam gdzie się zwałił, tam upadł martwy. **28** Przez okno wychyla się i patrzy matka Sisery przez okienne kraty: "Czemuż wóz jego opóźnia przybycie, czemuż się opóźnia stuk jego rydwanów?" **29** Roztropniejsza z jej kobiet dała jej odpowiedź, a ona sobie powtarza jej słowa: **30** "Przecież zbierają łupy i rozdzielają brankę jedną lub dwie dla każdego wojownika, szaty barwione jako łup dla Sisery, na szyję żony króla różnobarwne chusty". **31** Tak, Panie, niechaj zginą wszyscy Twoi wrogowie! A którzy Cię miłują, niech będą jak słońce wschodzące w swym blasku». I żył w spokoju kraj przez lat czterdzieści.

[...]Wówczas lud Pana zstąpił do bram. **12** Powstań, o powstań, Deboro, powstań, o powstań i pieśń zaśpiewaj! Powstań, Baraku, by pojmać twych jeńców, synu Abinoama[...]

Przytoczony powyżej tekst jest pięknym i bardzo czytelnym przykładem antyfony polegającej na rozmowie zazwyczaj dwóch grup lub solisty z grupą, czyli chórem.

Interesujący jest tutaj również sam tekst, a nie tylko jego struktura. Przekazuje on w sposób bardzo szczegółowy opis ważnego dla Izraelitów wydarzenia, jakim było pokonanie Jabina – króla kananejskiego. Idea takiego zapisu jest dość prosta. Jeśli niewielka część społeczeństwa potrafi czytać i pisać, to zapis najważniejszych wydarzeń umieszcza się w pieśniach, które wykonywane są stosunkowo często i przez duże grupy śpiewaków, jak w wypadku antyfony. To technika często wykorzystywana w starożytności jako element edukacyjny społeczeństwa.

Niezwykle istotnym tekstem, przedstawiającym również początki państwa izraelskiego, a przekazywanym w postaci pieśni jest lament Dawida⁶⁴. Ta piękna choć tragiczna pieśń prawego

⁶⁴ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

2 Sam 1,19-27.

17 Dawid zaśpiewał potem żałobną pieśń na cześć Saula i jego syna Jonatana, **18** i polecił, aby się uczyli [jej] potomkowie Judy. Właśnie ona została zapisana w "Księdze Sprawiedliwego".

19 «O Izraelu, twa chwała na wyżynach zabita. Jakże padli bohaterowie? **20** W Gat tego nie ogłaszajcie! Nie podawajcie na ulicach Aszkelonu, aby się nie cieszyły córki filistyńskie ani radowały córki nieobrzezanych. **21** Góry Gilboa! Ani rosy, ani deszczu niech na was nie będzie, ani pól żyznych! Tu bowiem została skalana tarcza mocarzy. Nie, tarcza Saula nie była namaszczone oliwą, **22** lecz krwią poległych, tłuszczem mocarzy. Łuk Jonatana nigdy się nie cofał, i miecz Saula nie wracał daremnie. **23** Saul i Jonatan, kochający się i mili przyjaciele, za życia i w śmierci nie są rozdzieleni. Byli oni bystrzejsi od orłów, dzielniejsi od lwów. **24** O, płaczcie nad Saulem, córki izraelskie: On was ubierał w prześliczne szkarłaty, złotymi ozdobami upiększał stroje. **25** Jakże zginąć mogli waleczni, wśród boju Jonatan przebity śmiertelnie? **26** Żal mi ciebie, mój bracie, Jonatanie. Tak bardzo byłeś mi drogi! Więcej cenilem twą miłość niżeli miłość kobiet. **27** Jakże padli bohaterowie? Jakże przepadły wojenne oręż?»

zwycięzcy, ukazuje nam obraz chwalebnych i honorowych Izraelitów z czasów, kiedy to zaczynało tworzyć się ich prawdziwe państwo. W związku z tym nieprzypadkowym wydaje się tytuł cytowanego tu dzieła i jego patetyczny charakter.

Kolejnym przykładem jest krótki fragment z 2 Sam 3,33-34. Tekst ten ma charakter propagandowy. Ostatecznie trzeba było jakoś ukryć fakt zajmowania terytorium zamieszkiwanego przez inne ludy - Bóg tego chciał.

33 Król ułożył pieśń żałobną i zaśpiewał ją: «Czemuż to umarł Abner, tak jak ginie nikczemnik? 34 Wszak ręce twoje nie były spętane ani nogi twoje nie skute łańcuchem. Jak napadnięty przez złoczyńców umarłeś». Znow wzmogło się zawodzenie ludu.

Inny cytat liryki pochodzący z okresu początków państwa opisuje zwycięstwo Salomona nad Filistynami (Sdz 15,16). Możemy tutaj również przytoczyć pieśń, w której Salomon jest witany podczas powrotu do domu (1 Sm 18,7).

*7 I zaśpiewały kobiety wśród grania i tańców:
«Pobił Saul tysiące,
a Dawid dziesiątki tysięcy».*

Jest oczywiste, że tak duża ilość fragmentów Biblii związanych z działaniami wojennymi pochodzi z czasów tworzenia się państwa izraelskiego. Opiewanie walecznych czynów jest rzeczą normalną dla większości staro- i nowożytnych kultur. Warto jednak zwrócić uwagę na stosunkowo niewielką, w porównaniu do sąsiednich kultur, wagę jaką przywiązywali w swoich tekstach Izraelczycy do agresji i na to, iż opiewali oni w swoich pieśniach szczególnie prawość i honor, a nie okrucieństwo czy pogardę dla przeciwnika, które są tak eksponowane w literaturze innych narodów tego okresu, np. u Asyryjczyków⁶⁵.

⁶⁵J. Pijoan, Sztuka babilońska i asyryjska, w Sztuka świata, Warszawa 1989, tom 1, s. 220-221.

Kiedy Izraelici osiedli na stałe w ziemi Kanaan, dodali do swojego repertuaru pieśni związane z osiadłym życiem i pracą na roli. Jak duża była różnorodność takich pieśni dowiadujemy się z ich tytułów, zwłaszcza w Księdze Psalmów. W kilku psalmach, w początkowych wersetach, mowa jest o pieśniach pracowników czy pasterzy. Określa się tam również rodzaj instrumentów, które zazwyczaj akompaniują biblijnym psalmom. (Poruszam te zagadnienia w dalszej części pracy)

Radosne celebrowanie zbiorów na polu czy w winnicy często pojawiało się w tekstach pisarzy żydowskich, np. Izajasza (9,3) czy Jeremiasza (25,30), a także, jak już wcześniej wspomniano w Księdze Psalmów (Ps 4,7; Ps 126,6).

Wykonywanie radosnych pieśni i ogólne wesele podczas zbiorów stało się wystarczająco ważne dla Izraela, aby ująć je w jednej z przepowiedni.

Iz. 16,10.

Radość i wesele zniknęły ze sadów. W winnicach nie śpiewa się ani pokrzykuje.

Wina w tłoczniach nie wygniata ten, który je tłoczył. Ustały przyśpiewki.

Izajasz również w swoich tekstach nawiązuje do pieśni zbiorów.

Iz 5,1

Chcę zaśpiewać memu Przyjacielowi pieśń o Jego miłości ku swojej winnicy!

Przyjaciel mój miał winnicę na żyznym pagórku.

Bardzo interesujący wydaje się pogląd Lecha Stachowiaka, który tak skomentował ten fragment.

"Krótki utwór przytoczony przez proroka określony jest jako "pieśń" (*sirah*) i wyjaśniony bliżej terminem *dodi*, oznaczającym przyjaciela, oblubieńca. Dotyczy to całej pieśni, nie zaś jedynie pierwszych dwóch wersetów, w których Izajasz przytacza najprawdopodobniej początek ludowej pieśni o charakterze miłosnym, lub śpiewanej w winnicy."⁶⁶

⁶⁶ Księga Izajasza, Wstęp - Przekład z oryginału i komentarz opracował ks. Lech Stachowiak, Poznań 1996. Tom IX-1 s. 154.

Te fragmenty Biblii pokazują jak silna jest nadal tematyka związana z rolą w trzy wieki po osiedleniu się i zerwaniu z wędrownym trybem życia, bo wtedy to powstawała pierwsza, cytowana tutaj część Księgi Izajasza⁶⁷.

Hebrajczycy niedługo po osiedleniu się w Kanaanie adaptowali dla swojej religii niektóre pieśni występujące w miejscowych kultach. Ta sugestia może być poparta przez odkrycie w Ras Shamra w Syrii tekstu poświęconego kultowi Baala. Jeden z hymnów jest bardzo podobny do psalmu zawartego w Starym Testamencie.

Tekst do Baala.

Behold the enemies, o Baal
Behold the enemies thou shalt smite.
*Behold shalt destroy the foes.*⁶⁸

Tłum. autora

Ujrzyj swoich wrogów, Baalu
Ujrzyj wrogów, którzy będą ukarani
Wrogów, których zniszczysz

Dzisiaj, tłumacząc tę angielską wersję tekstu do Baala na język polski, trudno oddać jego istotę lepiej niż robi to Psalm 92.

⁶⁷ Księga Izajasza, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Lech Stachowiak, Poznań 1996. Przedmowa s. 5. W Księdze Izajasza wydzielono trzy chronologicznie i teologicznie różne części, wydane obecnie jako trzy a przynajmniej dwie oddzielne pozycje (Izajasz I-III, albo Izajasz, Deuteroizajasz i Tritoizajasz, rzadziej Izajasz I i Izajasz II). Łączy je jednak nie tylko imię wielkiego proroka w. VIII przed Chr. ale pewna kontynuacja zbawczej myśli.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 1991, wstęp do Księgi Izajasza, ks. B. Wodecki, t. 3, s. 5.

⁶⁸ Cytuję za: E. Wellesz, *Ancient and Oriental Music*, London Oxford University Press 1957, s. 289

Ps. 92,10.

*Ty zaś, o Panie, na wieki jesteś wywyższony.
Bo oto wrogowie Twoi, Panie,
bo oto wrogowie Twoi poginą,
rozproszą się wszyscy złoczyńcy.*

Zatem podsumowując ten rozdział warto zwrócić uwagę na jeden niezwykle istotny fakt, iż muzyka Izraela mimo wpływów jakim się czasami poddawała, nie zatraciła swojej odrębności, a jej szczególny związek ze sferą sacrum był bardzo pomocny w zachowaniu oryginalnych cech wytworzonych na przestrzeni wielu pokoleń. Twierdzenie to nie jest zapewne odkrywcze i zostało już niejednokrotnie opisane w przeszłości, mimo to zostaje ono tutaj przytoczone, gdyż będzie stanowić ważną podstawę do dalszych badań w kolejnych rozdziałach tej dysertacji.

Rozdział II

Instrumenty muzyczne w Biblii

1. Ogólna charakterystyka

Podstawą do opisanie w tej pracy poszczególnych instrumentów biblijnych i stworzenia ich podziału jest oczywiście Stary Testament. Nie powinniśmy jednak zapominać o innych możliwościach poszerzenia naszej wiedzy. Doskonały materiał do uzupełnienia tych badań stanowią znaleziska archeologiczne i artefakty pochodzące z tego okresu (statuetki i figury oraz płaskorzeźby i malowidła ścienne).

Obecnie mówimy o ok. 650 znaleziskach pochodzących z terenów biblijnych, na których Izraelici tworzyli swoje państwo (dzisiejszy Izrael i część Jordanii), a obejmujących okres od początku zasiedlenia tych terenów aż do III-IV w. n.e. Pewnych wyników dostarcza nam już ogólna systematyzacja tych materiałów. Np. wątpliwą okazuje się być interpretacja biblijnego instrumentu muzycznego jako harfy, wobec braku tego instrumentu w materiale ikonograficzno- archeologicznym. Gra na lutni nie może być poparta ani materiałem archeologiczno – ikonograficznym, ani tekstami biblijnymi. Dla dalszych badań konieczna jest dokładna analiza statystyczna materiału archeologiczno – ikonograficznego. Uwzględnione powinny zostać obok wymogów historyczno – geograficznych również elementy lokalno – etniczne. Np. liry Izraelitów, Judejczyków, Fenicjan, Filistynów, Nabatejczyków i Idumejczyków, mimo wzajemnych wpływów kulturowych były różne. Uogólnienie typów ikonograficznych może doprowadzić do mylnych wniosków.⁶⁹

W tekstach biblijnych zasadniczo brak jest informacji dotyczących materiału z jakiego wykonano poszczególne instrumenty. Tylko w trzech miejscach mamy do czynienia z takim zapisem (Lb 10,1-9, 1 Krl 10,12, 1 Krn 15,19). Biblijny zakaz tworzenia ilustracji (Wj

⁶⁹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1507

20,4; 34,17; Pwt 4,16-18; 5,8) stanowił aż do czasów współczesnych centralną przeszkodę na drodze badań odnoszących się do muzyków grających na instrumentach.

W historii muzyki mieliśmy do czynienia z wieloma próbami podziału instrumentów biblijnych na odpowiednie grupy. Wielu z tych klasyfikacji dokonano zapewne słusznie, ale ich autorzy nie zwrócili jednak uwagi, iż przy systematyzacji należy rozważyć wszystkie aspekty i możliwości wykorzystania danego instrumentu. H. Avenary proponuje na przykład następujący podział:

- a) magiczne instrumenty okresu nomadów (*szofar, hacocra, top, celcelim*),
- b) instrumenty muzyczne miasta za czasów królów (*kinnor, nevel, halil*),
- c) instrumenty świątyni (*szofar, hasosra, halil, kinnor, nevel, ciltajim*)⁷⁰.

Avenary przemilcza brak czytelności w tym podziale spowodowany występowaniem niektórych instrumentów jednocześnie w dwóch kategoriach. Podział taki, jakkolwiek wydaje się słuszny, to nie daje zbyt wielu informacji o poszczególnych grupach, na przykład instrumenty z grupy a oraz b tworzą z wyjątkiem *top* grupę c. Idąc dalej tym tropem *kinnor* pojawia się w 1 Krn 25,1.3 jako instrument kapłanów i świątyni, a w Rdz 31,27 jako instrument radosny, świecki. Bardziej zasadny jest moim zdaniem podział dokonany przez C. Sachsa, który preferował klasyfikację historyczną, bazującą na występowaniu nazw instrumentów w kolejnych księgach Starego Testamentu⁷¹.

Od czasów A. Fr. Pfeiffera⁷² akceptuje się podział na trzy grupy:

instrumenty strunowe,
instrumenty dęte,
instrumenty perkusyjne.

⁷⁰ H. Avenary, *Jiidische Musik, Teil A*, in MGG, 1958. s.225-230.

⁷¹ C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, Warszawa 1975, s. 105-127.

⁷² A. Fr. Pfeiffer, połowa XVIII w., jego istotne dla tej pracy dzieło *Über die Musik der Alten Hebraer*, Erlangen w 1779.

Można powiedzieć, że jest to klasyczny podział przyjmowany przez muzykologów.

W przeszłości próbowano wiele razy dokonywać podziału biblijnych instrumentów muzycznych spoglądając na nie z różnych stron. Bardzo klarowny i pełen treści podział został przedstawiony w encyklopedii muzyki⁷³.

Założono tam, że interpretacja znaczenia nazw biblijnych instrumentów muzycznych może przebiegać na różnych płaszczyznach. Jako podstawę teoretyczną badań można przyjąć modele antropologiczne, etymologiczno-lingwistyczne, semiotyczne, archeologiczne, ikonograficzne i organologiczne.

1. Interpretacja organologiczna

Pierwszą płaszczyzną interpretacji jest przed-semantyczna i przed-ikonograficzna identyfikacja pierwotnego znaczenia nazwy danego instrumentu. Do dnia dzisiejszego kwestia ta w wielu przypadkach została nierozwiązana. Wiele nazw instrumentów biblijnych nie jest jeszcze wyjaśnionych, co do wielu nie ma zgodności (np. *nevel*). Dla dalszej interpretacji identyfikacja ta jest jednak niezbędna. Równie ważne jest określenie lingwistycznego znaczenia materiału archeologicznego (np.: *mena'an'im* – grzechotka lub zabawka), co przemawia za tym, iż instrument ten wykorzystywany był raczej w muzyce ludowej i nie stosowano go zapewne w sakralnych utworach muzycznych. Być może był on używany w pierwotnych ceremoniach związanych z odstraszeniem złych mocy, lecz nigdy nie został zaliczony do instrumentów używanych w Świątyni. Należy zwrócić uwagę na umieszczanie instrumentów muzycznych na wytworach sztuki. Uwzględnić tutaj również trzeba identyfikację osób, lokalizację, czas, motyw, atrybuty czy też aspekty budowy instrumentu (np. elektron w *kinnor i nevel*)⁷⁴. Już na tym etapie konieczne jest porównanie ze źródłami pisanymi i archeologicznymi.

⁷³Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1511-12.

⁷⁴J. Flawiusz, Dawne dzieje Izraela, VIII, 3,8, Warszawa 2001.

2. Interpretacja mitologiczno – teologiczna

Kolejną płaszczyznę interpretacji stanowi analiza tekstu pod względem znaczenia wybranego motywu, jego kontekstu, tematów historycznych, mitologicznych i teologicznych. (np. związek Dawida z muzyką, *kinnor* i uzdrowienie Saula, 1 Sm 16,23). Dotyka ona często następnej płaszczyzny – dotyczącej symboliki instrumentów muzycznych. Muzyka, poprzez personifikację dokonywaną podczas śpiewu czy też gry, jest synonimem czci oddawanej Bogu: „Będę błogosławił JHWH za życia mojego, będę grał dla Boga wciąż.”⁷⁵ (Ps 146,2). Podkreśla to teologiczne znaczenie gry i samego instrumentu: stanowią one element wiary i teofanii, której osiągnięcie możliwe jest jedynie poprzez grę, radość i piękno, konieczne w każdej wierze.

3. Interpretacja symboliczna

Na najwyższej płaszczyźnie interpretacji znaczeniowej odkryty zostaje „wewnętrzny sens” tekstu, dzieła sztuki, czy też instrumentu muzycznego. Symbolika instrumentów muzycznych nawiązująca do najwcześniejszych czasów historycznych i kultury średniowiecza, zakorzeniona jest w tekstach Starego Testamentu. Znajdujemy, choć nieliczne, fragmenty będące tego dowodem: „Dlatego serce Moje dla Moabem, jak flety zawodzi ...”⁷⁶ (Jr 48,36). Czytelniejsze w tym miejscu, choć nie tak dokładne jak transliteracja z tekstu hebrajskiego, wydaje się tłumaczenie ks. L. Stachowiaka⁷⁷ ”dlatego też nad Moabem serce moje żali się jak flet,...”. L. Stachowiak w komentarzu do tego fragmentu pisze, iż elegijny ton nie przesądza osobistego zaangażowania autora; stanowi jedynie tworzywo literackie celem wyobrażenia nieszczęścia Moabu. Wyobrażenia symboliczne oraz znaczenia alegoryczne odgrywają znaczną rolę w hellenistyczno - żydowskiej

⁷⁵ Hebrajsko – polski Stary Testament, Pisma, Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, transliteracją i indeksem słów hebrajskich i aramejskich, Opracowanie i wstęp Anna Kuśmirek

⁷⁶ Hebrajsko-polski Stary Testament (Prorocy), Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, transliteracją i indeksem słów hebrajskich, Redakcja i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2008.

⁷⁷ Księga Izajasza, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Lech Stachowiak, Poznań 1996, s. 467.

filozofii Filona z Aleksandrii⁷⁸, związanej głęboko z regionem: siedmiostrunowa lira jest ziemskim odpowiednikiem harmonii w niebie, natomiast dusza porównywana jest do dobrze nastrojonej liry. Począwszy od czasów pierwszych pism kościelnych „wytworzyła się specyficzna symbolika instrumentów muzycznych jako systemu zamkniętego, który stał się nieodzowną częścią chrześcijańskiej egzegezy” i jednocześnie podstawą przyszłej symboliki instrumentów muzycznych, aż do czasów współczesnych.

Warto umieścić w tym miejscu tabelę, która w sposób klarowny przedstawi wzmiankowanie poszczególnych instrumentów w Biblii. W pierwszej kolumnie umieszczone zostanie słowo hebrajskie określające konkretny instrument muzyczny, następnie greckie tłumaczenie tego słowa, w różnych wariantach, pochodzące z Septuaginty, następnie łacińska wersja z Wulgaty i w kolejnej rubryce polskie tłumaczenie. Na koniec, w ostatniej kolumnie umieszczone zostaną wszystkie biblijne wersety, w których dany instrument się pojawia. Słowo hebrajskie tłumaczone jest w poszczególnych przypadkach na kilka różnych słów greckich, łacińskich i polskich. W przypadku wersji greckiej i łacińskiej podane zostanie liczebne zestawienie poszczególnych tłumaczeń, w polskiej wersji językowej jest to niemożliwe ponieważ mnogość polskich tłumaczeń i dość duża dowolność w tłumaczeniu instrumentów wprowadziłaby ogromne zamieszanie. Zatem w kolumnie „polskiej” przyjęte są najczęstsze tłumaczenia danego instrumentu na język polski bez zestawienia liczbowego. W tabeli tej nie pojawi się róg ponieważ jego dokładna charakterystyka poparta tabelą pojawi się w rozdziale jemu poświęconym. Bardziej szczegółowe tabele z analizą tekstu pojawią się w poszczególnych rozdziałach poświęconych konkretnym instrumentom.

⁷⁸ Philonis Alexandrini Opera quae supersunt. Ediderunt Leopoldus Cohn et Paulus Wendland Berlin 1896, I,43 i II,61.

Hebrajskie	Greckie	Łacińskie	Polskie	Werset biblijny
חֲצֹצְרוֹת ⁷⁹	Σάλπιγξ 27 ⁸⁰ Pominięte 1 ⁸¹ Brak słowa określającego instrument 1 ⁸²	Tuba 27 ⁸³ Pominięte 1 Tuba ductilis ⁸⁴ 1	Trąba	Lb 10,2.8.10; 2 Krl 11,14 (dwa razy); 12,14; Ps 98,6; Ez 3,10; Neh 12,35.41; 1 Krn 13,8; 15,24.28; 16,6.42; 2 Krn 5,12 (trzy razy); 5,13; 13,12.14; 15,14; 20,28; 23;13 (dwa razy); 29,26.27.28.
תֶּבֶה ⁸⁵	Τυμπανον 16 ⁸⁶	Tympanum 16 ⁸⁷	Bęben Bębenek	Rdz 31,27; Wj 15,20; Sdz 11,34; 1 Sm 10,5; 18,6; 2 Sm 6,5; Iz 5,12; 24,8; 30,32; Jr 31,4; Ps 68,26; 81,3; 149,3; 150,4; 1 Krn 13,8.

⁷⁹ חֲצֹצְרוֹת (hacocrot) – trąba.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 327.

⁸⁰ Σάλπιγξ – trąba wojenna, na odgłos trąby, grzmot.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom IV, s. 33.

⁸¹ Pominięte – oznacza to, iż w tekście greckim lub łacińskim w odróżnieniu od hebrajskiego nie pojawia się nazwa konkretnego instrumentu.

⁸² Brak słowa określającego instrument – oznacza, że w tekście greckim lub łacińskim w odróżnieniu od hebrajskiego zamiast nazwy instrumentu pojawia się inne słowo.

⁸³ Tuba, -ae - długa prosta trąba wojskowa, sygnał do boju

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom V, s. 451-2.

⁸⁴ ductilis – dający się łatwo kuć, klepać, klepany kuty, zrobiony z klepanego metalu.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom II, s. 257

חֲלִיל ⁸⁸	Αύλός ⁹⁰ 3	Tibia ⁹¹ 3	Flet	1 Sm 10,5; Iz 5,12; 30,29;
חֲלִיל ⁸⁹	Αύλός 3	Tibia 3	Gra na flecie, gwizdać	Jr 48,36 (dwa razy); 1 Krl 1,40.
כַּנּוֹר ⁹²	Κιθάρα ⁹³ 20 Κινύρα ⁹⁴ 17 Ψαλτήριον ⁹⁵ 4 Ὄργανον ⁹⁶ 1	Cithara ⁹⁷ 37 Lyra ⁹⁸ 2 Psalterium ⁹⁹ 2 Organum ¹⁰⁰ 1	Lira Harfa Cytra.	Rdz 4,21; 31,27; 1 Sm 10,5; 16,16; 16,23; 2Sm 6,5; 1 Krl 10,12; Iz 5,12; 16,11; 23,16; 24,8; 30,32; Ez 26,13; Ps 33,2; 43,4; 49,5; 57,9; 71,22; 81,3; 92,4; 98,5 (dwa razy); 108,3; 137,2; 147,7; 149,3; 150,3; Hi 21,12; 30,31; Neh 12,27; 1 Krm 13,8; 15,16; 15,21; 15,28; 16,5; 25,1-6. 2;

⁸⁵ חֲלִיל (top) – bębenek tamburyn.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s.690-691.

⁸⁶ Τυμπανον – bęben.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom IV, s. 374.

⁸⁷ Wyraz grecki; tympanum - instrument muzyczny z grupy membranofonów, kocioł, bęben.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom V., s. 471.

⁸⁸ חֲלִיל (halil) -1. flet, flet podwójny, iść w procesji z fletami, 2. instrument muzyczny do wyrażania żalu.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I. s.302.

⁸⁹ חֲלִיל (halil) – pusta przestrzeń, flet.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I. s.304.

⁹⁰ Αύλός – flet, fletnia, fujarka, właściwie klarnet.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom I, s. 373.

⁹¹ Tibia – flet (u starożytnych często podwójny), piszczałka, fujarka.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom V., s. 380.

				Krn 5,12; 9,11; 20,28; 29,25.
נָבֶל ¹⁰¹	Νάβλα ¹⁰² 14 Ψαλτήριον 8 Ὅργανον 2 Κιθάρα 1 Brak słowa określającego instrument 1	Psalterium 17 Lyra 4 Nablium ¹⁰⁵ 3 Cithara 1 Brak słowa określającego instrument 1	Harfa Lira	1 Sm 10,5; 2 Sm 6,5; 1 Krl 10,12; Iz 5,12; 14,11; Am 5,23; 6,5; Ps 33,2 (<i>nevel`asor</i>); 57,9; 71,22 (<i>kley</i> -

⁹² קִנּוֹר (kinnor) - lira lub cytra.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, s.456.

⁹³ Κιθάρα – rodzaj liry.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom II, s. 661.

⁹⁴ Κινύρα – harfa, wschodni instrument.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom II, s. 665.

⁹⁵ Ψαλτήριον - instrument strunowy, harfa, psalterion.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom IV, s. 658.

⁹⁶ Ὅργανον – 1. narzędzie, sprzęt. 2. machina wojenna. 3. instrument muzyczny.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom III, s. 308.

⁹⁷ Cithara – cytra, lutnia, lira.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom I., s. 527.

⁹⁸ Lyra – cytra, lutnia.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom III., s. 406.

⁹⁹ Psalterium – instrument strunowy podobny do gitary.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom IV., s. 372.

¹⁰⁰ Organum – instrument, narzędzie, instrument muzyczny złożony z piszczalek, organy.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom III., s. 737.

¹⁰¹ נָבֶל (nebel) - harfa – dziesięcioma strunami, dziesięciostrunna.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 625.

¹⁰² Νάβλα – instrument muzyczny o 10, 12 strunach.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom III, s. 185.

	Σκεύος ¹⁰³ ψαλμού ¹⁰⁴ 1	Vasum ¹⁰⁶ psalmi ¹⁰⁷ 1		<i>nevel</i>); 81,3; 92,4 (<i>asor</i> i <i>nevel</i>); 108,3; 144,9 (<i>nevel asor</i>); 150,3; Neh 12,27; 1 Krn 13,8; 15,16.28; 16,5 (kley-nebalim); 25,1.6; 2 Krn 5,12; 9,11; 20,28; 29,25.
עֻגָב עֻגָב	Ψαλμός 2 Κιθάρα 1 Ὄργανον 1	Organum 4	Piszczątka Flet	Rdz 4,21; Ps 150,4; Hi 21,12; 30,31.
צֶלְצֵלִים ¹⁰⁹	Αύλοι 1 Κύμβαλον ¹¹⁰ - εὐηχμῆς ¹¹¹ 1 Κύμβαλον- ἀλαλαγμοῦ ¹¹² 1	Cymbala ¹¹³ 1 Cymbala bene ¹¹⁴ sonanta ¹¹⁵ 1 Cymbala jubilationis ¹¹⁶ 1	Cymbały	2 Sam 6,5; Ps 150,5 dwa razy

¹⁰³ Σκεύος – przybór, sprzęt, narzędzia.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom IV, s. 61.

¹⁰⁴ Ψαλμού – 1. naciąganie, napinanie łuku. 2. trącanie strun. 3. dźwięk liry lub harfy. 4. śpiew do wtóru harfy, psalm.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom IV, s. 658.

¹⁰⁵ Nablum – (wyraz pochodzenia fenickiego) trójkątny instrument muzyczny o 10 lub 12 strunach, na którym grano dwiema rękami, rodzaj gitary lub harfy.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom III., s. 37.

¹⁰⁶ Vasum – naczynie, pojemnik, przedmiot codziennego użytku, **sprzęt**.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom V., s. 536.

¹⁰⁷ Psalmi – (wyraz gr.) psalm

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom IV., s. 371.

¹⁰⁸ עֻגָב (ugab)– kołczan, długi flet.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 744.

¹⁰⁹ צֶלְצֵלִים (celcelim) – talerze, talerze brzęczące, cymbały.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 106-107.

קִּיִּצִימִן ¹¹⁷	Κύμβαλον 11 Κύμβαλον- χαλκά ¹¹⁸ 1 Κύμβαλιζόντες ¹¹⁹ 1	Cymbala 12 Cymbala aenea ¹²⁰ 1	Cymbały	Ezd 3,10; Neh 12,27; 1 Krn 13,8; 15,16; 15;19, 15;28, 16;5 16,42; 25,1; 25,6; 2 Krn 5,12.13; 29,25 <i>selselim</i>).
יִשְׁלִיץ ¹²¹	Κύμβαλον 1	Sistrum ¹²² 1	Bębenek Cymbały	1 Sam 18,6

¹¹⁰ Κύμβαλα – cymbały.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom II, s. 733.

¹¹¹ Εύηχμος – pięknie brzmiący.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom II, s. 340.

¹¹² Αλαλαγμου – głośny dźwięk.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom I, s. 80.

¹¹³ Cymbalum – cymbały, instrument muzyczny.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom I., s. 825.

¹¹⁴ Bene – dobrze, starannie dokładnie.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom I., s. 356.

¹¹⁵ Sonanter – dźwięcznie.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom V., s. 178.

¹¹⁶ Jubilatio, onis – wrzask, krzyk (także radosny)

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom III., s. 280.

¹¹⁷ קִּיִּצִימִן (ciltajim) – instrumenty brzęczące, cymbały.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 586.

¹¹⁸ Χαλκά – zrobiony z miedzi lub brązu.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom IV, s. 588.

¹¹⁹ Κύμβαλιζόντες – grający na cymbałach, ci, którzy grają na cymbałach. Imiesłów czynny, męski, liczby mnogiej.

¹²⁰ Aeneolus, a, um – brązowy, spizowy.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom I., s. 94.

מְנַעֲנָעִים ¹²³	Κύμβαλον 1	Sistrum 1	Grzechotki	2Sam 6,5
פְּעָמָן ¹²⁴	Κώδων ¹²⁵ 1	Tintinnabulum ¹²⁶ 4	Dzwonek	Wj 28,33.34; 39,25.26
פְּסַנְתֵּרִין ¹²⁷	Ψαλτήριον 4	Psalterium 4	Psalterion	Dn 3,5.7.10.15
סוּמְפֹנְיָא ¹²⁸	Συμφωνία ¹²⁹ 4	Symphonia ¹³⁰ 4	Wszelkiego rodzaju instrumenty muzyczne	Dn 3,5.7.10.15

¹²¹ שָׁלִיִּם (salisim) – 3-strunowa lutnia, sistrum z trzema strunami naprzeciw siebie.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 504-505.

¹²² Sistrum – grzechotka używana w kulcie Izdydy.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom V., s. 161.

¹²³ מְנַעֲנָעִים (naanim) – instrument perkusyjny „grzechotka”.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 567.

¹²⁴ פְּעָמָן – pa amon – małe dzwonki na brzegach szat najwyższego kapłana. Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 40.

¹²⁵ Κώδων – dzwonek, brzękadło.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom II, s. 741.

¹²⁶ Tintinnabulum – dzwonek, dzwoneczek.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom V., s. 384.

¹²⁷ פְּסַנְתֵּרִין (psanterin) – żyd.- aram. – instrument strunowy o trójkątnym kształcie, raczej jak cymbały, harfa.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 855.

¹²⁸ סוּמְפֹנְיָא (sumponja) - żyd.- aram. – instrument muzyczny, flet podwójny, trąbka.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 836

¹²⁹ Συμφωνία – I. akord, harmonia. II. Jakiś instrument muzyczny

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom IV, s. 176.

¹³⁰ Symphonia – współbrzmienie, muzyka, koncert.

Przedstawiona tutaj tabela będzie niezwykle pomocna w dalszych rozważaniach nad sferą muzyczną biblijnych Izraelitów. Zawarte w niej instrumenty zostaną podzielone na trzy grupy ; strunowe, dęte i perkusyjne. Każda z nich reprezentowana jest przez kilka przykładów w Starym Testamencie.

Pośród instrumentów strunowych

kinnor - lira¹³¹ znana wśród Greków jako *kitara*

nevel - prawdopodobnie harfa z 10 strunami.

Do instrumentów dętych zaliczyć należy

sofar - barani lub kozi róg i

hacocra - metalowa trąbka.

W oba dęto, wydobywając pojedyncze dźwięki, a nie grano na nich, jak to dziś rozumiemy w muzycznym znaczeniu tego słowa.

Ważnym dętym instrumentem był

halil - prawdopodobnie duża piszczałka lub podwójny obój.

Rzadziej wspominany jest

ugab - flet lub piszczałka, kojarzona raczej z muzyką świecką.

W skład perkusyjnych instrumentów wchodzi:

top – tamburyn lub ręczny bębenek,

celcelim lub *ciltajim* – cymbały,

salisim – prawdopodobnie sistrum,

naanim – grzechotka.

Instrumenty tutaj wymienione należą do grupy, która jest dość dobrze poznana i których nazewnictwo nie budzi zbyt wielkich kontrowersji i sporów. Poza nimi jest jeszcze grupa instrumentów, które nie zostały jasno zdefiniowane oraz spora grupa słów pojawiających się w Biblii, które mogą oznaczać instrumenty lub określenia muzyczne.

Jest oczywiste, że najistotniejszym miejscem rozwoju muzycznego dla Izraelitów od X w. p.n.e. będzie Świątynia w Jerozolimie. Dokładny opis składu zespołu muzycznego Pierwszej Świątyni

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom V., s. 324.

¹³¹ Zdaniem autora jest to lira. Szczegółowa analiza zostanie przeprowadzona w dziale poświęconym tylko temu instrumentowi.

znajdziemy w Pierwszej Księdze Kronik 25,1-31, gdzie 288 muzyków zatrudnionych będzie do śpiewu i gry na harfie, lutni, trąbie i cymbałach. Wiemy również, co zostanie opisane w dalszej części tego rozdziału, że w Pierwszej Świątyni pojawiały się jeszcze inne instrumenty. Idelsohn¹³² podaje nam natomiast grupę instrumentów wzmiankowanych w czasach Drugiej Świątyni.

nevel - minimum 2 maksimum 6,
kinnor – minimum 9 maksimum – bez limitu,
celcelim – tylko jedno,
halil – minimum 2 maksimum 12.

W ten sposób możemy obliczyć, że minimalny skład orkiestry to dwanaście instrumentów. Raz w roku, w święto Sukkot, można było używać nieograniczonej liczby instrumentów.

Można zauważyć, że udział instrumentów perkusyjnych został zredukowany w okresie Drugiej Świątyni do jednych cymbałów, które nie były używane do muzykowania, a tylko do zaznaczania pauz. Z braku instrumentów perkusyjnych i absencji tańca można wywnioskować, że ruch przy akompaniamencie muzycznym stawał się coraz uboższy i mniej istotny. Ten fakt daje nam wskazówkę do zrozumienia natury muzycznej oprawy sakralnych ceremonii w czasach po zburzeniu Pierwszej Świątyni. Hałaśliwa muzyka wykonywana przy pomocy instrumentów takich jak cymbały była nieodpowiednia w czasach żałoby, a poza tym Żydzi starali się bardzo dbać o swoją odrębność i czystość swoich tradycji, zwłaszcza na wygnaniu, a hałaśliwa muzyka instrumentów perkusyjnych kojarzyła im się zapewne z ekstatycznymi kultami narodów, z którymi obcowali po przesiedleniu.

Te podstawowe ustalenia terminologiczne i rozważania dotyczące pewnej struktury instrumentarium pozwalają, aby w kolejności przejść do analizowania poszczególnych instrumentów. Analiza ta prowadzona będzie według kryterium:

- leksykalnego
- funkcjonalnego
- materiału z jakiego instrument jest wykonany

¹³² A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in its historical development*, New York 1929. s.16.

- sposobu kształtowania dźwięku
- praktyki wykonawczej
- kontekstu w jakim występuje w tekście
- częstotliwości i miejsca w jakim pojawia się w Biblii
- innych kryteriów w zależności od konkretnego analizowanego instrumentu.

2 Róg

W Starym Testamencie występują cztery słowa, które tłumaczone są jako róg. Są między nimi jednak pewne różnice. Spróbujmy przeprowadzić analizę znaczeniową tych czterech słów zaczynając od „*qeren*”.

a. קֶרֶן¹³³ - *qeren*

Hebrajski wyraz *qeren* ma swoje korzenie w językach semickim oraz indoeuropejskim¹³⁴. Oznacza on „róg zwierzęcy” i pojawia się w Starym Testamencie ponad 70 razy, a jego semantyka, jak napisano w encyklopedii muzyki wzbogacona zostaje też o inne znaczenia („świecić”, Wj 34,29 „przyświecać”, Hab 3,4 „wybawić”, Ez 29,21)¹³⁵. Słowo to występuje w wielu kontekstach, ale tylko raz jako instrument muzyczny i to w przypadku kiedy połączone jest ze słowem *jowel* tworząc wyrażenie „*qeren ha-jobel*”, co tłumaczone jest w tekście Joz 6,5 jako (róg barani) oznaczający instrument. Natomiast w pozostałych kontekstach słowo to oznacza:

- **róg barani** (symbolicznie lub metaforycznie).

Rdz 22,13; Pwt 33,17; Ez 34,21; 43,15.20; Mich 4,13; Ps 22,22; Ps 69,32; Dn 7,7; 8,3-9; 8,21.

- **rogi ołtarza**

Wj 27,2; 29,12; 30,10; 37,25-26; 38,2; Kpł 4,7; 4,18.25.30.34; 8,15; 9,9; 16,18; 1 Krl 1,50.51; 2,28; Jr 17,1; Ez 43,20; Am 3,14; Ps 118,27.

- **synonim siły i mocy**

Jr 48,25; Ez 29,21; Zch 2,1.2; Ps 18,3; 75,5.6.11; 92,11; 132,17.

¹³³ קֶרֶן – róg 1. zwierzęcia, 2. instrument muzyczny.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T.II, s. 868.

¹³⁴ Kolari 1947, s. 39; ThWAT 7, s. 181.

¹³⁵ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kassel i in. 1994 s. 1521

- inne

1 Sam 16,1.13; 1 Krl 1,39; 1 Krl 22,11 (rogi żelazne),
Dn 7,7.8; 7,20-24; 8,3-9; 8,21 (róg mówiący oraz rogi symbole królestw).

Jest jeszcze jedna forma tego wyrazu pojawiająca się w Dn 3,5. Jest to słowo *qarna*, aramejska forma od *qeren*, akadyjska *garnu*. W państwie nowobabilońskim znane były cylindryczne trąby o długości 70-90 cm z lekko stożkowato zakończoną czarą głosową, służące jako instrumenty sygnałowe. W czasach powstawania Księgi Daniela w państwie Partów używano podczas świąt trąbek o długości około 50 cm na szerokiej podpórcie¹³⁶. Księga Daniela została zredagowana około 165 roku p.n.e.¹³⁷, więc bardzo blisko tłumaczenia całego Starego Testamentu na język grecki. Wpływ kultury hellenistycznej był wtedy ogromny i zapewne to jest powodem pojawienia się nowych określeń instrumentów w Księdze Daniela.

b. שׁוֹפָר - *szofar*

Szofar natomiast pojawia się w Starym Testamencie tylko w znaczeniu instrumentu muzycznego. W najpopularniejszych polskich przekładach Biblii słowo *szofar* tłumaczone jest jako; „róg”, „trąba”, „trąba rogowa”, „trąba róg” lub „trąba z rogu”. W tym rozdziale autor postara się dowieść, że najtrafniejszym tłumaczeniem słowa „*szofar*” w języku polskim jest słowo „róg”.

Szofar jest instrumentem najczęściej wymienianym w Starym Testamencie (w 66 wersetach). Jest to jedyny instrument, który zachował swoje ogromne sakralne znaczenie w kulturze Izraelitów od czasów biblijnych aż po dzień dzisiejszy.

¹³⁶ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1527.

¹³⁷ Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003, s. 1275.

Poświęcono mu wiele miejsca w pracach takich autorów jak; Gerson-Kiwi¹³⁸, Sendrey¹³⁹ czy Kolari¹⁴⁰.

Informacje na temat szczegółów budowy instrumentu znajdujemy jedynie w pismach po-biblijnych, głównie w traktatach talmudycznych (M. Rosz ha-Szana 3 i 4; TB Szabat 107 i 13, Rosz ha-Szana 9,16,16 i 27)¹⁴¹ oraz w zwojach Qumran (1QM VII,VIII i XVI). Stosowane były dwie formy *szofar*: z okazji Nowego Roku używano róg prosty, którego ustnik (*piya*) pokryty był złotem - przy czym nie wiadomo, czy chodziło tutaj o osobny ustnik, czy tylko o rurę łączącą. W dni świąteczne grano na rogu wygiętym, którego ustnik pokryty był srebrem (M. Rosz ha-Szana 3,3-4)¹⁴². Pod koniec okresu Drugiej Świątyni Izraelici używali dwóch typów *szofar*; zakręconego (męskiego) rogu baraniego i prostego (żeńskiego) rogu kozy górskiej¹⁴³.

Późniejsza forma ze złotym ustnikiem używana była w czasie świąt Nowego Roku, a forma wcześniejsza ze srebrnym ustnikiem była używana podczas innych świąt. Po zniszczeniu Świątyni żadne formy zdobień i dekoracji tego instrumentu nie były dozwolone.

Podczas obróbki, naprawy czy też zdobienia zwracano dużą uwagę na zachowanie naturalnego brzmienia rogu. Jakość brzmienia „cienkiego, grubego lub suchego” uznawana była za „czystą”, dopóki był on naturalny¹⁴⁴. Dowody ikonograficzne świadczące o istnieniu rogu naturalnego na obszarach bliskowschodnich sięgają aż drugiego tysiąclecia przed Chrystusem (Mari XVIII w., Karkemisz, IX-VIII w. przed Chrystusem,¹⁴⁵) i są o wiele starsze, niż pierwsze wzmianki w Starym Testamencie (Wj 19,13.16 i 19).

¹³⁸ E. G. Kiwi, *Migrations and Mutations of the Music in East and West*, Tel-Aviv University 1980 Izrael s.42-49.

¹³⁹ A. Sendrey, *Music in Ancient Izrael*, London: Vision Press Ltd., 1969, s. 342-356.

¹⁴⁰ E. Kolari, *Musikinstrumente Und ihre Verwendung im Alten Testament*, Helsinki 1947, s. 41-49.

¹⁴¹ Mishnayoth, Judaica press, New York 1963

¹⁴² Ibidem

¹⁴³ A. Z Idelsohn, *Jewish Music in its historical development*, New York 1929, s. 9-10.

¹⁴⁴ TB Rosz ha-Szana 27,1-2

¹⁴⁵ O. Keel, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen*, Zürich-Einsiedeln-Köln 1972, (1996, 5. Auflage, Göttingen), rys. 456, 457.

W kontekście żydowskim ikonografia *szofar* nie pojawia się przed okresem rzymskim. Występuje później jako grupa symboli, najpierw z menorą (siedmioramienny lichtarz) oraz *mahtta* (łopatką do kadzidła, lampki oliwne z terakoty, III w., IAA, 38.450). Późniejsze znaleziska uzupełniają grupę symboli o *lulav* i *etrog* (gałązka palmowa i owoc cytrusowy), np.: mozaiki podłogowe (Hammat Tiberias, Horvat Susiyah, Beth Schean, Beth Alpha –III-VI w), fragmenty kolumn (np. kolumny z Aszkalonu, III-IV w, IAA, 58.285), nagrobki i sarkofagi (Beit Schearim, III-IV w.) oraz przedmioty miniaturowe (pieczęcie, odważniki, pierścienie).



1. Na mozaice przedstawiono:

menorę, lulav, mahtta, kolumnę i szofar.

Mozaika podłogowa, III- IV w przed Chrystusem, Hamat Tiberias¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1523

Na wszystkich wizerunkach widnieje jedynie róg wygięty. Na istnienie rogu prostego nie posiadamy żadnych dowodów ikonograficznych. Przegląd artefaktów wskazuje na to, iż chodzi tutaj o narodowo-etyczny symbol identyfikacyjny, uosabiający duchowe przesłanie Biblii, który pojawia się zarówno w kontekście sakralnym, jak i świeckim.¹⁴⁷

W Starym Testamencie *szofar* pojawia się zarówno w kontekście kultowym, jak i świeckim; jako omen sił transcendentálnych (Wj 19,13; Ps 47,6), w dniu pojednania (Kpł 25,9), podczas święta nowiu (Ps 81,4) i w dniu pokuty (Jl 2,1), podczas wyniesienia arki przymierza (2 Sm 6,15), w czasie wojny (Sdz 3,27; 6,34; Joz 6,4-20; 2 Sm 2,28), podczas świętowania zwycięstw (1 Sm 13;3) i puczu dworskiego (2 Sm 15,10). Rozwój funkcji *szofar* w Starym Testamencie możemy obserwować dwutorowo: po pierwsze jako narzędzie komunikacji podczas wojny (kończy się praktycznie po zburzenia Pierwszej Świątyni), po drugie jako instrument kultowy- ta linia rozwoju aktualna jest do dnia dzisiejszego. Głęboko zakorzeniona pozycja oraz funkcja *szofar* w świecie Starego Testamentu warunkują jego symbolikę w żydowskiej kulturze duchowej.¹⁴⁸

¹⁴⁷ ibidem, s. 1524

¹⁴⁸ Ibidem, s. 1525



2: Sygnał szofar. Codex Adler, XIII w.
New York, Jewish Theological Seminary
No 932, fol. 21b.¹⁴⁹

Szofar jest określeniem bardzo pojemnym i oddaje wszystkie znaczenia tego słowa, począwszy od tych związanych z siłą i potęgą poprzez zwykły zwierzęcy róg aż do instrumentów muzycznych wykonanych z baranich czy kozich rogów, ponieważ te dwa typy były najczęściej używane przez Izraelitów. A oto wykaz wersetów biblijnych w których występuje;

Lb 23,22; 24,8; Wj 19,16.19; Kpł 25,9; Joz 6,4-20;
Sdz 3,27; 6,34; 7,8-22; 1 Sm 13,3; 2 Sm 2,28; 6,15; 15,10; 18,16;
20,1.22; 1 Krl 1,34.41; 2 Krl 9,13; Iz 18,3; 27,13; 58,1;
Jr 4,5.19.21; 6,1.17; 42,14; 51,27; Oz 5,8; 8,1; Jl 2,1.15; Am 2,2;
3,6; Sf 1,16; Zach 9,14; Ps 47,6; 81,4; 98,6; 150,4; Dn 3,5-15
1 Krn 15,28; Wj 19,13; 2 Krn 15,14; Hi 39,24-25; Ne 4,14.

¹⁴⁹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1523

c. יִבְּלָ - *jowel lub jobel, jubel*

Słowo *jowel* pojawia się w dwóch Księgach w znaczeniu instrumentu muzycznego; Joz 6,4.5.6.8.13; Wj 19,13.

Jowel (jubel) oznacza w języku hebrajskim – 1. baran: róg barani (instrument muzyczny); 2. rok umorzenia inaczej rok jubileuszowy (rozpoczynany przez dęcie w róg barani)¹⁵⁰.

Warto w tym miejscu przytoczyć pogląd Gerson-Kiwi, która twierdzi¹⁵¹, że w orientalnej żydowskiej tradycji kobiety próbowały ochronić pannę młodą przed chorobą i śmiercią wydobywając przeraźliwy krzyk wyrażany przez tryl odstraszający diabła. Innym przykładem pierwotnego znaczenia słowa jest przykład „*jubilum*” – znaczący w powszechnym rozumieniu podobnie jak „*hallel*” – chwała. Łacińskie słowo *iubilaeus* (pochodzące od *iubilare*), powstało pod wpływem hebrajskiego *jobel* co oznacza u Żydów rok jubileuszowy¹⁵². W języku hebrajskim słowo „*jobel*” oznacza również barana lub barani róg – *jobel* lub *szofar*. Jest to szczególnie krzyk umierającego barana, który ofiarowany przez Abrahama wykupił (ocalił) jego syna i symbolizuje zawarcie porozumienia pomiędzy Bogiem a Izraelem, które jest fundamentem żydowskiej religii. Śmierć i odkupienie, płacz i radość przeplatają się często w żydowskiej tradycji. Ostatnim archaicznym echem zidentyfikowania słowa יִבְּלָ (*jowel*) jako przerażającego dźwięku może być łacińskie znaczenie „*iubilatio*” w idiomie „*iubilat miluus*” co tłumaczy się jako krzyk (płacz) jastrzębia¹⁵³.

Trudno uznać za zwykły zbieg okoliczności konotacje znaczeniowe łacińskiego idiomu (*iubilat miluus*) i hebrajskiego słowa יִבְּלָ (*jowel*). Bardzo prawdopodobne jest, że dla Rzymianina dźwięk żydowskiego rogu kojarzył się z przerażającym krzykiem jastrzębia. Potwierdzałoby to tezę, że z rogu wydobywano dźwięk nieokreślony, przez co róg nie mógł współgrać z żadnym innym

¹⁵⁰ Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T.I, s. 377.

¹⁵¹ E. Gerson-Kiwi, *Migrations and Mutations of the Music in East and West*, Tel-Aviv University 1980 Izrael, s. 54- 57.

¹⁵² Słownik łacińsko-polski, pod redakcją M. Plezi, Warszawa 1959, T. III, s. 280.

¹⁵³ Słownik Łacińsko-Polski, pod redakcją M. Plezi, Warszawa 1959, T. III. s. 280 i 496.

instrumentem, a jego barwa zależna była od materiału (rodzaju rogu zwierzęcego) z jakiego instrument został wykonany.

d. תועפת - to'afot

Słowo to tłumaczone jest jako „połysk” lub „siła” i w odniesieniu do rogów zwierzęcych pojawia się tylko dwa razy i to w jednej księdze.

Lb 23,22; 24,8.

Biorąc pod uwagę określanie rogu przy pomocy różnych hebrajskich słów, warto jako podsumowanie, stworzyć tabelę, która pomoże w usystematyzowaniu znaczeń tych wyrazów.

Znaczenie wyrazu	Qeren קרן	Szofar שוֹפָר	Jowel יוֹבֵל	To'afot תועפת
Róg zwierzęcy	Rdz 22,13; Pwt 33,17; Ez 34,21; 43,15.20; Mich 4,13; Ps 22,22; 69,32; Dn 7,7; 8,3-9; 8,21.			Lb 23,22; 24,8.
Instrument muzyczny	Joz 6,5.	Wj 19,16.19; Kpl 25,9; Joz 6,4-20; Sdz 3,27; 6,34; 7,8-2; 1 Sm 13,3; 2 Sm 2,28; 6,15; 5,10; 18,16; 20,1.22; 1 Krl 1,34.41; 2 Krl 9,13; Iz 18,3; 27,13; 58,1; Jr 4,5.19.21; 6,1.17; 42,14; 51,27; Oz 5,8; 8,1; Jl 2,1.15; Am 2,2; 3,6; Sf 1,16;	Wj 19,13; Joz 6;4.5.6 .8.13.	

		Zach 9,14; Ps 47,6; 81,4; 98,6; 150,4; Dn 3,5-15; 1 Krn 15,28; 2 Krn 15,14; Hi 39,24-25; Ne 4,14.		
Synonim siły i mocy.	Jr 48,25; Ez 29,21; Zch 2,1.2; Ps 18,3; 75,5.6.11; 92,11; 132,17.			
Rogi ołtarza	Wj 27,2; 29,12; 30,10; 37,25.26; 38,2; Kpł 4,7; 4,18.25.30.34; 8,15; 9,9; 16,18; 1 Krl 1,50.51; 2,28; Jr 17,1; Ez 43,20; Am 3,14; Ps 118,27.			
Inne	1 Sam 16,1.13; 1 Krl 1,39 (ryton); 1 Krl 22,11 (rogi żelazne); Dn 7,7.8; 7,20-24; 8,3-9; 8,21 (róg mówiący oraz rogi symbole królestw).			

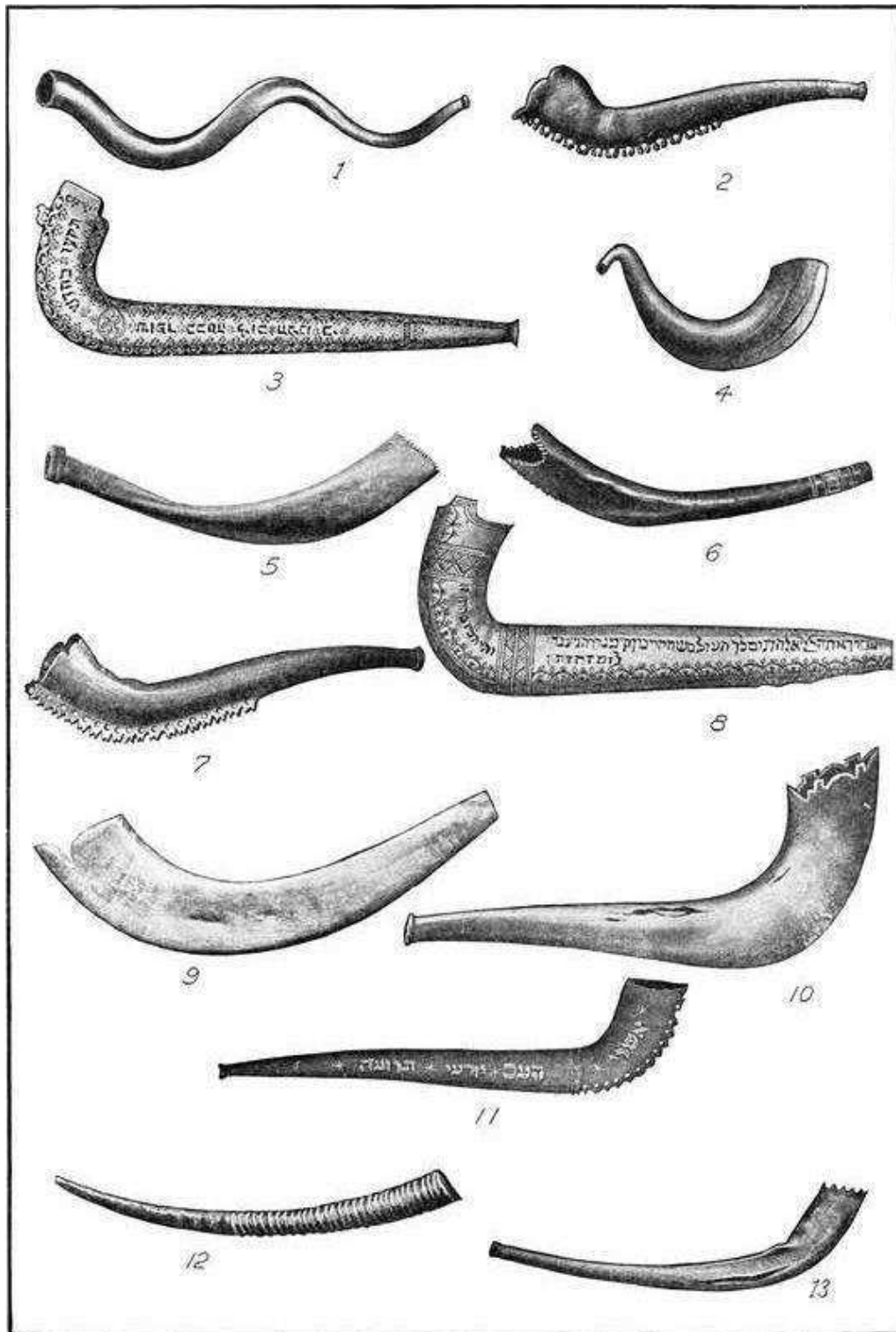
Z tabeli tej dość jasno wynika, że róg określano dwoma słowami (*qeren i szofar*), z których pierwsze słowo ma znaczenie nie związane z muzyką a drugie posiada znaczenie muzyczne. Pozostałe dwa określenia (*jowel i to'afot*) można potraktować marginalnie, ponieważ w Starym Testamencie pojawiają się tylko trzy razy.

Róg zwierzęcy był w wielu kulturach symbolem siły i szczególnych mocy. W Egipcie atrybut ten towarzyszył wielu najważniejszym bóstwom. Do ich grona należał Amon, Izyda, krowiogłowa Hator, czy bóstwo w postaci barana – Chnum. Egipski panteon ściśle związany był również ze słońcem. Solarny bóg Ra, Amon czy Aton to najlepsze tego przykłady. Istotne natomiast może się wydać, że często łączono te dwa atrybuty. W przedstawieniach takich, najczęściej na malowidłach czy reliefach, stosuje się zabieg umieszczania tarczy słonecznej między rogami byka lub krowy. Również w Mezopotamii postać byka używana była do wyrażenia ogromnej siły, choćby w postaciach lamassu. Co prawda tzw. geniusze posiadały również atrybuty innych zwierząt, głowa natomiast odziana w tiarę była ludzka. Mimo tak oczywistego nawiązania do ludzkiej postaci, bardzo czytelne są rogi, które wraz z tiarą tworzą bardzo charakterystyczne przykrycie głowy, a same rogi potęgując wrażenie siły i znaczenie tego posągu¹⁵⁴. Również Rzymianie wysoko cenili ten atrybut. Używali oni określenia „*cornu*” na oznaczenie rogów, które były oznaką niszczycielskich mocy bóstw – w szczególności rzecznych¹⁵⁵.

Żydzi używali rogu jako instrumentu podczas bitew i oblężeń, jak w przypadku Jerycha, co niewątpliwie pokazuje związek tego instrumentu, a co za tym idzie samych rogów zwierzęcych, z przedstawieniem potęgi i mocy.

¹⁵⁴ Dobrym przykładem może być tutaj Lamassu – skrzydlaty byk o ludzkiej twarzy z pałacu Sargona II

¹⁵⁵ Vergilius, *Georgica* 4,371; Albinus Tibullus, *Elegia* 2,1,3; Ovidius, *Metamorphoses* 14,638.



SHOFARS.

1. Used by Beni-Israel of Bombay. 2, 3, 7. In the Great Synagogue, Aldgate, London. 4. From Bagdad, eighteenth century. 5, 6, 9. In the United States National Museum, Washington. 8. With carved Hebrew inscription (after Wetzstein). 10. Alleged to belong to the pre-expulsion period (1290) of English Jews. 11. In the possession of Mrs. E. F. Aaron, New York. 12. In the possession of the late A. L. Cohen, London. 13. In the possession of F. L. Cohen, Sydney, N. S. W.

©JewishEncyclopedia.com

za The Jewish Encyclopedia¹⁵⁶

¹⁵⁶ The Jewish Encyclopedia, by C. Adler, F. L. Cohen, A. Harkavy, J. D. Eisenstein, Nowy Jork 1901 - 1906, s. 303.

Szofar wydobywa kilka tonów zbliżonych swoją wysokością do c-g-c (1-5-1) lub inny ekwiwalent tych interwałów, 5-8-8, 1-4-8 i tak dalej. Wysokość wydobywanych dźwięków zależy naturalnie od rozmiaru *szofar* i od sposobu w jaki ten róg został wydrążony. Instrument ten nadaje się do wykorzystania w różnych rytmicznych formach i wydobywa dźwięki od bardzo długich do nawet 1/32, ale nie nadaje się on do wygrywania melodii.

W Biblii jest wiele śladów nadzwyczajnej siły dźwięków muzycznych. Znaczna ich część związana jest z rogiem, jedynym instrumentem, który nie przestał być używany po zburzeniu Pierwszej Świątyni. Zyskał on nawet wtedy na swoim znaczeniu w najważniejszych uroczystościach a zwłaszcza Jom Kippur (Dzień Pojednania) oraz Rosz Haszana „Nowy Rok”, którego biblijna nazwa to „dzień dęcia w róg” lub, jak w tłumaczeniu księdza Petera „dzień fanfar” Lb 29,1.

Jest rzeczą oczywistą, że jeśli święto nosi nazwę, w której głównym członem jest nazwa instrumentu lub sposób wydobywania zeń dźwięków, to instrument ten musi mieć ogromne znaczenie w tym dniu, a jego zastosowanie jest wtedy zapewne bardzo szerokie. Idelsohn w swojej pracy nazywa ten dzień „*dzień dęcia w róg barani*”, co wskazuje nam, jaki szczególnie rodzaj rogu powinien być w tym dniu używany¹⁵⁷.

W dniu Nowego Roku dmie się w róg, aby przypomnieć Bogu o jego obietnicy danej Abrahamowi, Izaakowi i Jakubowi.

Interesujący opis techniki wykonawczej znajduje się w pracy Shiloah, który pisze, że kiedy rozpoczynały się święta Nowego Roku, Bóg chciał, żeby dźwięk rogu brzmiał wzmacniając znaczenie tego święta. Ale brzmieć on mógł tylko, jeśli wydobywano go z mistyczną intencją. Każdy dźwięk rogu wzrastał aż do sfer niebieskich, gdzie pozostawał do czasu, kiedy to pojawi się następny dźwięk i razem przenosiły się do kolejnych sfer, gdzie ponownie oczekiwały, aż w końcu osiągały sferę najwyższą, która jest przed wszystkim, i w której znajduje się rezydencja Wszechmogącego¹⁵⁸.

¹⁵⁷ A. Z. Idelsohn, *Jewish Liturgy and Its Development*, Dover Publications, Inc. New York 1932. s. 210.

¹⁵⁸ A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press Detroit 1992. s.142.

Tekst Siloaha wskazuje na niezmiernie interesującą praktykę. Wydobywanie jednego dźwięku i nakładanie nań brzmienia kolejnego jest niczym innym jak wstępem do harmonii. Wiemy, że nie grywano jednocześnie różnych dźwięków na kilku rogach. Jediną spotykaną praktyką była gra unisono (przynajmniej z założenia) na kilku instrumentach jednocześnie. Zazwyczaj jednak grywano na tym instrumencie solo. Są co najmniej dwa powody, dla których nie grano wielodźwięków w orkiestrach złożonych z kilku rogów. Pierwszy to taki, iż rogi jako instrumenty zbudowane są z naturalnych rogów zwierzęcych, najczęściej baranich. To całkowite uzależnienie od budulca powoduje, że każdy instrument stroi inaczej, a znalezienie dwóch o identycznym stroju jest w praktyce prawie niemożliwe. Tak więc granie jednocześnie dwóch różnych dźwięków na tych instrumentach stworzyłoby zamiast harmonii kakofonię. Dlaczego więc, mimo różnic w stroju, używano czasami kilku instrumentów do wydobywania jednego dźwięku, z czym spotykamy się np. w tekście Jozuego (Joz 6,4-20). Jeśli zagramy na kilku, nawet różnych instrumentach, ten sam dźwięk, a różnice w stroju będą niewielkie, to do naszego ucha dotrze plama muzyczna, która dla większości słuchaczy będzie stanowiła jeden spójny dźwięk. Nasze ucho dostrzega te subtelne nieczystości dopiero wtedy, kiedy z dźwięków tworzymy konkretne interwały. Jeśli przyjęliśmy, że różnice w stroju poszczególnych rogów uniemożliwiały wydobywanie wielodźwięków przez grupę tych instrumentów, to jedynym sposobem na stworzenie harmonii byłaby gra jednocześnie kilku, a co najmniej dwóch dźwięków, na jednym instrumencie. Niestety, było to niemożliwe, ponieważ róg nigdy w swej starożytnej historii nie był instrumentem dwoistym, w odróżnieniu od fletu czy oboju. Tak więc jedynym możliwym sposobem tworzenia namiastki harmonii przy grze na rogu było nakładanie kolejnych dźwięków na już wcześniej brzmiące. Praktyka ta jest do dziś jeszcze stosowana przy niektórych instrumentach dętych, najczęściej na terenach górskich, gdzie pogłos i echo szczególnie sprzyja tym praktykom.

Gra na rogu wymagała nie tylko opanowania umiejętności technicznych, ale również, lub może przede wszystkim, znajomości zagadnień mistycznych związanych z tą działalnością.

Ażeby dąć w barani róg – *kavvanah* – trzeba znać symboliczne znaczenie różnic pomiędzy dźwiękami. Oznacza to, że trzeba znać ezoteryczne znaczenie każdego dźwięku, zdając sobie sprawę, że

jest to coś więcej niż dęcie w róg, aby wydobyć dźwięki na trzy podstawowe sposoby: *teqiah*, *shevarim*, *teruah*.

Rabbi Shimon¹⁵⁹ powiedział w starożytności, aby nie dopuszczać do dęcia w róg mężczyzn aż do czasu kiedy nie będą oni „dostatecznie mądrzy aby poznać sekrety zadęcia”¹⁶⁰.

Taka wiedza zawiera, poza innymi, znajomość symbolicznego znaczenia trzech podstawowych form trąbienia na rogu:

teqiah – wywodziło się z *hogaah* i symbolizowało kontynuację rozproszenia (diaspory),

shevarim – symbolizowało zbliżanie się odkupienia,

teruah – wytwarza dźwięk trylu przypominający dźwięk poruszanego łańcucha. Symbolizuje on dwie rzeczy.

Pierwsza związana jest z siłą zła (diabła), druga związana jest z wyzwoleniem się z łańcuchów.

Izraelici będą uwolnieni jak niewolnicy zrzucając swe łańcuchy, kiedy róg zabrzmie dźwiękami odkupienia i w rzeczywistości przeszłość jak i przyszłość jest związana z odkupieńczymi dźwiękami rogu. Jest to często powtarzający się motyw w literaturze kabalistycznej.¹⁶¹

W Biblii róg wymieniany jest 72 razy w różnych kontekstach i w towarzystwie różnych instrumentów.

Jednym z przykładów wykorzystania rogu jest tekst 1 Krn 15,28; kiedy Dawid przenosi Świętą Arkę do Jerozolimy. W tym fragmencie róg występuje w zespole wraz z trąbą. Psalmiści również umieszczali te instrumenty obok siebie. Ps 98,6.

*" przy trąbach i dźwięku rogu:
radujcie się wobec Pana, Króla!"*

Podobieństwo między trąbką a rogiem jest również wyrażane w słowie używanym w Biblii do opisu dźwięku, jaki wydobywa się z

¹⁵⁹ Rabbi Shimon to jeden z najwybitniejszych rabinów żyjących w połowie drugiego wieku naszej ery.

¹⁶⁰ A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press Detroit 1992. s. 142.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 142.

obu, jak również i do metod używanych do kształtowania tego dźwięku.

tegi'ah - dąć, dmuchać, grać

teru'ah - gwizdać

tegi'ah gedolah - fanfara¹⁶²

Określenia te są używane wymiennie w stosunku do obu instrumentów.¹⁶³

Podobny, ale bardziej szczegółowy podział dźwięków przyjmuje w swojej pracy Idelsohn¹⁶⁴. Ustala on dwa określenia na dęcie w róg.

Jedno to *tekioth meyushav* – oznaczające dęcie podczas siedzenia oraz *tekioth meumad* – oznaczające dęcie podczas stania.

Podczas siedzenia można dąć na następujące sposoby.

tekia – długi przeciągły dźwięk,

shevarim – trzy przerywane dźwięki,

terua – tremolo lub dziewięć nut staccatto, po których następuje *tekia* schemat ten powtarzamy trzy razy.

W przypadku, gdy schemat wygląda:

Tekia shevarim tekia – powtarzamy go również trzy razy.

Jeśli schemat wygląda:

Tekia terua tekia – powtarzamy go dwa razy.

Trochę szerzej charakteryzuje to zjawisko G. Kubies, który w swojej publikacji¹⁶⁵ stwierdza, iż „Najogólniej rzecz ujmując

¹⁶² Fanfara oznacza prawdopodobnie grać głośno, doniośle.

¹⁶³ A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press Detroit 1992. s. 41.

¹⁶⁴ A. Z. Idelsohn, *Jewish Liturgy and Its Development*, Dover Publications, Inc. New York 1932. s. 210.

¹⁶⁵ G. Kubies, *Trąbili i śpiewali, tak iż słycać było tylko jeden głos wysławiający majestat Pana* – czyli rozważania o trąbie w Starym Testamencie, http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/kubies_traba.html

teki'ah to dwa długo wytrzymywane dźwięki: tonika i górną kwintą, *teru'ah* to vibrato na tonice zakończone górną kwintą, a *shevarim* to szybkie następstwa toniki i kwinty. Np. podczas Rosz ha-Szana, czyli Święta Trąbek rozpoczynającego żydowski nowy rok grana jest następująca sekwencja: *teki'ah - shevarim - teru'ah - teki'ah* (trzy razy), następnie *teki'ah - shevarim - teki'ah* (trzy razy), dalej *teki'ah - teru'ah - teki'ah* (trzy razy), za trzecim razem zamiast ostatniego *teki'ah* gra się *teki'ah gedolah* lub *teru'ah gedolah* (w sumie należy wykonać 100 sygnałów). Ponadto traktaty Sukkah (5, 5) i Arakin (2, 3) informują o ilości sygnałów wykonywanych przez trębaczy w danym dniu, ich liczba waha się między 21 a 48”.

Chatzotzera (trąba) i *szofar* zazwyczaj w tekście Biblii występują razem, a terminy *tekia* i *terua* dotyczą obu instrumentów. Instrumenty te używane były przez kapłanów ale w odróżnieniu od trąby na rogu nie dęli profesjonalni muzycy wywodzących się z grona Lewitów. Wiele jednak wskazuje na to, iż oba te instrumenty pełniły funkcje sygnałowe.

Opisując możliwości muzyczne rogu warto zauważyć, że nigdy, jak pisze Idelsohn¹⁶⁶, nie używa się w przypadku *szofar* pojęcia – *nagen* – co oznacza tworzyć muzyczne tony.

Szczególną pozycję, jaką zajmuje *szofar* w biblijnym świecie dźwięków, odzwierciedla jego funkcja socjalno-akustyczna oraz fakt, iż występuje on głównie indywidualnie (69 razy na 74). Dwa do trzech dźwięków (drugi i trzeci dźwięk górny), które wydaje róg, mają brzmienie alarmująco – tremolujące, określane w Starym Testamencie słowami *qol* (dosł. głos), *teqia* (*szofar* – lub trąby), *trua* (radość, wiwaty) lub *yevava* (łkanie, jęczenie), co podkreśla magiczną, symboliczną i apokaliptyczną naturę brzmienia *szofar*. Na temat charakteru sygnału *szofar* nie znajdujemy w starszych źródłach żadnych informacji. Miszna opisuje je jako „długie”, „krótkie”, „spokojne” i „huczące” (M. Rosz ha-Szana 3,3-4; M. Sukkot 4,5). Zwoje z Qumran opisujące wojnę mówią o „jednogłośnym, potężnym zgiełku wojennym” (1 QM VIII.10). Pisma rabinów nie są jednomyślne co do charakteru tych sygnałów. Mniej więcej w IV w. Rabbi Abahu z Cezarei ustala terminy: *tegia*

¹⁶⁶ A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in its historical development*, New York 1929, s. 9.

(długi ton), *trua* (ton huczaco - tremolujący) oraz *svarim* (ton przerywany)¹⁶⁷, TB Rosz ha-Szana 33,2- 34,1-2. Talmud podaje następujące wskazówki dotyczące tych trzech sygnałów: „porządek gry na rogu wynosi trzy razy trzy. Długość *teqia* jest taka, jak *truot* (l.mn. od *trua*). Długość *trua* jest taka, jak trzy *yevavot* (...) Długość *trua* jest taka, jak trzy *svarim*” (ebd. i M. Rosz ha-Szana 4,9). Ten fragment TB wyjaśnia, iż *yevavot* i *svarim* są równoznaczne i że te trzy sygnały znajdują się w potrójnym związku. C. Sachs¹⁶⁸ widzi pokrewieństwo z *modus perfectum* średniowiecza. Pewne wyobrażenie o sygnałach *szofar* okresu rzymskiego prawdopodobnie mogą dać najstarsze znane wizerunki graficzne i opisy sygnału *szofar* zawarte w Siddur (modlitewniku) Sa`adia Gaon (X w.) oraz w Codex Adler (XIII w., rys 10). Odpowiednikiem tych źródeł są dziś nowoczesne sygnały *szofar* w synagogach (przykład nut 1).¹⁶⁹

Instrument ten używany jest głównie do zawiadamiania i sygnalizowania nie tylko w sferze świeckiej, ale również w trakcie ceremonii sakralnych, aby zawołać do Boga przypominając mu o jego obowiązkach w stosunku do swojego ludu lub obudzić Go ze snu. *Szofarowi* przypisywano magiczną moc przerażania i rozpraszania diabelskich duchów oraz bóstw, które pomagały wrogom podczas bitew. Wierzenia te były obecne wśród wielu prymitywnych ludów i zostały zaadaptowane, podobnie jak wiele biblijnych historii, przez Izraelitów i przyjęte do ich kultury. Dęcie w *szofar* było nawet atrybutem Jahwe, który przerażał za jego pomocą i gromadził swój lud w sanktuarium. W Księdze Zachariasza czytamy:

Zach 9,14.15.

14 *Pan się zjawi nad nimi.*

Jak błyskawice wzlecają Jego strzały

i Pan, Bóg wszechmogący, zadmie w róg.

¹⁶⁷ A. Sendrey, *Music in Ancient Izrael*, London: Vision Press Ltd., 1969, s. 347.

¹⁶⁸ C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, Warszawa 1975, s. 112.

¹⁶⁹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1524.

Nadciągnie w szumie wichru z południa.

15 *Pan Zastępów będzie ich ośłaniał,
zniszczą i zdepczą kamienie z proc,
i krew będą pili jak wino,
i będą jej pełni jak czara,
jak rogi ołtarza.*

W tekście biblijnym róg wykorzystywany jest w następujących sytuacjach.

- alarm

Sdz 3,27; Neh 4,12.

- jako broń, która miała przerazić wrogów.

Sdz 7,8-22

- ogłoszenie zwycięstwa.

1 Sm 13,3

- sygnał do walki.

2 Sm 20,1.

Warto rozwinąć drugi przykład zastosowania dźwięku rogu (jako broni), co niezwykle interesująco zostało opisane w niżej cytowanym fragmencie Księgi Sędziów.

Sdz 7,16-19

16

וַיַּחַץ אֶת־שָׁלֹשׁ־מֵאוֹת הָאִישׁ שֶׁלִּשְׁהָ רָאשִׁים וַיִּתֵּן שׁוֹפְרוֹת בְּיַד־כָּלֶם וְכַדִּים
רִיקִים וְלִפְדִּים בְּתוֹךְ הַכַּדִּים:

17

וַיֹּאמֶר אֲלֵיהֶם מִמָּנִי תִרְאוּ וְכֵן תַּעֲשׂוּ וְהָיָה אֲנֹכִי בָּא בְּקִצֵּה הַמַּתְּנָה וְהָיָה
כְּאִשֶׁר־אֶעֱשֶׂה כֵּן תַּעֲשׂוּן:

18

וְתַקְעֵתִי בַשּׁוֹפָר אֲנֹכִי וְכָל־אֲשֶׁר אֵתִי וְתַקְעֵתֶם בַּשּׁוֹפָרוֹת גַּם־אַתֶּם סְבִיבוֹת:
כָּל־הַמַּחֲנֶה וְאָמַרְתֶּם לִיהוָה וְלַגְדָּעוֹן:

19

וַיְבֹא גְדָעוֹן וּמֵאֵה־אִישׁ אֲשֶׁר־אִתּוֹ בְּקֶצֶה הַמַּחֲנֶה רֹאשׁ הָאֲשֶׁמֶרֶת הַתִּיכוֹנָה.
אִךְ הָקָם הַקִּימוּ אֶת־הַשְּׂמֶרִים וַיִּתְקְעוּ בַשּׁוֹפָרוֹת וַנִּפְּוֹץ הַפְּדִים אֲשֶׁר בְּיָדָם.

"16 *Wówczas Gedeon rozdzielił owych trzystu mężów na trzy hufce, dał każdemu z nich do ręki rogi i puste dzbany, a w nich pochodnie.*

17 *«Patrzcie na mnie - rzekł im - i czyńcie to samo, co ja. Oto ja dojdę do krańca obozu, a co ja będę czynić, i wy czyńcie. 18* *Gdy zatrąbię w róg ja i wszyscy, którzy są ze mną, wówczas i wy zatrąbicie w rogi dokoła obozu i będziecie wołać: Za Pana i za Gedeona!»*

19 *Gedeon i stu mężów, którzy mu towarzyszyli, doszli do krańca obozu w chwili, gdy tuż po zmianie następowało czuwanie środkowej straży nocnej. Zatrąbili w rogi i potłukli dzbany, które trzymali w swych rękach."*

Najciekawsze w tym fragmencie jest zastosowanie trzech elementów "rogi i puste dzbany, a w nich pochodnie". Wykorzystanie rogów jest oczywiste. Jeśli trzystu mężczyzn zatrąbi w nocy na trzystu niezestrojonych rogach, to jak łatwo sobie wyobrazić, mamy do czynienia z niezwykle przerażającym zjawiskiem akustycznym, które może doprowadzić do paniki, zwłaszcza wśród przebudzonych w ten sposób ludzi. Również wykorzystanie trzeciego elementu jest łatwe do wytłumaczenia. Podczas nocnych wypraw pochodnie są ważnym atrybutem każdego agresora. Najciekawszy a jednocześnie najbardziej zagadkowy wydaje się drugi element, czyli dzban. Tekst sugeruje, że po zadęciu w róg należało zbić dzban, co zapewne miało na celu spotęgowanie hałasu wywołanego dźwiękiem rogów. Jednak porównując dźwięk zbijanych dzbanów z rykiem wydobywanym przez rogi, ten pierwszy wydaje się dość skromny i nie adekwatny do sytuacji. Po co więc Żydzi dźwigali ze sobą dzbany, choć było to zapewne bardzo niewygodne podczas takiej wyprawy. Cel mógł być inny, niż ten sugerowany w tekście. Być może Izraelici użyli dzbanów jako rezonatorów, zwielokrotniając siłę dźwięku wydobywanego przez rogi i w ten sposób wywołując większe

przerażenie wśród przeciwników. Ten zabieg tłumaczyłby pojawienie się dzbanów w tym cytacie. Czy jednak Żydzi znali w czasach Sędziów rezonatory i potrafili je w tak przemyślny sposób wykorzystywać? Nie znamy z Biblii innych przykładów podobnego wykorzystania tego zjawiska, więc analiza porównawcza nie jest tutaj możliwa, jednak analizowanie tekstów stworzonych w innych kulturach funkcjonujących w tym samym czasie, może rzucić pewne światło na to zagadnienie.

Najbardziej znanym przykładem wykorzystania dźwięku rogu w walce z przeciwnikiem jest jednak fragment opisujący zburzenie murów Jerycha (Joz 6,6-20). Zacytuję tutaj tylko werset 4 i 5¹⁷⁰.

וְשִׁבְעָה כְּהֲנָנִים יִשָּׂאוּ שִׁבְעָה שׁוֹפְרוֹת הַיּוֹבְלִים לִפְנֵי הָאָרוֹן
וּבַיּוֹם הַשְּׁבִיעִי תָסֹבּוּ אֶת-הָעִיר שִׁבְעַת פְּעָמִים וְהִכְהֲנִים
יִתְקַעוּ בַּשׁוֹפְרוֹת:
וְהָיָה בְּמִשְׁחָה בְּקֶרֶן הַיּוֹבֵל בְּשִׁמְעֵכֶם [כְּשִׁמְעֵכֶם] אֶת-קוֹל
הַשׁוֹפָר יָרִיעוּ כָּל-הָעָם תְּרוּעָה גְדוֹלָה וְנִפְלְאָה חוֹמַת הָעִיר
תִּחְתָּהּ וְעָלוּ הָעָם אִישׁ נֶגְדוֹ:

4 A siedmiu kapłanów będzie niosło siedem trąb z rogów baranich przed arką i w dniu siódmym będziecie obchodzić miasto siedem razy. A kapłani będą dąć w trąby. 5 I stanie się przy kontynuowaniu (dęcia) w róg barani, gdy usłyszycie głos trąby, będą krzyczeć, cały lud, krzykiem wielkim, i runie mur miasta pod nim, i wstąpi lud, każdy naprzeciwko niego.

Ten jeden z najbardziej znanych fragmentów Biblii wzbudził moje zainteresowanie ze względu na szczególne zestawienie słów hebrajskich – שׁוֹפְרוֹת הַיּוֹבְלִים¹⁷¹ - trąb z rogów baranich (wers 4), oraz - קֶרֶן הַיּוֹבֵל - róg barani (wers 5). Jeśli weźmiemy pod uwagę kolejno ich rdzenie, to otrzymamy;

¹⁷⁰ Hebrajsko-polski Stary Testament (Prorocy), Redakcja i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2008.

¹⁷¹ Hebrajsko-polski Stary Testament (Prorocy), Redakcja i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2008.

W wypadku pierwszego słowa rdzeń שֶׁפָּר¹⁷², który tłumaczony jest jako typ dzikiej kozy lub jako róg w znaczeniu instrumentu muzycznego¹⁷³.

Rdzeń drugiego słowa to יֹרֵךְ¹⁷⁴ tłumaczony jako

1. baran (róg barani)- instrument dęty
2. rok umorzenia (rok jubileuszowy) rozpoczynany przez dęcie w róg barani)

Rdzeń słowa trzeciego to קֶרֶן¹⁷⁵ tłumaczony¹⁷⁶ jako róg w znaczeniu

1. róg zwierzęcia
2. rogi na narożnikach ołtarza
3. róg (pojemnik na olej)
4. róg (instrument dęty)
5. róg jako symbol siły i mocy.

Odnoszę wrażenie, że autor tej książki chciał w sposób szczególny zwrócić uwagę na siłę dźwięku wydobywanego z instrumentu dętego. Tłumaczenie trąba wydaje się szczególnie nie na miejscu, dlaczego jednak zastosowano podwajanie wyrazu róg w przytoczonych powyżej zestawieniach słownych? Wydają mi się, że słowo *szofar* (שׁוֹפָר) było używane przez Żydów na określenie wszelkiego rodzaju rogów muzycznych. Zatem słowa *jowel* (יֹרֵךְ) i *qeren* (קֶרֶן) musiały w tym miejscu zostać użyte jako przymiotniki, określające konkretny rodzaj rogu. Idąc dalej tym tropem, możemy przyjąć, że słowo *jowel* oznaczające rok jubileuszowy, może określać również konkretny typ rogu, stosowany tylko i wyłącznie

¹⁷² Hebrajsko-polski Stary Testament (Prorocy), Redakcja i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2008, s. 1614.

¹⁷³ Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 445.

¹⁷⁴ Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 377.

¹⁷⁵ Hebrajsko-polski Stary Testament (Prorocy), Redakcja i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2008, s. 1610.

¹⁷⁶ Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 203.

w dniu rozpoczęcia tego roku, ogłaszając go przez głośnie dęcie, tak aby był słyszalny przez wszystkich Izraelitów. Wybierano by więc rogi o szczególnie donośnym brzmieniu i to tłumaczyłoby użycie tego typu rogów pod Jerychem. Również słowo *qeren* jest synonimem mocy i siły, mogąc określać instrument o niezwykle dużej sile dźwięku. Jeśli więc przetłumaczymy raz jeszcze ten fragment Biblii, stosując się do powyższych spostrzeżeń, to tekst ten będzie brzmiał następująco;

*4 A siedmiu kapłanów będzie niosło siedem **rogów jubileuszowych** przed arką i w dniu siódmym będziecie obchodzić miasto siedem razy. A kapłani będą dąć w **rogi**. 5 I stanie się przy kontynuowaniu (dęcia) w **potężny róg**, gdy usłyszycie głos **rogu**, będą krzyżeć, cały lud, krzykiem wielkim, i runie mur miasta pod nim, i wstąpi lud, każdy naprzeciwko niego.*

Takie tłumaczenie wydaje się bliższe prawdzie historycznej, ponieważ nie mamy żadnych dowodów na istnienie w tym kręgu kulturowym trąb zbudowanych z rogów zwierzęcych, co zostanie szerzej opisane w następnym rozdziale poświęconym właśnie trąbom.

3. Trąba - תַּצְרֹרֶת

Wzmianki w Starym Testamencie: Lb 10,2.8-10; 2 Krl 11,14 (dwa razy); 12,14; Oz 5,8; Ps 98,6; Ez 3,10; Neh 12,35.41; 1 Krn 13,8; 15,24.28; 16,6.42; 2 Krn 5,12 (trzy razy); 5,13; 13,12.14; 15,14; 20,28; 23,13 (dwa razy); 29,26-28.

Rozdział poświęcony trąbie rozpoczniemy od zestawienia za pomocą tabeli, która pozwoli nam uporządkować występowanie tego instrumentu w poszczególnych Księgach.

Werset biblijny	Czas powstania ¹⁷⁷	Określenie instrumentu w j. hebrajskim	Kontekst ¹⁷⁸
Lb 10,2.	Księga Liczb Większa część to tradycja	תַּצְרֹרֶת ¹⁷⁹	Uczyń dla siebie dwie trąby (ze) srebra kuciem wykonasz je i będą dla

¹⁷⁷ W tej tabeli czas powstania komentowanych Ksiąg zostanie zaczerpnięty z komentarzy i wstępów jakie znajdują się w:

Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003.

Księga Izajasza, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Lech Stachowiak, Poznań 1996.

Księga Jeremiasza, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Lech Stachowiak, Poznań 1967.

Księga Psalmów, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Stanisław Łach, Poznań 1990.

¹⁷⁸ Wszystkie cytaty podane w tej tabeli pochodzą z

Hebrajsko-polski Stary Testament (Pięcioksiąg), Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, translacją oraz indeksem rdzeni, opracowanie i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2003.

Hebrajsko-polski Stary Testament (Prorocy), Redakcja i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2008.

Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003.

¹⁷⁹ תַּצְרֹרֶת (hacocra) – trąba.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 327.

<p>10,8;</p> <p>10,10.</p>	<p>to tradycja Jahwistyczna i Elohistyczna czyli X i IX w. p.n.e., ale część prawodawcza to VI I V w. p.n.e. podobnie jak pozostałe księgi Pięcioksięgu. (Peter s. 24)</p>	<p>קצצרות</p> <p>קצצרות</p>	<p>wykonasz je i będą dla ciebie do zwoływania społeczności i do zwijania obozów.</p> <p>I synowie Aarona kapłani będą trąbić w trąby i będzie to dla was przepisem wiecznym, dla potomków waszych.</p> <p>I w dniu radości waszej i w czasach odpowiednich waszych i na początku miesiąca waszego i będziecie dąć w trąby przy całopaleniach waszych przy ofiarach biesiadnych waszych, i będą wam na pamiątkę przed obliczem Boga waszego, Ja JHWH.</p>
<p>Oz 5,8.</p>	<p>Powstała pomiędzy rokiem 750 a 720 p.n.e.</p>	<p>קצצרות</p>	<p>Dmijcie w róg w Gibe'a, a w Rama [dmijcie] w trąbę, uderzcie na alarm w Bet-Awen -wypłoszcie Beniamina!</p>
<p>2 Krl 11,14;</p> <p>12,14.</p>	<p>Ostatnia redakcja 561, a nawet po 500 r. p.n.e., częste cytaty i odwołania do innych pozabiblijnych źródeł np. Księgi Sprawiedliwego. (Peter 374)</p>	<p>קצצרות</p> <p>קצצרות</p>	<p>I popatrzyła, a oto król stoi przy kolumnie zgodnie ze zwyczajem, a dowódcy i trębacze przy królu, i cały lud kraju cieszy się, i dmie w trąby.</p> <p>Tylko nie wykonywano (w) domu JHWH czarek srebrnych, nożyc, kropielnic, trąb, żadnych</p>

			narzędzi złotych i narzędzi srebrnych z pieniędzy przynoszonych (do) domu JHWH.
Ps 98,6.	Najstarsze 29,68,18 z XII-XI w. p.n.e. najmłodsze po niewoli, a nawel z czasów Machabejskich 116-19, 124. (Stanisław Łach 68-73)		Nie będziemy brali pod uwagę kontekstu poszczególnych fragmentów w przypadku Psalmów, ponieważ ich datacja budzi zbyt wiele kontrowersji, a to właśnie datacja jest podstawowym kryterium tej tabeli.
Ez 3,10.	Ukończona prawdopodobnie między 570-561 r. p.n.e. (Peter 1218-19)	הַצְּרֹת	Kiedy budowniczowie położyli fundamenty pod Świątynię Jahwe, zarządzono, by kapłani wystąpili w uroczystych szatach z trąbami, lewicy, potomkowie Asafa, z cymbałami, ażeby sławić Jahwe zgodnie z przepisami Dawida, króla Izraela.
Neh 12,35; 12,41.	Księgi Ezdrasza i Nechemiasza napisane przez jednego autora około roku 400 p.n.e., kontynuacja nie zredagowanej jeszcze wtedy ostatecznie Księgi Kronik. (Peter 513)	הַצְּרֹת הַצְּרֹת	Oraz następujący spośród rodu kapłańskiego z trąbami... Podobnie kapłani... ze swymi trąbami...
1 Krn	Około 300 r.	הַצְּרֹת	Dawid zaś i cały Izrael

13,8;	p.n.e. (Peter 446)		tańczył przed Bogiem ze wszystkich sił, śpiewając przy dźwiękach cytr (<i>kinnor</i>), harf (כל), lutni ¹⁸⁰ , bębnów (<i>tupim</i>), cymbałów i trąb.
15,24;		קצרות	Kapłani... grali przed Arką Bożą na trąbach...
15,28;		קצרות	Cały Izrael brał udział w przeniesieniu Arki Przymierza Jahwe wśród radosnych okrzyków, przy graniu rogu, dźwięku trąb, cymbałów, harfy i cytr.
16,6;		קצרות	Kapłani... grali ustawicznie na trąbach przed Arką Przymierza Bożego.
16,42.		קצרות	U Hemana i Jedutuna [przechowywano] trąby i cymbały dla muzykantów, oraz instrumenty [do akompaniowania] pieśni Bożych
2 Krn 5,12.13;	Około 300 r. p.n.e. (Peter 446)	קצרות קצרות	...stali po wschodniej stronie ołtarza, (grając) na cymbałach harfach i cytrach, a z nimi było stu dwudziestu kapłanów grających na trąbach – taka zaś zgodność panowała między tymi co grali na trąbach, a tymi

¹⁸⁰ W tekście hebrajskim w tym miejscu brak słowa określającego lutnię.

			co śpiewali, że słycać było jakby jeden głos sławiący I wychwalający Jahwe – gdy jeszcze głośnie jrali na trąbach, cymbałach, oraz innych instrumentach...
13,12;		תצרות	Z mami, na czele nas, jest Bóg i Jego kapłani, i trąby głośne, by grzmiły przeciwko wam...
13,14;		תצרות	Gdy wojska Judy zwróciły się do walki, spostrzegły, że uderzono na nie z przodu i z tyłu. Wołali wtedy do Jahwe, a kapłani zagrali na trąbach...
15,14;		תצרות	Przysięgali to Jahwe głosem potężnym, wśród okrzyków radosnych, przy dźwięku trąb i rogów.
20,28;		תצרות	Wkroczyli do Jeruzalem przy dźwiękach harf, cytr i trąb, udając się do Świątyni Jahwe.
23,13;		תצרות תצרות	Spojrzała, a oto król stał na podwyższeniu przy wejściu, a książęta i trębacze wokół króla, cały zaś lud kraju radował się i grał na trąbach, a śpiewacy z instrumentami muzycznymi kierowali

29,26-28.		<p>קצרות</p> <p>קצרות</p> <p>קצרות</p>	<p>muzycznymi kierowali pochwalnymi okrzykami...</p> <p>Stanęli więc lewici z instrumentami Dawida, a kapłani z trąbami... rozpoczęto śpiewy (pochwalne na cześć) Jahwe przy dźwiękach trąb i akompaniamencie instrumentów Dawida... śpiewano przy dźwiękach trąb, a trwało to wszystko aż do końca ofiary całopalenia...</p>
-----------	--	--	---

Do tabeli tej będziemy nawiązywać w dalszej części tego rozdziału.

Józef Flawiusz opisał trąbę jako długi instrument, którego *cubits* (cylinder) jest nieco większy niż u *talil* (piszczalki). Jej ustnik rozszerza się w kształt dzwonu tak jak jej koniec.¹⁸¹

Kształt trąby znamy dzięki ich odbiciu na żydowskich monetach pochodzących z późnego okresu Drugiej Świątyni oraz z ich przedstawienia na łuku triumfalnym Tytusa w Rzymie. Wiemy, że na wyposażeniu Świątyni znajdowały się co najmniej dwie trąby, a ich maksymalna ilość to 120. Wiemy, że podczas poświęcenia Świątyni w czasach Salomona, użyto wszystkich 120 trąb znajdujących się na jej wyposażeniu (2 Krn 5;12).

2 Krn 5,12.

wszyscy lewici śpiewający: Asaf, Heman, Jedutun, ich synowie i bracia, ubrani w bisior, stali na wschód od ołtarza [grając] na cymbałach, harfach i cytrach, a z nimi stu dwudziestu kapłanów, grających na trąbach

¹⁸¹ J. Flawiusz, *Dawne dzieje Izraela*, III;291, tł.; Z. Kubiak, J. Radożycki, Warszawa 2001. .

Fridrich Blume stwierdza¹⁸², iż etymologia nazwy tego instrumentu jest niewyjaśniona. Prawdopodobnie *hasosra* (*srh*) oznacza „wycie, krzyki”, w języku arabskim hzr. Należy przy tym uwzględnić jednak elementy onomatopei. W Starym Testamencie instrument jest wymieniony 31 razy, w Septuagincie przetłumaczony jednoznacznie jako trąba, w Wulgacie jako *tuba*. *Hasosra* pojawia się w literaturze okresu przed wygnaniem (2 razy w 2 Krl 11,14 i Oz 5,8) jako instrument wojenny, instrument zabawy, a nawet karnawału i był, co jest rzeczą nietypową dla tamtych czasów, używany przez lud. Po wygnaniu babilońskim *hasosra* przejmuje status instrumentu kultowego i kapłańskiego *par excellence*. Wskazówki dotyczące wytwarzania instrumentu i samej gry miały pochodzić od Mojżesza (Lb 10,1-10). Od tej pory na *hasosra* grają jedynie kapłani (Lb 10,8; Neh 12,35.41); w świątyni (2 Krl 12,14), na zgromadzeniach gminy (Lb 10,2), podczas świąt (Lb 10,10), podczas wyniesienia arki przymierza (1 Krn 15;25, 2 Krn 5,12), podczas przysięgi (2 Krn 15,14). *Hasosra* używane jest też w czasie wojny (Lb 10,2; 2 Krn 13,14; 20,28) i przy różnych uroczystościach, jak np. objęcie tronu (2 Krn 23,13) czy odbudowa świątyni (Ezd 3,10). Wymienione sytuacje wymagały dwóch różnych rodzajów dźwięków wydawanych przez ten instrument (Lb 10,1-7):

teqi-a – dźwięk silny (zwołanie wojska i jego przywódców) oraz *tru-a* – dźwięk huczący (wyruszenie na wojnę, atak nieprzyjaciela, groźba Boga).¹⁸³

Trąba ma kilku swoich poprzedników. Jednym z najbardziej znanych jest muszla, używana od czasów archaicznych. Jest ona nierozzerwalnie związana z morzem a morze poprzez swoje przypływy i odpływy z księżycem. Jest to powód, dla którego muszla stała się atrybutem wielu bóstw świata starożytnego. Do najbardziej znanych należy Wisznu. Prawdopodobnie związek z

¹⁸² Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kassel i in. 1994, s. 1513-14.

¹⁸³ Ibidem, s. 1513-14.

księżycem spowodował, iż był to instrument, na którym grały przeważnie kobiety¹⁸⁴.

Kolejnym instrumentem poprzedzającym pojawienie się trąby był róg, który w odróżnieniu od muszli był instrumentem typowo męskim. Wzięło się to zapewne z jego fallicznego kształtu. Rozróżnienie na instrumenty żeńskie i męskie było w archaicznych kulturach bardzo przestrzegane, a użycie męskiego instrumentu przez kobietę było nawet karane śmiercią, o czym pisze Sachs w swojej "Historii instrumentów muzycznych."¹⁸⁵

W wielu tłumaczeniach Starego Testamentu pojawia się słowo trąba. Spotkamy to słowo już w Księdze Wyjścia.

W przytoczonych poniżej fragmentach Biblii, w hebrajskiej wersji językowej¹⁸⁶, w wersecie 13 pojawia się słowo *jowel*, natomiast w wersecie 16 i 19 słowo *szofar*.

Wj 19,13.16.19

לֹא-תִגַּע בּוֹ יָד כִּי-סִקּוּל יִסְקַל אוֹ-יָרֵה יִיָּרֶה אִם-בָּהֶמָּה
אִם-אִישׁ לֹא יִחַיָּה בְּמִשְׁךְ הַיָּבֵל הֵמָּה יַעֲלוּ בְּהָר:

13 Nie dotknie go ręka, lecz winien być ukamienowany lub przebity strzałą. Człowiek ani bydlę nie może być zachowane przy życiu. Gdy zaś zagrzmi trąba (jowel), wtedy niech podejda pod górę».

וַיְהִי בַיּוֹם הַשְּׁלִישִׁי בְּהֵיטֵב הַבֶּקָר וַיְהִי קִלְתַּת וּבְרָקִים וְעָנָן כָּבֵד
עַל-הָהָר וְקוֹל שֹׁפָר חָזַק מְאֹד וַיִּחַרַד כָּל-הָעָם אֲשֶׁר בַּמַּחֲנֶה:

16 Trzeciego dnia rano rozległy się grzmoty z błyskawicami, a gęsty obłok rozpostarł się nad górą i rozległ się głos potężnej trąby (szofar), tak że cały lud przebywający w obozie drżał ze strachu.

¹⁸⁴ C. Sachs, Historia instrumentów muzycznych, Warszawa 1975, s. 46.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 46.

¹⁸⁶ Hebrajsko-polski Stary Testament (Pięcioksiąg), Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, translacją oraz indeksem rdzeni, opracowanie i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2003.

וַיְהִי קוֹל הַשֹּׁפָר הוֹלֵךְ וְתוֹק מֵאֵד מִשָּׁה יְדַבֵּר וְהָאֱלֹהִים יַעֲנֶנּוּ
בְּקוֹל:

19 Głos trąby (szofar) się przeciągał i stawał się coraz donośniejszy. Mojżesz mówił, a Bóg odpowiadał mu wśród grzmotów.

Zamienne stosowanie w tłumaczeniach słowa *יְבֹל* (jowel) jako trąba i róg wynika prawdopodobnie z podobieństw w zastosowaniu tych instrumentów, co jednak, moim zdaniem, nie usprawiedliwia tej dowolności w zamiennym umieszczaniu ich w tekście. Jak dowiodłem w poprzednim rozdziale, oba słowa *יְבֹל* i *שֹׁפָר* (jowel i szofar) oznaczają róg i nie powinny być tłumaczone jako trąba. W nowym tłumaczeniu Biblii, dokonany przez ks. M. Petera¹⁸⁷, w wersecie 13 Księgi Wyjścia pojawia się słowo róg, co wydaje się właściwsze w tym miejscu.

Fragment Księgi Ozeasza wskazuje na to, iż Izraelici rozróżniali róg od trąby, choć wykorzystywali je często do tych samych celów.

Oz 5,8.

תִּקְעוּ שֹׁפָר בַּגִּבְעָה תִּצְעֲרֶה בְּרָמָה הָרִיעוּ בֵּית אָוֶן אַחֲרֶיהָ בְּנִימִין:

*Dmijcie w róg w Gibe'a, a w Rama [dmijcie] w trąbę,
uderzcie na alarm w Bet-Awen -wypłoszcie Beniamina!*

Jeśli będziemy posługiwać się hebrajskim tekstem i przyjmiemy, że w języku tym trąba określana jest za pomocą słowa *תִּצְעֲרֶה* (hasosra), to pierwszym miejscem w Biblii, gdzie pojawi się ten instrument będzie Księga Liczb¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003.

¹⁸⁸ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

Lb 10;1-10

1 Tak mówił Pan dalej do Mojżesza: 2 «Sporządź sobie dwie trąby srebrne. Masz je wykuć. Będą one służyły do zwoływania całej społeczności i dawania znaku do zwijania obozu. 3 Gdy się na nich zatrąbi, ma się zebrać przy tobie

1

וַיְדַבֵּר יְהוָה אֶל־מֹשֶׁה לֵאמֹר:

2

עֲשֵׂה לָךְ שְׁתֵּי חֲצוּצֹת כֶּסֶף מְקוֹשֶׁה תַעֲשֶׂה אֹתָם וְהָיוּ לָךְ לְמִקְרָא הַעֲדָה וּלְמִסַּע אֶת־הַמַּחֲנֹת:

3

וְתִקְעוּ בָהֶן וְנוֹעְדוּ אֵלַי כָּל־הַעֲדָה אֶל־פֶּתַח אֹהֶל מוֹעֵד:

4

וְאִם־בָּאֵחָת יִתְקַעוּ וְנוֹעְדוּ אֵלַי הַנְּשִׂאִים רְאִשֵׁי אֶלְפֵי יִשְׂרָאֵל:

5

וְתִקְעֶתֶם תְּרוּעָה וְנִסְעוּ הַמַּחֲנֹת הַחֲנִיּוֹת קִדְמָה:

6

וְתִקְעֶתֶם תְּרוּעָה שֵׁנִית וְנִסְעוּ הַמַּחֲנֹת הַחֲנִיּוֹת תִּימְנָה תְּרוּעָה יִתְקַעוּ לְמַסְעֵיהֶם:

7

וּבְהִקְהִיל אֶת־הַקְּהָל תִּתְקַעוּ וְלֹא תִרְיעוּ:

8

וּבְנֵי אֹהֶרֶן הַכֹּהֲנִים יִתְקַעוּ בַּחֲצוּצֹת וְהָיוּ לָכֶם לְחֻקַּת עוֹלָם לְדֹרֹתֵיכֶם:

9

וְכִי־תָבֹאוּ מִלְחָמָה בְּאַרְצְכֶם עַל־הַצָּר הַצָּר אֶתְכֶם וְהִרְעַתֶּם בַּחֲצוּצֹת וְנִזְכַּרְתֶּם לִפְנֵי יְהוָה:

אֱלֹהֵיכֶם וְנוֹשַׁעְתֶּם מֵאִיְבֵיכֶם:

10

וּבְיוֹם שִׁמְחַתְכֶם וּבְמוֹעֲדֵיכֶם וּבְרִאשֵׁי חֳדָשֵׁיכֶם וּתְקַעְתֶּם בַּחֲצוּצֹת עַל עֲלֹתֵיכֶם וְעַל זִבְחֵי שְׁלָמֵיכֶם וְהָיוּ לָכֶם לְזִכְרוֹן לִפְנֵי אֱלֹהֵיכֶם אֲנִי יְהוָה אֱלֹהֵיכֶם:

Spotykamy tu nie tylko rzeczowniki określające instrumenty, lecz także czasownik na określenie grania na tych instrumentach tj. trąbienie Lb 10,3 וַיְתַקְעוּ „i zatrąbią”. Poza tym w piątym wersecie

cała społeczność u wejścia do Namiotu Spotkania. 4 Lecz gdy tylko w jedną zatrąbisz, zbiorą się wokół ciebie jedynie książęta, wodzowie oddziałów Izraela. 5 Gdy zatrąbicie przeciągle, zwiną obóz ci, którzy go rozbili od wschodniej strony. 6 Gdy drugi raz przeciągle zatrąbicie, zwiną obóz ci, którzy są od południowej strony. Znakiem do zwinięcia obozu będzie przeciągły głos trąby. 7 Lecz dla zwołania zgromadzenia nie będziecie trąbić przeciągle. 8 Trąbić mają kapłani, synowie Aarona; będzie to dla was i dla waszych potomków prawem wiekiustym. 9 Gdy w waszym kraju będziecie wyruszać na wojnę przeciw nieprzyjacielowi, który was napadnie, będziecie przeciągle dąć w trąby. Wspomni wtedy na was Pan, wasz Bóg, i będziecie uwolnieni od nieprzyjaciół. 10 Również w wasze dni radosne, w dni święte, na nowiu księżyca, przy waszych ofiarach całopalnych i biesiadnych będziecie dąć w trąby; one będą przypomnieniem o was przed Panem. Jam jest Pan, Bóg wasz».

użyto określenia תְּרִיעָה „przeciągłe”. Określenie to może oznaczać wykorzystanie tego instrumentu w taki sposób, aby upodobnić jego brzmienie do głosu ludzkiego. Podczas nawoływania lub ogłaszania ważnych informacji, człowiek wykonujący tę czynność wydobywa głos przeciągłe modulując, aby wywołać odpowiednie wrażenie u słuchaczy. Grając przeciągłe Izraelici pragnęli prawdopodobnie uzyskać ten sam efekt, aby ludzie będący w zasięgu dźwięku trąby zostali poinformowani o danej sytuacji lub zjawisku. Należy zwrócić uwagę, iż przeciągły dźwięk, zmieniający swoją wysokość podczas brzmienia, jest znacznie lepiej słyszalny od pojedynczego i krótkiego, co mogło być powodem częstego używania właśnie takiego sposobu zadęcia. Żydzi jako naród pasterzy mieli częsty kontakt ze zwierzętami, a trudno nie zauważyć, iż odgłosy, jakie one wydawały a zwłaszcza ryki wołów, do złudzenia przypominają przeciągły odgłos trąby czy rogu. Należy również zwrócić uwagę, iż trąby w swojej pierwotnej formie nie posiadały wentyli, a zmiana wysokości dźwięku odbywała się na zasadzie zmiany ciśnienia powietrza wdmuchiwanego przez trębacza. To właśnie predestynowało ten instrument do użycia sygnałowego a przeciągły dźwięk był w takim wypadku niezwykle ważnym i częstym sposobem gry. Księga Liczb wskazuje na jeszcze jeden, niezwykle rzadki w Biblii, a bardzo istotny element, jakim jest sposób wykonania instrumentu. Lb 10,2.

*Uczyń dla siebie dwie trąby (ze) srebra **kuciem** wykonasz je...*

To jedyny fragment określający sposób wykonania trąby i jeden z niewielu określających techniczne zjawiska związane z instrumentarium Izraela.

Wiele dowodów wskazuje na to, że trąba pochodzi z kręgu kultury egipskiej¹⁸⁹, natomiast na terenach zamieszkałych przez ludność pozbawioną kontaktów z mieszkańcami Egiptu częściej pojawia się róg. Ogromny rozwój wojskowej¹⁹⁰, hałaśliwej muzyki, który

¹⁸⁹ Najstarsze zachowane instrumenty pochodzą z grobowca Tutenchamona, którego panowanie przypada na połowę XIV w. p.n.e. a nieco wcześniejsze uwiecznione są na płaskorzeźbach w świątyni Hatshepsut w Deir el-Bahari.

¹⁹⁰ L. Manniche, *Music and Musician in Ancient Egypt*, London 1991, s. 72.

przypada na okres Nowego Państwa, sprzyjał szerokiemu zastosowaniu trąby i wykorzystaniu jej możliwości. Mojżesz, którego pierwszy etap życia (przed Eksodusem)¹⁹¹ przypadał właśnie na ten okres, miał niewątpliwie ogromny wpływ na pojawienie się oraz na szerokie zastosowanie trąby w obrzędowości Izraelitów. Świadczy o tym kilka faktów. Pierwszym może być wyżej przytoczony tekst pochodzący z Księgi Liczb. Wskazuje on na Mojżesza jako człowieka, któremu Jahwe przekazuje zasady używania tego instrumentu. Wiemy, że Mojżesz był prawodawcą, choć trafniejsze byłoby tu określenie „Boskim Pośrednikiem” ustanawiającym prawa we wszystkich dziedzinach życia Izraelitów. W starożytnych cywilizacjach ustanowione prawa dotyczyły przeważnie rzeczy najistotniejszych; ustroju, obowiązków, zasad etycznych itp. Wszystkimi spornymi sytuacjami zajmowali się sędziowie lub mędracy. Przytoczony tekst potwierdza tezę, iż muzyka jak i instrumenty, na których była wykonywana, miała doniosłe znaczenie w działalności Narodu Wybranego. Ustanowienie dla nich oddzielnych praw i umieszczenie ich w Biblii jest na to jednoznacznym dowodem.

Z tegoż to fragmentu można się również dowiedzieć, iż Mojżesz znał przynajmniej podstawy gry na trąbie. Świadczy o tym znajomość różnic w zastosowaniu tego instrumentu. Interesujący wydaje się również werset czwarty w wyżej przytoczonym tekście

Lecz gdy tylko w jedną zatrąbisz, zbiorą się wokół ciebie jedynie księżęta, wodzowie oddziałów Izraela.

Zastanawia zwrot „tylko w jedną trąbę”, czy oznacza to ciszej – bo tylko w jedną, czy może bez współbrzmień harmonicznymi jakie powstają podczas gry na kilku instrumentach, a być może, i to wydaje mi się najbardziej prawdopodobne, strój trąb nie był idealny, powodowało to pewne dysonansowe współbrzmienia, kiedy grano na więcej niż jednej trąbie równocześnie. Dzięki temu nawet niewprawne ucho było w stanie odróżnić, czy dana fraza wykonana jest na jednym czy na większej liczbie instrumentów. Trzeba postawić też pytanie, czy istnieje różnica między dąć a trąbić? Czy dąć oznacza wydobywać dźwięk, sygnalizować za pomocą jednego dźwięku jakieś zjawisko, a trąbić oznacza grać? Myślę, że jest to

¹⁹¹ Eksodus nastąpił około roku 1200 p.n.e.

bardzo prawdopodobne, ale zagadnienie to wymaga dalszych studiów porównawczych. W każdym razie Józef Flawiusz nie miał wątpliwości, kiedy w dziele pod tytułem „Dawne dzieje Izraela”, napisał:

„Mojżesz wynalazł potem pewien rodzaj trąby, którą sporządził sobie ze srebra. Wyglądała ona tak: długa prawie na jeden łokieć, jest ona wąską rurką niewiele grubszą od fletu, z otworem dla ust dostatecznie szerokim, by przyjąć mógł ludzki oddech, a drugim końcem ukształtowanym na podobieństwo dzwonu, takim właśnie, jaki mają trąby. W języku hebrajskim zwie się ona asosra.”¹⁹²

Słowo „wynalazł” oznacza niewątpliwie, iż był to dopiero początek kształtowania się instrumentarium dętego u Izraelitów. Mojżesz jako prawodawca zapewne nie ograniczył się tylko do „zaprojektowania” nowego typu trąby, ale z pewnością stworzył również podstawowe zasady posługiwania się nią przez Izraelitów. Może dziwić fakt, że Mojżesz zajmował się tak błahą sprawą jak instrumentarium, ale jeśli weźmiemy pod uwagę, że był to instrument stricte sakralny, na którym grali tylko potomkowie Aarona to cytat z Flawiusza nabiera sensu i znaczenia. Blume¹⁹³ jest innego zdania. Uważa, że trąba była powszechnie używanym instrumentem, a stała się czysto sakralnym dopiero w czasach niewoli. Trudno mi jednak zgodzić się z tym twierdzeniem, zwłaszcza, że w cytowanych w tabeli fragmentach, tylko raz trąba nie jest traktowana jako kapłański instrument. 2Krn 23,13.

cały zaś lud kraju radował się i grał na trąbach

Materiał, z jakiego była wykonana trąba $\eta\delta\zeta$ (srebro) został wymieniony w cytowanym fragmencie Księgi Liczb (Lb 10,2). Potwierdza to również przytoczona powyżej relacja Flawiusza. Materiał jaki został tu wymieniony, wskazywałby, że Mojżesz, który pierwszą część swojego życia spędził w Egipcie, wykorzystał

¹⁹² J. Flawiusz, Dawne dzieje Izraela, III,291, tł.; Z. Kubiak, J. Radożycki, Warszawa 2001.

¹⁹³ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1513-14.

wiedzę i umiejętności tam nabyte do tworzenia instrumentarium Izraelitów. Dowodem mogą być trąby znalezione w grobowcu Tutenchamona, pochodzące z XIV wieku p.n.e., które wykonane były właśnie ze srebra i brązu¹⁹⁴. Jeśli przyjmiemy, że Izraelici opuścili Egipt w ostatnich latach XIII wieku p.n.e., to okres, w którym Egipcjanie używali ze szczególną atencją trąb w swojej muzyce, będzie bezpośrednio poprzedzał to wydarzenie. Biorąc pod uwagę fakt, że w okresie Nowego Państwa dominowała hałaśliwa muzyka, w której podstawowym instrumentem była trąba i pamiętając, że właśnie na ten okres przypada „Niewola Egipska”, to pojawienie się trąby w instrumentarium Izraelitów w XIII wieku p.n.e. jest całkowicie zrozumiałe. Już Idelsohn wspomniał, że *hasosra* - trąbka zdaje się być sprowadzona z Egiptu, choć znana była również przez Asyryjczyków¹⁹⁵.

Materiał z jakiego wykonane były trąby pojawia się w naszej tabeli tylko raz bezpośrednio (Lb 10,2) i raz pośrednio (2Krl 12,14). Pierwszy fragment mówi jasno o srebrze jako podstawowym materiale. Bardziej interesujący wydaje się jednak drugi fragment;

Tylko nie wykonywano (w) domu JHWH czarek srebrnych, nożyc, kropielnic, trąb, żadnych narzędzi złotych i narzędzi srebrnych z pieniędzy przynoszonych (do) domu JHWH.

Werset ten może sugerować (choć nie w sposób oczywisty), że obok srebra również złoto mogło służyć do wykuwania trąb.

W biblijnej historii Narodu Wybranego trąba pojawia się kilkadziesiąt razy zwłaszcza w okolicznościach bardzo istotnych dla życia Izraelitów i dla ich kultury. Można wskazać na co najmniej dwa powody tych zbieżności. Pierwszy z nich dotyczy procesów tworzenia prawa, drugi wojen i różnego rodzaju konfliktów zbrojnych.

Trąb jak i rogów wolno było używać podczas wielkich świąt a w trakcie niektórych z nich było to nawet obowiązkowe.¹⁹⁶

¹⁹⁴ L. Manniche, *Music and Musician in Ancient Egypt*, London 1991, rys. 14, s. 96-7.

¹⁹⁵ A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in its historical development*, New York 1929. s. 10.

¹⁹⁶ *Biblia Tysiąclecia*, Poznań-Warszawa, 1980.
Lb 29,1.2

Jeszcze dziś w niektórych parafiach, zwłaszcza wiejskich, rozpoczęcie świąt lub ważnej uroczystości kościelnej ogłasza się poprzez bicie w dzwony, a także trąbienie muzyków orkiestry dętej. Pomijam tutaj tradycje muzyki organowej. Dźwięk syren, na który wskazałem wyżej, kojarzy się w dzisiejszych czasach z sytuacjami groźnymi lub niebezpiecznymi, natomiast dźwięk dzwonów od kilkudziesięciu lat kojarzony jest, poza nielicznymi wyjątkami, z radosnymi nowinami. Powstaje w związku z tym pytanie, czy Izraelici różnicowali dźwięk trąby w sytuacjach radosnych od dźwięku trąby w sytuacjach tragicznych czy bolesnych? Pewną wskazówkę w tej kwestii przynosi Księga Liczb, w fragmencie cytowanym kilka stron wcześniej.¹⁹⁷

Ogłoszenie objęcia tronu przez nowego władcę było momentem niezwykle ważnym dla każdego narodu, nic więc dziwnego, że Izraelici ogłaszali to wydarzenie za pomocą trąby, bo jakież inny instrument nadawał się lepiej do uroczystego i patetycznego ogłoszenia tej wiadomości.

Ponowne poświęcenie świątyni było dla Izraelitów wydarzeniem szczególnej wagi, gdyż trudno było mówić o państwie Narodu Wybranego, kierowanego przez Jahwe, jeśli brakowało w nim świątyni ich Boga. Izraelici w swojej wielowiekowej wędrówce często zaniedbywali praktyki religijne, zapominając o czci i szacunku należnym Jahwe. Dlatego po okresach zaniedbań niezbędne były obrzędy oczyszczenia i przebłagania za popełnione grzechy. Jednym z instrumentów, który najczęściej towarzyszył tym uroczystościom była trąba. Podczas tych ceremonii często używano również instrumentów Dawida, cymbałów, harf i cytr.¹⁹⁸

1 W pierwszym dniu siódmego miesiąca będziecie mieć zwołanie święte; wtedy nie wolno wykonywać żadnej pracy. Będzie to dla was dzień trąbienia.

2 Złożycie wtedy na ofiarę całopalną, jako miłą woń dla Pana, jednego młodego cielca, barana i siedem jagniąt jednorocznych bez skazy,

¹⁹⁷ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

Lb 10,3-10

¹⁹⁸ Ibidem.

2Krn 29,25-29

25 Postawił też lewitów w świątyni Pańskiej z cymbałami, harfami i cytrami według polecenia Dawida i Gada, "Widzącego" królewskiego, oraz proroka Natana, rozkaz bowiem pochodził od Pana za pośrednictwem Jego proroków.

26 Stanęli więc lewici z instrumentami Dawida, a kapłani z trąbami.

Najczęściej trąba towarzyszyła Izraelitom podczas ich wypraw wojennych i potyczek zbrojnych. Z wzorcowym przykładem użycia trąby spotykamy się w scenie oblężenia Jerycha.¹⁹⁹

Mam jednak ogromne wątpliwości, opisane w poprzednim rozdziale, czy do zburzenia Jerycha użyto trąb. Moich wątpliwości natomiast nie budzi użycie trąby w Drugiej Księdze Kronik 13,12-15²⁰⁰. Zwłaszcza werset:

„A oto z nami na czele Bóg i Jego kapłani oraz trąby sygnałowe”.

Trudno sobie wyobrazić lepsze towarzystwo jeśli chcemy nadać znaczenie jakiemuś przedmiotowi. Zaszczyt gry na tym instrumencie w wielu okresach historii Izraelitów posiadali prawdopodobnie tylko kapłani, a podczas zgiełku bitewnego ludzie z najbliższego otoczenia dowódcy. Wskazuje na to werset z rozdziału czwartego pierwszej Księgi Machabejskiej:

”13 Wyszli więc z obozu do walki. Ci, którzy byli obok Judy, zagrali na trąbach. 14 Tak rozpoczęto bitwę. Paganie zostali pobici i uciekli na równinę”.

Większość fragmentów Biblii, w których mamy do czynienia ze słowem „trąba” dotyczy sytuacji, w których wojska zagrzewane

27 Wtedy rozkazał Ezechiasz złożyć na ołtarzu całopalną ofiarę, a skoro rozpoczęło się całopalenie, zaczęto śpiewać pieśń [ku czci] Pana, przy wtórze trąb i instrumentów króla izraelskiego Dawida. 28 Całe zgromadzenie oddało pokłon, a pieśń rozbrzmiewała i trąby grały. Wszystko to trwało aż do końca ofiary całopalnej. 29 Gdy zakończono całopalenia, król i wszyscy, którzy byli przy nim, upadli ze czcig na kolana i oddali pokłon.

¹⁹⁹ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

Joz 6,3-21.

²⁰⁰ Ibidem.

2Krn 13,12-15

12 A oto z nami na czele Bóg i Jego kapłani oraz trąby sygnałowe, aby grzmiały przeciwko wam, Izraelici. Nie walczcie z Panem, Bogiem waszych ojców, albowiem nie powiedzie się wam». 13 Tymczasem Jeroboam rozkazał zasadzce zejść na tyły i tak sam znalazł się wobec Judy, a zasadzka na tyłach. 14 Obrócił się wówczas Juda, a oto czeka go walka i z przodu, i od tyłu. Zawołali zatem do Pana, a kapłani zadęli w trąby. 15 Wtedy wszyscy z Judy podnieśli okrzyk bojowy i gdy oni krzyčeli, Bóg pobił Jeroboama i całego Izraela wobec Abiasza i pokolenia Judy.

były do boju lub informowane w czasie bitwy za pomocą tego instrumentu o konkretnych zamiarach dowódcy. Dźwięk trąby dodawał odwagi żołnierzom i często wywoływał panikę w obozie przeciwnym. Wynika to z faktu, iż podczas swojej wędrówki Izraelici skazani byli na częste konflikty zbrojne, gdyż trasa ich przemarszów prowadziła przez terytoria innych ludów. Trąba była, ze względu na swoje donośne brzmienie, najlepiej nadającym się instrumentem do zwoływania ludzi na obcym terenie i ostrzegania ich przed niebezpieczeństwem. Najłatwiej też za jej pomocą było dać sygnał do walki, gdyż donośny dźwięk trąby docierał nawet do najbardziej odległych zastępów wojska²⁰¹.

Trąba posiadała również inne, mniej istotne i mniej spektakularne zastosowania. Jednym z nich było zastosowanie tego instrumentu podczas polowań. Najstarszym przedstawieniem użycia trąby podczas polowania, jak uważa Braun²⁰², są malowidła w grobowcach z Marisa. Przedstawiony na malowidle w pierwszym grobowcu egzemplarz jest specyficznym rodzajem trąby używanej w starożytnym Izraelu.

W Starym Testamencie odnajdziemy jeszcze kilka fragmentów, w których trąba spełnia całkowicie inną rolę. Nie ogłasza chwały, nie zagrzewa do walki ani nie towarzyszy wielkim uroczystościom, lecz

²⁰¹ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

1Mch 6,33

33 Wczesnym rankiem król wyruszył i szybko wyprowadził wojsko w stronę Bet-Zacharia. Wojska ustawiły się do bitwy i zagrano na trąbach.

1Mch 9,11-13

11 Wojsko wyruszyło z obozu i ustawiło się naprzeciwko nich. Konnica podzieliła się na dwie części, procarze i łucznicy szli przed wojskiem, a w pierwszym szeregu byli sami najbardziej waleczni. Bakchides zaś był na prawym skrzydle. 12 Zbliżały się jego falangi złożone z dwóch części, i grano na trąbach. Ci, którzy byli po stronie Judy, zagrali także na trąbach. 13 Ziemia zadrżała od krzyku, jaki wydały wojska, bitwa trwała od rana aż do wieczora.

1Mch 16,7.8.

7 Wtedy rozdzielił swoich ludzi, a konnicę postawił w środku piechoty. Nieprzyjacielem zaś mieli konnicę bardzo liczną. 8 Zagrano na trąbach i Kendebajos razem ze swoim wojskiem został pokonany. Spomiędzy nich padło wielu zabitych, a ci, którzy pozostali, schronili się do twierdzy

²⁰² J. Braun, The Earliest Depiction of a Harp. Megiddo, late 4TH mill.

B.C.Effects on Classical and Contemporary Cultures, s. 49.

grzmi na trwogę ostrzegając Izraelitów. Wracając do wcześniejszej części tego rozdziału, dzwon, który dzisiaj zwiastuje radość, kiedyś bił na trwogę. Bijąc w dzwony ostrzegano przed najazdem wroga wzywając do schronienia się w bezpiecznym miejscu lub ucieczki. Dzwony ogłaszały również pożar i inne tragiczne wydarzenia. Tę samą rolę spełniają trąby, które ostrzegają i nawołują Żydów do ucieczki²⁰³.

Na szczególną uwagę zasługuje fragment piątego rozdziału Pierwszej Księgi Machabejskiej²⁰⁴. Znaczenie modlitwy dla bogobojnych Izraelitów jest oczywiste. Czym jest więc gra na trąbie, jeśli autor stawia ją obok modlitwy jako niezbędny warunek zwycięstwa? Współdziałanie modlitwy i gry na trąbie podnosi rangę

²⁰³ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

Jr 4,5.6.

5 Opowiadajcie w Judzie, ogłoście w Jerozolimie! Dmijcie w trąby w kraju, wołajcie głośno i mówcie: "Zbierajmy się i udajmy do miast warownych!"

6 Wznieście znak³ w kierunku Syjonu! Uciekajcie! Nie zatrzymujcie się!

Jr 6,1.

1 Uciekajcie z Jerozolimy, synowie Beniamina! W Tekoa¹ dmijcie w trąby! Na Bet-ha-Kerem¹ wznieście znak!¹ Albowiem od północy zagraża nieszczęście i wielka katastrofa.

Ez 33,1-6.

1 Pan skierował do mnie te słowa: 2 «Synu człowieczy, przemów do swoich rodaków i powiedz im: Jeśli na jakiś kraj sprowadzam miecz, a jego mieszkańcy wybiorą sobie jakiegoś męża i wyznaczą go na stróża, 3 on zaś widzi, że miecz przychodzi na kraj, i w trąbę dmie, i ostrzega lud, 4 ale ktoś, choć słyszy dźwięk trąby, nie pozwala się ostrzec, tak że miecz nadchodzi i zabija go, to on sam winien jest swej śmierci. 5 Dźwięk trąby usłyszał, nie dał się jednak ostrzec; niech spadnie na niego wino za własną śmierć.

Tamten jednak, kto przestrzegł, ocalił samego siebie. 6 Jeśli jednakże stróż widzi, że przychodzi miecz, a nie dmie w trąbę, i lud nie jest ostrzeżony, i przychodzi miecz, i zabija kogoś z nich, to ten ostatni porwany jest wprawdzie z własnej winy, ale winą za jego śmierć obarczę stróża.

²⁰⁴ Ibidem.

1 Mch 5,31-34.

31 Gdy Juda zobaczył, że bitwa już zaczęta, a zgiełk z miasta od trąbienia i okrzyków wzniósł się aż do nieba, 32 powiedział do żołnierzy swego wojska: «Walczcie dzisiaj w obronie swych braci!» 33 Trzema oddziałami zaszedł ich od tyłu, podczas gdy grano na trąbach i głośno odmawiano modlitwy.

34 Wtedy wojsko Tymoteusza poznało, że to jest Machabeusz, i uciekło przed nim.

tegoż instrumentu i pokazuje, jak wielką wartość miał on dla kultury Izraela.

Trudno byłoby pominąć znaczenie muzyki w Pieśni nad Pieśniami. Ta bardzo poetycka opowieść, budząca wiele wątpliwości wśród badaczy Biblii, jest niewątpliwie jedną z najbardziej muzycznych ksiąg Starego Testamentu. I jest to naturalne, bo piękna muzyka jest niewątpliwie najlepszym towarzyszem pięknej miłości. Interesujący może wydać się jednak fakt, że ani razu w tej księdze nie pojawiła się trąba. Wniosek może być tylko jeden. Ten głośny i hałaśliwy instrument nie mógł towarzyszyć subtelnym tonom miłosnych pieśni.

Jaka była wysokość dźwięków wydobywanych przez instrumenty dęte trzy tysiące lat temu trudno dziś precyzyjnie określić, ponieważ w większości uległy one całkowitemu lub częściowemu zniszczeniu. A nawet jeśli instrument jest tylko w części uszkodzony, to określenie jego parametrów wykonawczych jest znacznie ograniczone, a często niemożliwe²⁰⁵.

Podsumowując można dojść do wniosku, że trąba była jednym z najważniejszych instrumentów dla Izraelitów i towarzyszyła im w najważniejszych momentach ich historii.

²⁰⁵ Obecnie używa się trąb w stroju B oraz C. Częstotliwości dźwięków jakie możemy wydobyć na tych instrumentach są odpowiednio dla stroju B od 164,8 do 932,3 a dla stroju C od 370,0 do 1318,5 drgań na sekundę (Wielka Encyklopedia P.W.N. 1998.). Bez użycia wentylów możemy z trąby wydobyć sześć dźwięków szeregu harmonicznego o numerach: 2,3,4,5,6 i 8. Niezależnie od faktycznej wysokości szeregu dźwięki te notuje się zawsze tak, jak gdyby pierwszym dźwiękiem szeregu był dźwięk c (M. Drobner, Instrumentoznawstwo i akustyka, Kraków 1986, s. 164-165)

4. Bęben - תֶּבֶל

Bęben - תֶּבֶל²⁰⁶ wspominany jest w Biblii szesnaście razy, zawsze jako część zespołu śpiewającego, tańczącego, lub w skład którego wchodzi różnego typu instrumenty.

Wzmianki w Starym Testamencie: Rdz 31,27; Wj 15,20; Sdz 11,34; 1 Sm 10,5; 18,6; 2 Sm 6,5; Iz 5,12; 24,8; 30,32; Jr 31,4; Ps 68,26; 81,3; 149,3; 150,4, 1 Krn 13,8.

Ugaryckie *tp* („bęben”, pochodzi z XIV w. przed Chrystusem), prawdopodobnie onomatopeicznej natury, jest rdzeniem szeroko rozpowszechnionym (bęben-gracz na bębnie-bębnienie). Pojawia się w sumeryjskim *dub*, akadyjskim *dadpu*²⁰⁷, aramejskim *tupa*, arabskim *duff*, fenickim *mtp*, egipskim *tbu* oraz staro-indyjskim *dunduli*²⁰⁸. Interpretacja *tof* (l. mn. *tupim*) jako bęben nie pozostawia żadnych wątpliwości. Warto zwrócić uwagę, że na instrumencie tym grają najczęściej kobiety (Sdz 11,34; 1 Sm 18,6; Jr 31,4; Ps 68,26).

Największy zespół muzyczny, w którym występuje bęben i który został opisany w Biblii, związany jest z radosnym wydarzeniem, jakim była procesja towarzysząca przeniesieniu arki do Jerozolimy za czasów i przy obecności króla Dawida. Opis ten pojawia się w dwóch wersjach:

2 Sam 6,5

Tak Dawid, jak i cały dom Izraela tańczyli przed Panem z całej siły przy dźwiękach pieśni i gry na cytrach, harfach, bębnach, grzechotkach i cymbałach.

²⁰⁶ תֶּבֶל - Bębenek, tamburyn. Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 691.

²⁰⁷ Cytuje to akadyjskie słowo za wymienioną poniżej encyklopedią pomimo, że nie znalazłem go w CAD, ani żadnym innym słowniku.

²⁰⁸ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1525-26.

oraz w 1 Księdze Kronik 13,8

Dawid zaś i cały Izrael tańczyli z całej siły przed Bogiem, przy dźwiękach pieśni, cytr, harf, lutni, bębnów, cymbałów i trąb.

Oba opisy mówią nam, że król Dawid wyrażał swoją radość przez taniec. Nieodzownym elementem rytmizującym taniec była gra na bębenku. To jedyne fragmenty Starego Testamentu, gdzie pojawia się tańczący król, a to zjawisko nie wywołuje aprobaty wśród wszystkich widzów. Córka Saula Mikal, (2 Sam 6,16), która oglądała całą ceremonię z okna budynku znajdującego się przy trasie procesji, z pogardą wyrażała dą się o jego zachowaniu. Może to wskazywać, że takie zachowanie – taniec i gra na bębenku podczas świąt – były poniżej godności królewskiej i przypisane były tylko kobietom, na co wskazują pozostałe fragmenty Biblii, w których pojawia się ten instrument.

Trudno dziś określić wielkość bębenka ze względu na brak odpowiedniej liczby artefaktów zachowanych z tamtego okresu. Braun uważa, iż były to instrumenty o średnicy 25-30 centymetrów, podobne w swojej budowie do dzisiejszych tamburinów, nie posiadały jednak metalowych blaszek wydobywających dodatkowe dźwięki²⁰⁹.

Bęben odgrywał również ważną rolę w ludowych ceremoniach, w których kobiety wiodły prym. Na przykład w historii opisującej wyjście z niewoli egipskiej, Miriam, siostra Mojżesza, prowadzona przez inne kobiety gra na bębenku, (Wj 15,20)

Innym przykładem jest wyjście córki Jefte na spotkanie swego ojca wracającego po wygranej bitwie

Sdz 11,34

Gdy potem wracał Jefte do Mispa, do swego domu, oto córka jego wyszła na spotkanie, tańcząc przy dźwiękach bębenków, a było to dziecko jedyne; nie miał bowiem prócz niej ani syna, ani córki.

²⁰⁹ J. Braun, *Music in Ancient Israel/Palestine*, Cambridge 2002, s. 30.

Kobiety wszystkich miast Izraela wyszły, aby powitać króla Saula akompaniując sobie na bębenkach celebrując jego zwycięstwo nad Filistynami, śpiewając pieśń opartą na formule responsoryjnej

1 Sam 18,7

I zaśpiewały kobiety wśród grania i tańców:

*«Pobił Saul tysiące,
a Dawid dziesiątki tysięcy».*

Słowa "*wśród grania*" oznaczają zapewne wykorzystanie bębna, jako instrumentu najczęściej używanego przez kobiety do akompaniamentu podczas tańców. Był to zwyczaj znany zarówno w Izraelu jak i w sąsiednich krajach, że kobiety były ważnymi uczestnikami obchodów ku czci wodzów zwycięskich bitew.

Zwyczaj witania powracających mężczyzn, po dłuższej nieobecności, przez kobiety grające na bębenkach jest nadal obecny w krajach arabskich. Również w basenie Morza Śródziemnego ciągle widoczne są koneksje pomiędzy grą na bębnie i kobietą, czy muzyką i tańcem. Także w muzyce żydowskiej w wielu wspólnotach śpiew i taniec akompaniowany przez bębenek jest obecny w dzisiejszej tradycji.²¹⁰

Wydaje się oczywiste, że istniało kilka typów bębnów. Najpopularniejszym wydaje się jednostronny, trzymany w jednej ręce podczas gdy druga w niego uderza. Bębenek ten używany był przez kobiety.

Inny typ bębna opisywany jest w Psalmach.

81,3.

*Zacznijcie śpiew i w bęben uderzcie,
w harfę słodko dźwięczącą i lirę!*

Słowa *zacznijcie śpiew i w bęben uderzcie* sugerują, że był to jeden duży bęben, który nie służył do wybijania rytmu podczas radosnych tańców, a był używany do specjalnych procesji poza terenem świątyni.

²¹⁰ A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press Detroit 1992. s. 40.

Jest on również wspominany w psalmach.

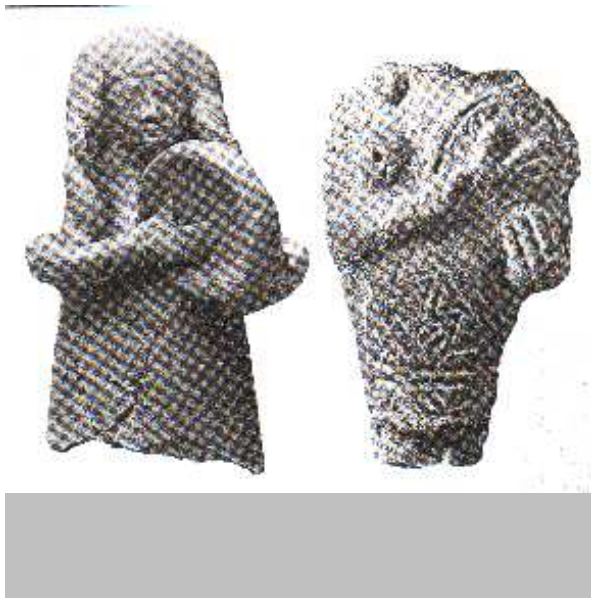
149,3

*Niech chwałę Jego imię wśród tańców,
niech grają Mu na bębnie i cytrze*

150,4

*Chwalcie Go bębnem i tańcem,
chwalcie Go na strunach i flecie!*

Natomiast zjawisko dość łatwe do wytłumaczenia, iż nie jest on wymieniany ani w Pierwszej ani w Drugiej Świątyni na liście instrumentów, które były tam używane. Jedynym perkusyjnym instrumentem stale używanym w Świątyni były cymbały, a bęben, mimo iż pojawia się w Psalmach jako instrument w służbie Pana, w zdecydowanej większości biblijnych fragmentów traktowany jest jako instrument świecki.



4: Kobiety grające na bębenkach (tof). Figurki z terakoty, IX-VIII w. przed Chrystusem, a) Schiqmona, IAA 81.246, b) Tel-el-Far`ah, Ecole biblique F-3426.

Klasycznym przykładem wykorzystania tego instrumentu jest taniec kobiet śpiewających przy wtórze bębenka radosne pieśni po przebyciu Morza Czerwonego²¹¹. Tradycja ta kultywowana jest wśród jemeńskich kobiet pochodzenia żydowskiego po dzień dzisiejszy²¹². Wprawdzie na solowych bębenkach grały wyłącznie kobiety (Wj 15,20; Sdz 11,34; Jr 31,4), jednak na bębenkach współgrających z innymi instrumentami również mężczyźni²¹³. *Tof* nie jest nigdy wymieniany w kontekście muzyki wykonywanej w świątyni, natomiast zawsze w kontekście tańców kultowych (Wj 15,20; 1 Sm 18,6; m.in.), kultowych pieśni chwalebnych (Ps 149,3; 150,4), świąt (Ps 81,3) i procesji (2 Sm 6,5; 1 Krn 13,8). W Psalmie 68,26 opisana jest pozycja kobiet grających na *tof* w takiej właśnie procesji kultowej. Na początku idą śpiewacy, następnie kobiety grające na bębenkach, a na końcu inni instrumentalisci. Wcześniej *tof* odgrywał funkcję świeckiego instrumentu radości i ekstazy (1 Sm 10,5).

W najnowszych szkicach *tof* opisywany jest jednoznacznie jako okrągły bębenek ramowy z drewna o średnicy ok. 25-30 cm, o typie tamburyna, pozbawiony wisiorków na brzegach (mimo, iż w Starym Testamencie nie ma żadnych bezpośrednich wskazówek co tego typu bębenka)²¹⁴. Natomiast znaleziska archeologiczne z czasów biblijnych są dość ubogie i jednolite. Okrągły bębenek ramowy pojawił się już w czasach kananejskich (malowidła skalne z początku drugiego tysiąclecia przed Chrystusem²¹⁵, jako jedyny

²¹¹ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

Ks. Wyjścia 15,20

20 *Miriam prorokini, siostra Aarona, wzięła bębenek do ręki, a wszystkie kobiety szły za nią w płasach i uderzały w bębenki. 21 A Miriam przyśpiewywała im: «Śpiewajmy pieśń chwały na cześć Pana, bo swą potęgę okazał, gdy konie i jeźdźców ich pogrążył w morzu».*

²¹² R. Lachmann, *Gesange der Juden auf der Insel Djerba*, Jeruzalem 1978, s. 163.

²¹³ E. Peothig, *The Victory Song Tradition of the Women of Israel*, Dis. N.Y. 1985, s. 28,30.

²¹⁴ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kassel i in. 1994, s. 1525-26*

²¹⁵ E. Anati, *Palestine before the Hebrews*, London 1963, s.204

membranofon oraz typowy lokalny, tradycyjny instrument Starego Izraela (X-VII w. przed Chrystusem). Znane są dwa motywy przedstawiające postacie grające na bębenku:

a) figurka kolumnowa z terakoty o wysokości 15-25 cm, postać kobiety w długiej sukni, bez ozdób, bębenek trzymany niemalże w pozycji wertykalnej;

pionowo do piersi; lewa ręka podpira instrument, prawa uderza w membranę

b) relief z terakoty przedstawiający postać nagiej lub pół-nagiej kobiety, najczęściej z nakryciem głowy lub peruką, z dużą ilością ozdób, umalowanej, bębenek trzymany płasko membraną przy piersi; pozycja rąk podobna jak w pierwszej grupie, bębenek wydaje się mieć tylko jedną membranę.

Na obszarze Palestyny znaleziono ponad 50 egzemplarzy figurek, które z dużym prawdopodobieństwem przedstawiają kobiety grające na bębenku²¹⁶. W przypadku kilku ostatnich odkryć identyfikacja bębenka nie zawsze jest jednoznaczna. Istnieje też inna interpretacja przedmiotu trzymanego w ręku przez kobiety - jako płytki (J. B. Pritchard)²¹⁷. Nie można łatwo wyjaśnić kwestii przynależności kulturowej oraz znaczenia tych terakot, gdyż mogą one zostać zakwalifikowane zarówno jako lokalne dobro kultury, jak i odzwierciedlenie staro-izraelskiego świata muzyki. Synteza świata sakralnego i świeckiego objawia się w tych figurkach w tym samym zakresie, co w tekstach Starego Testamentu, prawdopodobnie odpowiadając rzeczywistości. Figurki mogły odgrywać rolę ikon domowych lub amuletów (porówn. *terafim*, Rdz 31;19 i 34); próbowano interpretować go zarówno jako instrument boski, jak i zabawkę²¹⁸. Niezależnie od swego znaczenia, zarówno

²¹⁶ figurki pochodzą z:

Archziv, IAA 44-264,44-53 i 44-54; Mt. Nebo, Schola Biblicum Franciscanum M1072 i M2001; Shiqmona, IAA 81.246; trzy egzemplarze z Samarii, trzy nieznannej proveniencji) i ponad 40 z drugiej grupy (8 z Meggido, IAA 36.926, 36.944 i 36.958; Oriental Institut, Chicago, A18649, A118705 m.in.; cztery z Beth-Shean, IAA I.9684m29.103.881, 882 i 883, m.in. dwie z Amman, trzy z Gezer, dwie z Hazor.

²¹⁷ J. B. Pritchard, *Palestinian Figurines in Relation to certain Goddesses known through Literature*, New Haven, 1943, s. 54.

²¹⁸ U. Winter, *Frau und Göttin*, Freiburg 1983, s. 127-34.

forma, jak i liczba terakot potwierdzają, iż bębenek funkcjonował często w świecie muzycznym Izraela.²¹⁹

Tak jak w innych kulturach muzycznych, również bębenek wymieniony w Starym Testamencie związany był ściśle z kobietą i stanowił symbol płci. W Księdze Sędziów (11,34) córka Jefte opłakuje swoje dziewictwo, czemu towarzyszy gra na bębenku. Wyrazisty jest element płodności i erotyzmu nagich i wymalowanych kobiet przedstawionych w terakotowych figurkach z czasów izraelskich. Ich ikonografia stoi w konflikcie wobec oficjalnej ortodoksyjnej wiary. W późniejszych księgach Starego Testamentu aspekt seksualny jest wysublimowany w postaci metafory „dziewica Izraela”²²⁰.

Kończąc omawianie tego instrumentu przeprowadzimy przy pomocy tabeli analizę występowania bębenka w poszczególnych Księgach Starego Testamentu, zwracając przede wszystkim uwagę na zagadnienie datacji i wszystkich elementów z nią związanych. W przypadku rogu i trąby taka analiza nie była konieczna, ponieważ zastosowanie obu tych dętych instrumentów w kulturze muzycznej Izraela nie budzi większych wątpliwości, a *szofar* bez większych zmian, stosowany jest po dzień dzisiejszy jako jedyny tradycyjny instrument. Taka analiza przeprowadzona będzie w przypadku wszystkich pozostałych instrumentów, które pojawiać się będą w odpowiednio licznej reprezentacji w tekstach Biblii. Jeśli ich występowanie jest nieliczne to proces ten nie jest wskazany, gdyż może doprowadzić do mylnych wniosków.

²¹⁹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994s. 1527-28

²²⁰Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

[Jer 31,4](#)

*Znowu cię zbuduję i będziesz odbudowana,
Dziewico-Izraelu!*

*Przyozdobisz się znów swymi bębenkami
i wyjdiesz wśród tańców pełnych wesela.*

Werset biblijny	Czas powstania ²²¹	Kontekst ²²²
Rdz 31,27	Ostateczny kształt po powrocie z niewoli w VI -V w. p.n.e. wielu fragmentom przypisuje się jednak autorstwo Mojżesza.	...a puścił bym cię z weselem i pieśniami, z bębnami (<i>top</i>) i z cytrami (<i>kinnor</i>)
Wj 15,20	Ostateczny kształt po powrocie z niewoli w VI-V w. p.n.e. wielu fragmentom przypisuje się jednak autorstwo Mojżesza.	...i wyszły wszystkie kobiety z bębnami (<i>tuppim</i>) i w płasach
Sdz 11,34	Ostateczna redakcja VI w. p.n.e., tradycja deuteronomiczna.	...a oto córka jego wyszła mu na spotkanie z bębenkami (<i>tuppim</i>) i tańcami...
1 Sm 10,5; 18,6.	Koniec IX w. p.n.e.	...spotkasz grupę proroków schodzących ze wzgórza, a przed nimi harfa (<i>nevel</i>) i tamburyn (<i>top</i>) i flet (<i>halil</i>) i cytra (<i>kinnor</i>) wychodziły kobiety ze wszystkich miast Izraela, śpiewając i tańcząc, na spotkanie Saula króla z tamburynami (<i>tuppim</i>) z okrzykami i z cymbałami (<i>salisim</i>)...
2 Sm 6,5.	Koniec IX w. p.n.e.	A Dawid i cały dom Izraela grali przed JHWH na wszelkich

²²¹ Określenie czasu powstania poszczególnych Ksiąg patrz s.72 przypis 177.

²²² Wszystkie cytaty podane w tej tabeli pochodzą z patrz s.72 przypis 178.

		(instrumentach z) drewna szlachetnego, i na harfach (<i>kinnorot</i>), i na bębnach ²²³ (<i>nebalim</i>), i na tamburynach (<i>tuppim</i>), i na grzechotkach (<i>na'an'im</i>), i na cymbałach (<i>celcelim</i>)
Iz 5,12; 24,8; 30,32.	Protoizajasz 1-39 701 r. p.n.e. Deuteroizajasz 40-55 połowa VI w. p.n.e. Tritoizajasz 56-66 późniejszy, niejednolity.	I jest (tylko) cytra (<i>kinnor</i>) i harfa (<i>nevel</i>), bęben (<i>top</i>) i flet (<i>halil</i>) i wino (na) ucztach ich. Ustała radość bębenków (<i>tuppim</i>), skończyła się wrzawa hulających, ustała radość cytry (<i>kinnor</i>) ...Przy bębnach (<i>tuppim</i>) i lutniach ²²⁴ (<i>kinnorot</i>) i w walkach zaciekłych stoczy bitwę przeciw nim.
Jr 31,4.	628-586	...i zostaniesz odbudowana Dziewico Izraelska. Znowu nałożysz bębenki (<i>tuppajik</i>) twoje i wyjdiesz w tańcu wśród tych co weselą się...
Ps 68,26; 81,3; 149,3; 150,4.	Najstarsze 29,68,18 z XII-XI w. p.n.e. najmłodsze po niewoli, a nawet z czasów Machabejskich 116-19, 124.	Nie będziemy brali pod uwagę kontekstu poszczególnych fragmentów w przypadku Psalmów, ponieważ ich datacja budzi zbyt wiele kontrowersji, a to właśnie datacja jest podstawowym kryterium tej tabeli.
1 Krn 13,8	Około 300 r. p.n.e.	Dawid zaś i cały Izrael tańczył przed Bogiem ze wszystkich sił,

²²³ Zdaniem autora powinno być słowo „harfach”.

²²⁴ Zdaniem autora prawidłowe tłumaczenie to „lirach”.

		śpiewając przy dźwiękach cytr (<i>kinnor</i>), harf (נבל), lutni ²²⁵ , bębnów (<i>tuppim</i>) , cymbałów i trąb.
--	--	--

Niezależnie od czasu w jakim powstały Księgi Starego Testamentu możemy zauważyć, że gra na bębnach zazwyczaj związana jest z tańcem, a zawsze z ruchem. Poza tym jest to instrument kojarzony w Biblii z radością. Interesujące natomiast wydaje się to, iż w najstarszych Księgach (do Samuela włącznie) bębenek jest zawsze w ręku kobiety. Jedynie w 2 Sm 6,5 Dawid i cały lud Izraela gra na wszelkiego rodzaju instrumentach (również bębnach), lecz jeśli spojrzymy na cały kontekst tego cytatu, to okaże się, że takie zachowanie Dawida nie jest akceptowane przez wszystkich Izraelitów. Zatem można przyjąć, iż bębenek we wczesnym okresie państwa izraelskiego był instrumentem typowo kobiecym, służącym do akompaniamentu rytmicznego podczas tańca. Natomiast w czasach późniejszych, prawdopodobnie od VIII w. p.n.e., jego zastosowania znacznie się poszerzyło a jego żeński charakter zanikał. Bęben jako samodzielny instrument pojawia się w tekście tylko trzy razy. Jeśli występuje w towarzystwie innych instrumentów, to są nimi lira (7 razy), harfa (3 razy), cymbały (3 razy), flet (2 razy) i tylko jeden raz grzechotki i trąba. Bardzo zrozumiałe, wręcz oczywiste z punktu widzenia muzycznego jest rytmiczny akompaniament za pomocą niewielkiego bębna lub tamburyna takim melodycznym instrumentem jak lira czy harfa. To zjawisko funkcjonuje również obecnie i jest doskonale widoczne choćby w muzyce flamenco, gdzie często gitarze towarzyszą różnego rodzaju instrumenty rytmiczne i taniec. Trzykrotne towarzystwo cymbałów jest również zrozumiałe, ponieważ jest to instrument akcentujący istotne, z różnych powodów, części utworu muzycznego. Zatem cymbały mogły być stosowane do wzmacniania akcentów muzycznych i wspomaganie bębna w tym istotnym elemencie muzycznym jakim jest rytm. Grzechotka jako instrument pojawia się tylko raz w Starym Testamencie. Jej występowanie w muzycznej kulturze Izraela budzi pewne wątpliwości, lecz to zagadnienie zostanie szerzej omówione w dalszej części tego rozdziału. Niezwykle interesujące wydaje się

²²⁵ W tekście hebrajskim w tym miejscu brak słowa określającego lutnię.

pojawienie trąby w towarzystwie bębna. To dość zaskakujące zestawienie, gdyż trąba jest najbardziej sakralnym instrumentem Żydów, natomiast bęben wydaje się najbardziej świeckim. Jedynym wytłumaczeniem tego zjawiska może być fakt, iż to zestawienie pojawia się w Księdze Kronik, która została zredagowana około 300 r. p.n.e., w czasach silnej hellenizacji, kiedy tradycje muzyczne Izraelitów mogły popaść w częściowe zapomnienie. Potwierdzać to może fakt, iż w Księdze Samuela (2 Sm 6,5), w fragmencie opisującym to samo wydarzenie, trąba nie została wymieniona.

W przytoczonych w tabeli cytatach słowo תבילת tłumaczone jest wymiennie jako bęben lub tamburyn. Czy jest to błąd?. Wydaje się, że te dwa tak podobne do siebie instrumenty, również w starożytności występowały zamiennie. Metalowe elementy dodawane do bębna w celu stworzenia tamburyna, mogły być doczepiane czasowo, tylko do niektórych utworów muzycznych. Być może było więcej małych instrumentów perkusyjnych, czy może w tym miejscu lepsze byłoby określenie rytmicznych, i wszystkie one funkcjonowały pod wspólną nazwą תבילת. Ta hipoteza wydaje się bardzo realna, zwłaszcza biorąc pod uwagę fakt, że wiedza muzyczna ludzi tworzących Stary Testament nie zawsze była na wysokim poziomie, więc wszelkiego rodzaju uproszczenia, które mogły ustrzec przed popełnieniem błędów były bardzo wskazane.

5. Chālīl - חָלִיל

W Starym Testamencie słowo *halil* pojawia się w następujących fragmentach: 1 Sm 10,5; 1 Krl 1,40; Iz 5,12; 30,29; Jr 48,36 (dwa razy).

Wyraz חָלִיל²²⁶ funkcjonował w wielu językach, na całym obszarze, gdzie żyły plemiona semickie; Etiopia- *helat*, „wydrążony kij”; j. akadyjski - *hālilu*, piszczałka; j. arabski *halla*, „przewiercić, zranić”. Wyraz ten oznacza świeckość, niecność (Koehler/Baumgartner)²²⁷. W Starym Testamencie najczęściej „bezczęścić, profanować” (ThWAT)²²⁸. Jako instrument muzyczny występuje w Starym Testamencie sześciokrotnie: święto namaszczenia króla (1 Krl 1,40) i zwycięstwa (Iz 30,29), uniesienie Proroka (1 Sm 10,5), również jako symbol żalu i smutku (Jr 48,36) i instrument grzeszników (Iz 5,12)²²⁹.

Z tekstów Talmudu można wywnioskować, iż *halil* wytwarzany był z brązu, miedzi i trzciny (M. Arakhin 2,3, M. Kelim 11,6), czy też kości (M. Kelim 3,6)

Chalil – znany był w Grecji pod nazwą *mono-aulos*. W społeczeństwie Izraelitów *halil* był jednym z najpopularniejszych instrumentów zarówno świeckich jak i religijnych, choć nie ma nazwy tego instrumentu na liście wykorzystywanych w czasach Pierwszej Świątyni. Później w czasach Drugiej Świątyni *halil* był dopuszczony do posługi świątynnej podczas dwunastu świąt. Liczbę

²²⁶ חָלִיל (halil) -1. flet, flet podwójny, iść w procesji z fletami, 2. instrument muzyczny do wyrażania żalu.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I. s.302.

W. Gesenius, *wydrążyć, przewiercić*, Hebraisches und aramaisches Handwörterbuch über das Alte Testament, Lipsk 1921, 233b.

²²⁷ Koehler/Baumgartner, Hebraisches und Aramaisches Lex. zum AT, 4 Bde., Leiden, 1967, tom 1, s.305.

²²⁸ ThWAT 3, s. 972 i 981.

²²⁹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1513-14.

instrumentów uczestniczących w świątynnej posłudze ustalono na minimum dwa a maksimum dwanaście. Nie pozwalano grać na nim podczas szabasu, nawet w Świątyni, ponieważ instrument ten nie był uważany za sakralny podobnie jak *kinnor* czy *nevel*. *Halil* uważany był przez Żydów za instrument wywołujący stan ekscytacji i używano go w stanach ekstremalnej radości, na przykład podczas wesel czy procesji z ofiarami pierwszych owoców. Używano go również do wyrażania skrajnego smutku w takich przypadkach jak pogrzeb, kiedy to nawet najbiedniejszy człowiek zatrudniał dwóch grających na *halil*, aby wyrazić żal i smutek po śmierci bliskiej osoby²³⁰.

Braun twierdzi, iż wiele tekstów wskazuje, że jest to rodzaj klarnetu lub oboju pojedynczego i podwójnego (dwoistego)²³¹. Możliwe, iż był to jeden z w/w instrumentów, natomiast umiejscowienie kilku różnych pod jedną nazwą jest mało prawdopodobne, choć nie niemożliwe, czego dowiedziemy w dalszej części tego rozdziału.

Bardzo prawdopodobna wydaje się teza Idelsohna²³², który stwierdził, iż budowa *halil* była podobna do greckiego aulos (z ustnikiem) i do arabskiego *muzmar*. Jego dźwięk był ostry i penetrujący (przejmujący). *Halil*, dzięki swemu donośnemu brzmieniu był używany w procesjach, o czym dowiadujemy się z Księgi Izajasza. (Iz 30;29).

Izraelczycy traktowali *halil* podobnie jak Grecy aulos. Olympus sprowadza ten instrument do Grecji około roku 800 p.n.e.²³³ z Azji Mniejszej, ale grecka elita intelektualna oponowała przeciwko temu instrumentowi z dwóch powodów. Pierwszym było jego ekscytujące brzmienie, a drugim obco brzmiący tetrachord wydobywany przez ten instrument, składający się z dźwięków d, cis, b. Tetrachord ten zwany był chromatycznym, a w związku ze swoim charakterystycznym, półtonowym układem, często nazywano go również elegijnym. Instrument ten został odsunięty od muzyki

²³⁰ A.Z. Idelsohn, *Jewish Music in its historical development*, New York 1929, s. 12.

²³¹ J. Braun, *Music in Ancient Israel/Palestine*, Cambridge 2002, s. 13.

²³² A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in its historical development*, New York 1929, s. 13.

²³³ J. G. Landers, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2003, s. 41-63.

sakralnej i tragedii greckiej, ale pod wpływem Agathona²³⁴, wprowadzono aulos i zaczęto używać jego ekscytującej skali w tragedii²³⁵.

Skala ta do dzisiaj jest jedną z najpopularniejszych wśród ludów tatarskich i na Ukrainie, jak również jest jedną z najczęściej używanych w żydowskiej muzyce. Przetrwała ona również w Grecji. Pomimo sprzeciwu filozofów tworzono nawet na niej specjalne pieśni zwane aolodia, czyli elegijne pieśni z akompaniamentem aulosu²³⁶.

Mimo tych wielu wspólnych cech z aulosem, ciągle nie możemy powiedzieć z pewnością, że podczas gry na *halil* posługiwano się tą samą skalą, jak w przypadku aulosu, a nawet jakim rodzajem skali się posługiwano, ponieważ nie posiadamy żadnego zapisu.

Dźwięk *halil* kojarzony był w starożytnym świecie głównie z żalem. Izraelici znali takie zastosowanie tego instrumentu, o czym świadczyć może tekst Jeremiasza (48,36).

Elegijny czy ekscytujący (w zależności od stylu wykonawczego) ton muzyki wydobywanej z *halil* lub przy jego akompaniamencie jest dość prosty do wytłumaczenia i wynika między innymi ze skali jaką tworzyły dźwięki z niego wydobywane²³⁷. W języku hebrajskim słowo לַיִלִּי²³⁸ oznacza między innymi instrument muzyczny do wyrażania i wywoływania żalu, co również potwierdza takie jego zastosowanie. Ciekawsze jednak wydaje się pytanie, jak można było użyć tego instrumentu do wykonywania radosnej muzyki, jaką opisano w Księdze Izajasza 30,29?

²³⁴ Wirtuoz gry na aulosie, żyjący na początku IV w. p.n.e., który miał duży wpływ na charakter muzyki w tragedii greckiej.

²³⁵ Temat ten pojawił się już w pracy Pseudo-Plutarcha „O muzyce”, 1132 D-1135 C.

Pseudo-Plutarch, O muzyce; z jęz. grec. przeł., wstępem i komentarzem opatrzyła Krystyna Bartoł, Poznań 1995, s. 5-10.

²³⁶ A.Z. Idelsohn, Jewish Music in its historical development, New York 1929, s. 13.

²³⁷ Przy okazji zestawienia instrumentów przedstawionego za pomocą tabeli na początku tego rozdziału zamieszczone zostały tłumaczenia słów określających poszczególne instrumenty.

²³⁸ 1. flet, flet podwójny, isć w procesji z fletami, 2. instrument muzyczny do wyrażania żalu.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, s.302.

*Zaśpiewajcie pieśń
jak w noc, kiedy obchodzi się święto\
z radością serc, jak ci, którzy podążają przy dźwiękach fletu,
by udać się ku górze Jahwe,
do Skaty Izraela²³⁹.*

Nim odpowiem na to pytanie warto dokonać zestawienia, które może być tutaj pomocne.

Werset biblijny	Czas powstania ²⁴⁰	Określenie instrumentu w j. hebrajskim	Kontekst ²⁴¹
1Sm 10,5.	Koniec IX w. p.n.e.	תָּלִיל	<i>...grali na fletach, cieszyli się radością wielką...</i> kontekst radosny
1Krl 1,40.	Ostatnia redakcja po 561, a nawet po 500 r. p.n.e.	תָּלִיל	<i>...a przed nimi i tamburyn i flet i cytra, i będą oni w ekstazie prorockiej...</i> kontekst ekstatyczny
Izajasz 5,12.	Protoizajasz 1-39 701 r. p.n.e. Deuteroizajasz 40-55 połowa VI w. p.n.e. Tritoizajasz 56-66 późniejszy, niejednolity.	תָּלִיל	<i>...i jest tylko cytra i harfa, bęben i flet na ucztach ich i czynów nie dostrzegają i dzieła rąk Jego nie widzą...</i> kontekst żalony
Izajasz 30,39.	Protoizajasz 1-39 701 r. p.n.e. Deuteroizajasz 40-55 połowa VI	תָּלִיל	<i>...radość serca jak u tego, który idzie przy (dźwiękach) fletu...</i> kontekst radosny

²³⁹ Księga Izajasza, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Lech Stachowiak, Poznań 1996, s. 431.

²⁴⁰ Określenie czasu powstania poszczególnych Ksiąg patrz s.72 przypis 177.

²⁴¹ Wszystkie cytaty podane w tej tabeli pochodzą z patrz s.72 przypis 178.

	w. p.n.e. Tritoizajasz 56-66 późniejszy, niejednolity.		
Jr 48,36.	628-586 r. P.n.e.	חֲלִיל	<i>...dlatego serce Moje dla Moabem jak flety zawodzi i serce Moje nad ludźmi z Kir Cheres jak flety zawodzi...</i> kontekst żałosny

Jeśli przyjmiemy, że Księga Królewska, a zwłaszcza pierwsza jej część, powstawała na podstawie źródeł wcześniejszych niż te z VII w. p.n.e., a później nastąpiła tylko jej redakcja i pewne uzupełnienia dotyczące przede wszystkim Drugiej Księgi Królewskiej i jeśli przyjmiemy również, że pierwszy cytat z Izajasza (5,12) dotyczy nie konkretnego instrumentu lecz zjawiska muzykowania, które w połączeniu z ucztami postrzegane było negatywnie, to dojdziemy do wniosku, że teksty starsze nie wskazują na użycie tego instrumentu w sytuacjach związanych ze smutkiem lecz w kontekstach raczej radosnych.

Jedyny tekst, w sposób niepodważalny wskazujący na użycie *halil* w kontekście żałobnym to ostatni cytat pochodzący z Księgi Jeremiasza (48,36). Zatem wszystko wskazuje na to, iż do połowy VIII w. p.n.e. instrument ten miał szerokie zastosowanie i nie był kojarzony z konkretną działalnością czy nastrojem. Być może Braun²⁴² miał jednak racje, iż pod hebrajskim słowem חֲלִיל kryje się kilka instrumentów takich jak flet, flet podwójny, obój podwójny, czy zwykła ludowa piszczałka. Co zatem wydarzyło się w drugiej połowie VIII w., co mogło mieć wpływ na postrzeganie tego instrumentu. Rok 722 p.n.e. jest tragiczny dla Izraela ze względu na upadek Samarii. Trudno znaleźć czytelny związek tego wydarzenia z zagadnieniem jakie nas zajmuje, choć jedno skojarzenie nasuwa się samo. Prawdopodobne wydaje się, że w tym czasie doszło do ujednoczenia stroju i rozpowszechnienia tego instrumentu przez Asyryjczyków w związku z podbojami na terenie

²⁴² J. Braun, *Music in Ancient Israel/Palestine*, Cambridge 2002, s. 13.

Bliskiego Wschodu. Wiemy, że od tego czasu podobne zastosowanie fletu miało miejsce nie tylko na Bliskim Wschodzie, ale również w Grecji. Zatem nowe brzmienie mogło wpłynąć na inne przeznaczenie tego instrumentu u Izraelitów, a co za tym idzie na inne jego zastosowanie. Być może instrument występujący pod nazwą *halil* w księgach wcześniejszych (powstałych przed rokiem 722 p.n.e.) wyglądał inaczej i posiadał inny strój. Nie możemy jednak oprzeć hipotezy tylko na datacji Ksiąg Starego Testamentu, gdyż obecny stan badań nie pozwala na ostateczne zdefiniowanie czasu ich powstania. Zatem hipoteza tutaj przedstawiona wymagać będzie dalszych badań i jednoznacznych dowodów archeologicznych.

Istotne w tym miejscu wydają się spostrzeżenia Sachsa, który pokazuje w sposób bardzo jasny i czytelny, jak trasa wędrówki Narodu Wybranego pokrywa się z występowaniem tego instrumentu i jak podobne jest nazewnictwo tego instrumentu wśród ludów, w których się pojawił.

Twierdzi on, „iż jest mało prawdopodobne, by obój przedostał się do Egiptu z Babilonii. Z jego geograficznego rozprzestrzenienia w starożytności, obejmującego kraje śródziemnomorskie i Bliski Wschód, możemy wysnuć wniosek, iż oboje powstały w krajach semickich, gdzieś między Azją Mniejszą a Arabią. Tezę tę potwierdzają terminy stosowane w Mezopotamii. Zamiast nazwy Sumeryjskiej, zaadaptowanej przez język akadyjski, semickie określenie oboju brzmi *halhallatu*, czemu odpowiada hebrajski *halil*. Zarówno nazwa akadyjska jak i sumeryjska zawierała określnik oznaczający metal; dowodzi to, iż trzcina została generalnie wyparta przez metal. Nazwa — *imbubu* lub *ebubu* — użyta w tekście z Assur, powstałym ok. 800 r. p.n.e., również jest rdzennie semicka i odpowiada terminowi hebrajskiemu oraz syryjskiemu *abub*. Nazwy te stanowiąc mogą synonimy, jako że traktaty talmudyczne zapewniają, iż hebrajskie *abub* i *halil* oznaczają ten sam instrument”²⁴³.

Jestem przekonany, że Sachs popełnił w tym miejscu błąd, ponieważ słowo *halhallatu* w języku akadyjskim oznacza bęben i nie może mieć nic wspólnego z hebrajskim *halil*. Dużo bardziej

²⁴³ C. Sachs, Historia instrumentów muzycznych, Warszawa 1975, s. 66.

prawdopodobne wydaje się związek hebrajskiego słowa *halil* z akadyjskim *halilu*, które według CAD²⁴⁴ tłumaczone jest jako flet, a pozostałe znaczenia tego słowa związane są z rurą lub metalem, co wskazuje również na materiał z jakiego mógł być wykonany ten instrument.

Podobną pomyłkę w swojej pracy popełnia, prawdopodobnie podążając za Sachsem, Polin, który uważa, że nazwa *halil* pochodzi od akadyjskiego słowa *hallatu* oznaczającego flet, piszczałkę²⁴⁵.



**5. *halil*, III w. p.n.e.
Abu Schuscha (Gezer)²⁴⁶**

W kwestii materiału, z którego wykonano *halil* warto również nadmienić, że piszczałki z brązu wydawały dźwięk bardziej chropowaty, natomiast piszczałki z trzciny - bardziej łagodny. Piszczałki wytwarzane z trzciny i kości pokrywano warstwą brązu, przez co traciły swoje łagodne brzmienie (TB Arakhin 10,2)²⁴⁷. Taką technikę wytwarzania instrumentów potwierdzają znaleziska

²⁴⁴The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, editorial board, I. J. Gelb, T. Jacobsen, B. Landsberger, A. L. Oppenheim, H 42.

²⁴⁵ C. Polin, *Music of the Ancient Near East*, New York 1954, s. 17.

²⁴⁶ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kassel i in. 1994, s. 1514.

²⁴⁷ To określenie zawarte w Talmudzie wydaje się mało prawdopodobne, zwłaszcza w przypadku piszczałki z trzciny. Powlekanie jej warstwą brązu było prawdopodobnie technicznie niemożliwe. Przypis autora.

archeologiczne z Palestyny (Jeruzalem EE - własność ekspedycji archeologicznej - 442). Znaleźiska archeologiczne epoki żelaza potwierdzają *halil* jako instrument podwójny (statuetka z Megiddo, Muzeum Państwowe w Berlinie VA 9870; IAA 44-56; 1040; 8884)²⁴⁸. Wiemy, że instrumenty dęte takie jak oboje dwoiste czy trzcinowe i srebrne flety były bogato zdobione, często cennymi materiałami. Posiadamy również wskazówkę dotyczącą materiału z jakiego nie został wykonany ten instrument, a dokładniej rzecz biorąc nie wymienienie *halil* wśród instrumentów wykonanych z drzewa sandałowego. 1Krl 10,12.

I zrobil król z drewna sandałowego kolumnę dla domu JHWH i dla domu króla i cytry (kinnorot), i harfy (nebalim) dla śpiewaków

Oraz 2Krn 9,11.

...z drzewa sandałowego zrobił król schody do Świątyni Jahwe i do pałacu królewskiego oraz cytry *קִנּוֹרוֹת* i harfy *נְבָלִים* dla śpiewaków

Jak również nie został on wymieniony wśród instrumentów wykonanych z szlachetnego drewna 2Sm 6,5.

וְדָוִד וְכָל־בֵּית יִשְׂרָאֵל מְשַׁחֲקִים לְפָנָיו יְהוָה בְּכֹל עֲצֵי בְרוֹשִׁים
וּבְכִנּוֹרוֹת וּבְנְבָלִים וּבְתַפִּים וּבְמִנְעִנְעִים וּבְצִלְצְלִים

A Dawid i cały dom Izraela grali przed JHWH na wszelkich (instrumentach z) drewna szlachetnego, i na harfach (kinnorot), i na bębnach²⁴⁹ (nebalim), i na tamburynach (tuppim), i na grzechotkach (na'an'im), i na cymbałach (celcelim)

Potwierdza to wcześniejsze informacje wskazujące, iż materiał z jakiego wykonany był *halil* to brąz, srebro, trzcina i kość, a

²⁴⁸ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1513-14.

²⁴⁹ Zdaniem autora powinno być słowo „harfach”, co zostanie opisane poniżej.

najbardziej właściwym materiałem, ze względu na wydobywany dźwięk, wydaje się brąz i srebro.

Obszarem kulturowym, z którego czerpali (w pewnych okresach)²⁵⁰ Izraelici, była Asyria i Babilon. *Halil* był jednym z instrumentów, który niewątpliwie zapożyczyli z obszaru Mezopotamii. Instrumentarium Izraelitów było zbliżone również do egipskiego, a wiemy, że Egipcjanie zapożyczyli większość swoich instrumentów z terenów Mezopotamii²⁵¹. Szlaki handlowe łączące te dwie wielkie cywilizacje przebiegały przez Palestynę. Oczywiście jest zatem, że ludy zamieszkujące tereny przez które przebiegały szlaki, uczestniczyły w wymianie handlowej, a w związku z tym i kulturowej ówczesnego świata.

W skład instrumentarium dętego Asyryjczyków wchodziły jeszcze trąba i zagadkowy *karan*, wspomniany w liście napisanym w roku 1380 p.n.e. przez króla Mitanii do władcy Egiptu Amenofisa III²⁵². Do tej pory odnaleziono zaledwie kilka płaskorzeźb prezentujących muzyczne instrumenty z tego obszaru. Jedną z nich jest płaskorzeźba Ashurakhbala, przedstawiająca procesję, w skład której wchodzi następujący muzycy:

9-chłopców śpiewających i klaszczących w dłonie,
3-mężczyzn z dużymi harfami, dwóch z nich jednocześnie tańczy,
1-mężczyzna grający na podwójnym flecie,
1-mężczyzna grający na prostokątnej harfie,
4-kobiety grające na dużej harfie,
1-kobieta grająca na podwójnym flecie,
1-kobieta grająca na małym bębenu,
1-mężczyzna uderzający w cymbały,
6-śpiewających kobiet, z których jedna naciska jedną ręką na policzek i gardło²⁵³.

Skład tej orkiestry przybliża nam charakter muzyki asyryjskiej. Możemy z tego wywnioskować, że instrumenty perkusyjne były w zdecydowanej mniejszości, a zdecydowana przewaga była po

²⁵⁰ Dokładniej zostało opisane w rozdziale pierwszym.

²⁵¹ C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, Warszawa 1975, s. 84.

²⁵² C. Polin, *Music of the Ancient Near East*, New York 1954, s. 17-18.

²⁵³ A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in Its Historical Development*, New York 1929 s. 7.

stronie wokalu (dziewięciu chłopców i sześć kobiet). Pokazuje nam to, że najważniejsze w tej muzyce były słodkie śpiewy.

Analizując dalej skład procesji widzimy, że jest tam siedem instrumentów strunowych i tylko dwa podwójne flety i żadnego pojedynczego. Skład ten wskazuje na tendencje rozwoju w kierunku bardziej wykwintnej i wyrafinowanej muzyki. Rozwinięte hymny i suplikacje, ze swymi responsorialnymi formami śpiewanymi przez kapłanów i ofiarodawców były w użyciu na terenie Mezopotamii długo przed tym, jak pojawiły się u Izraelitów. Prowadzi nas to do wniosku, że muzyka asyryjska obok egipskiej była źródłem, z którego Izrael zaczerpnął największą część elementów swoich muzycznych form.

Wpływy dotyczące instrumentarium mogły być jednak obustronne, co oznaczałoby, iż Żydzi, nie tylko zapożyczali instrumenty z terenu Egiptu czy Mezopotamii, ale również mieli wpływ na ich ewolucyjne przetwarzanie. Przykładem tego zjawiska może być właśnie *halil*.

Warto w tym miejscu przyjrzeć się jeszcze raz²⁵⁴ malowidłom z Marisa²⁵⁵, gdzie na obrazie w drugim grobowcu widocznych jest dwóch muzyków. Mężczyzna gra na flecie a kobieta na harfie, oboje znajdują się przy wejściu do grobowca i wydają się schodzić do wnętrza, tak jak w tekście Izajasza. (14,11.)

Być może jest to ikonograficzny odpowiednik bliskowschodniej tradycji, mówiącej o przejściu od śmierci do następnego życia przy akompaniamencie muzyki. Ta muzyczna oprawa wydaje się jednak nieco różnić od żydowskiej tradycji pogrzebowej, w której obecne były w późniejszym czasie tylko instrumenty dęte i kobiece lamentacje²⁵⁶.

Kończąc opis tego instrumentu trzeba zwrócić uwagę na jeszcze jedno niezwykle rzadkie zjawisko, a mianowicie na określenie dźwięku jakie pojawia się w Biblii, w tym wypadku w odniesieniu do fletu.

²⁵⁴ Artefakt przytaczany na str 85 w rozdziale poświęconym trąbie

²⁵⁵ J. Braun, *The Earliest Depiction of a Harp. Megiddo, late 4TH mill. B.C. Effects on Classical and Contemporary Cultures*, s. 49.

²⁵⁶ *Ibidem*, s.49.

Słowo תְּקוּטִים²⁵⁷ występujące w Sdz 5,16 oznacza „dźwięki świstów”. Sformułowanie to daje ogólne wrażenie o brzmieniu *halil*, chociaż nie jest ono reprezentatywne ponieważ pojawia się tylko jeden raz w tekście Starego Testamentu.

²⁵⁷ Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II s. 604.

6. Kinnor - כנור - קנור

Wzmianki w Starym Testamencie: Rdz 4,21; 31,27; 1Sm 10,5; 16,16; 16,23; 2Sm 6,5; 1Krl 10,12; Iz 5,12; 16,11; 23,16; 24,8; 30,32; Ez 26,13; Ps 33,2; 43,4; 49,5; 57,9; 71,22; 81,3; 92,4; 98,5 (dwa razy); 108,3; 137,2; 147,7; 149,3; 150,3; Hi 21,12; 30,31; Neh 12,27; 1Krn 13,8; 15,16; 15,21; 15,28; 16,5; 25,3; 25,6; 2Krn 5,12; 9,11; 20,28; 29,25.

Kinnor כנור lub קנור to mała lira często nazywana cytrą²⁵⁸. W kulturze żydowskiej zazwyczaj w kształcie kwadratu, a w fenickiej i asyryjskiej w kształcie trójkąta. W Biblii pojawia się jeszcze jeden instrument określany często jako cytra lub lira, a mianowicie נבל *nevl*. *Kinnor* i *nevel* blisko spokrewnionymi instrumentami, a różnica między nimi polegała na różnej liczbie strun jak również na rozmiarze. Oba były najczęściej wykorzystywanymi instrumentami w życiu muzycznym Izraelitów. Wiemy, że w Egipcie i Asyrii liczba strun harfy i liry wynosiła od trzech do dwudziestu dwóch. Poszukiwania tonacji, skali czy wysokości dźwięków nie zostały zakończone powodzeniem ani w Egipcie, ani w Izraelu. Mamy natomiast więcej informacji o jakości tych dźwięków. Dźwięk *kinnor* jest opisywany w Biblii jako słodki, czuły, delikatny i liryczny. Był on popularny w wyższych klasach Izraelitów. Dźwięki *nevel* były oczywiście silniejsze, ponieważ był to większy instrument od *kinnor*, a jego siła wzrosła zwłaszcza wtedy, kiedy instrument ten otrzymał pudło rezonansowe. Zgodnie z tym, co napisał Józef Flawiusz, *nevel* miał 12 a *kinnor* 10 strun²⁵⁹ i od niego również wiemy, że na *nevel* grano palcami, kiedy to do gry na *kinnor* używano plektrum, jakkolwiek w Biblii zapisane jest, że Dawid grał na *kinnor* rękoma co oznacza palcami, bez użycia plektrum. 1Sam 16,16.23; 18,10; 19,9.

²⁵⁸ Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s.456.

²⁵⁹ J. Flawiusz, Dawne dzieje Izraela, VII,305-6, tł.; Z. Kubiak, J. Radożycki, Warszawa 2001.

Kinnor jest pojęciem Starego Testamentu, które nie posiada granic językowo – geograficznych i którego pierwotne znaczenie nie może zostać zdefiniowane²⁶⁰. Ta nazwa instrumentu muzycznego pojawia się w piśmiennictwie na długo przed powstaniem Starego Testamentu. Lira, *kinnaratim* (liczba mnoga od *kinnaru*) pojawia się po raz pierwszy w liście z XVIII wieku przed Chrystusem z archiwum Mari²⁶¹. Rdzeń słowa *knr* używany jest nie tylko w znaczeniu muzycznym (język hetycki), druga połowa II w. przed Chrystusem *kinirilas* – „muzyk-*kinnor*”²⁶², (język hurycki) *kinnaruhuli* – „mistrz gry na lirze”²⁶³, lecz również jako imiona bóstw (kananejski, fenicki i cypryjski jak: *Kinyras*, *Kinnarus*, *Kuthar*²⁶⁴, akkadyjski i ugaryjski *knr* jak *Kinarum*²⁶⁵), a także w języku hebrajskim na określenie nazw geograficznych (כְּנֶרֶת Kinneret - miejscowość, Joz 19,35, כְּנֶרֶת Kinneret, Joz 11,2, כְּנֶרֶת Kinneret - morze, Joz 12,3, כֶּנֶרְתַּי Jezioro Genezaret = Jezioro Kinneret, Lb 34,11).

Warto w tym miejscu jeszcze nadmienić, iż w Egipcie w czasach XVIII-XIX dynastii pojawia się słowo pochodzenia semickiego *knrw*, którym to Egipcjanie określali lirę²⁶⁶.

Kinnor jako instrument wymieniany jest w Starym Testamencie 41 razy, co obrazuje ogromną różnorodność funkcji jakie pełnił. Pierwsza, lecz chronologicznie nie najstarsza, wzmianka (Rdz 4,21) symbolizuje świadomą grę muzyków, poetów i bardów. Następnie, pojawia się jako instrument „świąt świeckich” (Rdz 31;27, Iz 24;8), żałoby (Hi 30,31), wielbienia Boga i wyniesienia arki przymierza (2 Sm 6,5; 1 Krn 15,16; Ps 43,4; 98,5;

²⁶⁰ G. J. Botterweck, *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament*, Stuttgart 1977, T.IV, s. 212.

²⁶¹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1515.

²⁶² E. Kolari, *Musikinstrumente und ihre Verwendung im AT*, Helsinki 1947, s.65.

²⁶³ Foxvog/Kilmer Music, in: *The International Standard Bible Encyclopedia*, 1980, s. 440.

²⁶⁴ W. F. Albright, *Yahweh and the Gods of Canaan*, L. 1968, s.125

²⁶⁵ J. Nougayrol, *Ugaritica V*, Mission de Res Shamra, Bd. 16, P. 1968, s. 45.59.

²⁶⁶ *Ibidem*, s. 211.

149,3; 150,3), instrument środowisk lekkich obyczajów, bluźnierców (Iz 23,16; Hi 21,12), uzdrowicieli (1 Sm 16,16.23) i ekstatycznych jasnowidzów (1 Sm 10,5).

Jeśli przeprowadzimy analizę chronologiczną występowania tego instrumentu w Biblii, to będzie ona wyglądać następująco.

Werset biblijny	Czas powstania ²⁶⁷	Określenie inst. w j. hebr.	Kontekst ²⁶⁸
Rdz 4,21; 31,27.	Ostateczny kształt po powrocie z niewoli w VI -V w. p.n.e. wielu fragmentom przypisuje się jednak autorstwo Mojżesza.	קִנּוֹר ²⁶⁹	...był ojcem każdego grającego (na) cytrze (<i>kinnor</i>) i flecie (<i>uḡāb</i>)
1Sm 10,5; 16,16;	Koniec IX w. p.n.e.	קִנּוֹר קִנּוֹר	...Spotkasz grupę proroków schodzących ze wzgórza, a przed nimi harfa (<i>nevel</i>) i tamburyn (<i>top</i>) i flet (<i>halil</i>) i cytra (<i>kinnor</i>) ...powiedz proszę panie nasz sługom twoim (stojącym) przed tobą, by poszukali człowieka umiejącego grać na harfie (<i>kinnor</i>)

²⁶⁷ Określenie czasu powstania poszczególnych Ksiąg patrz s.72 przypis 177.

²⁶⁸ Wszystkie cytaty podane w tej tabeli pochodzą z patrz s.72 przypis 178.

²⁶⁹ קִנּוֹר – lira, cytra, Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s.456.

16,23.		כַּנּוֹר	...a kiedy był duch Boga w Saulu brał Dawid harfę (<i>kinnor</i>) i grał ręką swoją i uspokajał się Saul,
2Sm 6,5.	Koniec IX w. p.n.e.	כַּנּוֹר	A Dawid i cały dom Izraela grali przed JHWH na wszelkich (instrumentach z) drewna szlachetnego, i na harfach (<i>kinnorot</i>), i na bębnach ²⁷⁰ (<i>nevalim</i>), i na tamburynach (<i>tuppm</i>), i na grzechotkach (<i>na'an'im</i>), i na cymbałach (<i>celcelim</i>)
1Krl 10,12.	ostatnia redakcja 561, a nawet po 500 r. p.n.e., częste cytaty i odwołania do innych pozabiblijnych źródeł np. Księgi Sprawiedliwego.	כַּנּוֹר	I zrobił król z drewna sandałowego kolumnę dla domu JHWH i dla domu króla i cytry (<i>kinnorot</i>), i harfy (<i>nevalim</i>) dla śpiewaków
Iz 5,12; 16,11;	Protoizajasz 1-39 701 r. p.n.e. Deuteroizajasz 40-55 połowa VI w. p.n.e. Tritoizajasz 56-66 późniejszy, niejednolity.	כַּנּוֹר כַּנּוֹר	I jest (tylko) cytra (<i>kinnor</i>) i harfa (<i>nevel</i>), bęben (<i>top</i>) i flet (<i>halil</i>) i wino (na) ucztach ich. Dlatego wnętrzości moje nad Moabem jak cytra (<i>kinnor</i>) jęczą...

²⁷⁰ Zdaniem autora powinno być słowo „harfach”, co zostanie opisane poniżej.

23,16;		כַּנּוֹר	Weż cytrę (<i>kinnor</i>), obejdź miastom nierządnicę zapomniana! Dobrze graj, mnoż pieśni, aby wspomniano (ciebie)
24,8;		כַּנּוֹר	Ustała radość bębenków (<i>tuppim</i>), skończyła się wrzawa hulających, ustała radość cytry (<i>kinnor</i>)
30,32.		כַּנּוֹר	...Przy bębnach (<i>tuppim</i>) i lutniach (<i>kinnorot</i>) i w walkach zaciekłych stoczy bitwę przeciw nim.
Ez 26,13.	Ukończona prawdopodobnie między 570-561 r. p.n.e.	כַּנּוֹר	I usunę szum pieśni twojej i głosu cytr (<i>kinnorajik</i>) twoich nie usłyszysz się więcej.
, Ps 33,2; 43,4; 49,5; 57,9; 71,22; 81,3; 92,4; 98,5 (dwa razy); 108,3; 137,2; 147,7; 149,3; 150,3.	Najstarsze 29,68,18 z XII-XI w. p.n.e. najmłodsze po niewoli, a nawel z czasów Machabejskich 116-19, 124.	We wszystkich przypadkach występuje słowo כַּנּוֹר	Nie będziemy brali pod uwagę kontekstu poszczególnych fragmentów w przypadku Psalmów, ponieważ ich datacja budzi zbyt wiele kontrowersji, a to właśnie datacja jest podstawowym kryterium tej tabeli.
Hi 21,12;	Pomiędzy V a III	כַּנּוֹר	Trzymając w rękach

30,31.	w. p.n.e.	כְּנֹר	bębenki i harfy (<i>kinnor</i>), tańczą przy dźwiękach piszczałki ²⁷¹ I zmieniła się moja harfa (<i>kinnor</i>) w lament, a flet mój gra pieśni płaczących ²⁷²
Neh 12,27.	Księgi Ezdrasza i Nehemiasza napisane przez jednego autora około roku 400 p.n.e., kontynuacja nie zredagowanej jeszcze wtedy ostatecznie Księgi Kronik.	כְּנֹר	...w radości wśród hymnów pochwalnych i przy dźwiękach cymbałów, harf (נבל) i cytr (<i>kinnor</i>).
1Krn 13,8; 15,16;	Około 300 r. p.n.e.	כְּנֹר כְּנֹר	Dawid zaś i cały Izrael tańczył przed Bogiem ze wszystkich sił, śpiewając przy dźwiękach cytr (<i>kinnor</i>), harf (נבל), lutni ²⁷³ , bębnów, cymbałów i trąb. I rozkazał Dawid naczelnikom lewitów ustanowić swoich

²⁷¹ W tym fragmencie odwołuję się do Biblii hebrajskiej; The Holy Scriptures Hebrew and English, Cambridge 1951.

²⁷² Oba fragmenty z Księgi Hioba w tłumaczeniu M. Petera.

Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003.

²⁷³ W tekście hebrajskim w tym miejscu brak słowa określającego lutnię.

			braci śpiewakami przy instrumentach muzycznych: harfach (נבל), cytrach (<i>kinnor</i>) i cymbałach, aby donośnie rozbrzmiewały dźwięki [pełne] radości.
15,21;		כַּנּוֹר	... na cytrach (<i>kinnor</i>) w oktawie i mieli prowadzić śpiew.
15,28;		כַּנּוֹר	Cały Izrael brał udział w przeniesieniu Arki Przymierza Jahwe wśród radosnych okrzyków, przy graniu rogu, dźwięku trąb, cymbałów, harf (נבל) i cytr (<i>kinnor</i>).
16,5;		כַּנּוֹר	...grali na harfach (נבל) i cytrach (<i>kinnor</i>), Asaf natomiast grał na cymbałach.
25,1-6.		כַּנּוֹר	...którzy prorokowali przy dźwięku cytr (<i>kinnor</i>), harf (נבל) i cymbałów. ...który prorokował przy cytrze (<i>kinnor</i>) ...wykonywali śpiew w Domu Bożym przy

			dźwiękach cymbałów, harf (נבל) i cytr (<i>kinnor</i>)...
2Krn 5,12;	Około 300 r. p.n.e.	כַּנּוֹר	...stali po wschodniej stronie ołtarza, [grając] na cymbałach, harfach (נבל) i cytrach (<i>kinnor</i>)...
9,11;		כַּנּוֹר	...z drzewa sandałowego zrobił król schody do Świątyni Jahwe i do pałacu królewskiego oraz cytry (<i>kinnor</i>) i harfy (נבל) dla śpiewaków...
20,28;		כַּנּוֹר	Wkroczyli do Jeruzalem przy dźwiękach harf (נבל), cytr (<i>kinnor</i>) i trąb...
29,25.		כַּנּוֹר	Wprowadzili też do Świątyni Jahwe lewitów z cymbałami, harfami (נבל) i cytrami (<i>kinnor</i>)...

Analizując powyższą tabelę warto zwrócić uwagę na Księgę Izajasza 30,32, gdzie pojawia się słowo כַּנּוֹר, które w przekładzie interlinearnym zostało przetłumaczone²⁷⁴ jako lutnia. W przekładzie M. Petera²⁷⁵ w tym miejscu pojawia się słowo „cytrach”, czyli

²⁷⁴ Hebrajsko-polski Stary Testament (Prorocy), Redakcja i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2008.

²⁷⁵ Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003.

lirach co jest zdecydowanie bardziej prawdopodobne. Trudno sobie wyobrazić, iż w starożytności istniałyby jedna nazwa *קִנּוֹר* (*kinnor*) na oba tak różne instrumenty jakimi była lutnia i lira. Nie mamy również żadnych przekonujących dowodów na istnienie tego instrumentu w kulturze muzycznej Izraela, a nieliczne publikacje na ten temat pozbawione są argumentów, lub argumentacja przeprowadzona jest w sposób powierzchowny z pominięciem dogłębnej analizy tekstu, co ma miejsce u J. Brauna²⁷⁶. Słowo lutnia pojawia się obok liry i harfy również w wielu polskich przekładach Pierwszej Księgi Kronik 13,8, co jest trudne do wytłumaczenia, ponieważ w hebrajskiej wersji językowej w tym miejscu pojawia się słowo *קִנּוֹר*, co bez wątpliwości oznacza lirę. Autor tej pracy jest przekonany, iż przy obecnym stanie badań nad tekstem Starego Testamentu, najbardziej sensowna będzie teza iż lutnia nie była wykorzystywana w kulturze muzycznej Izraela.

Przechodząc do zasadniczej części naszej analizy, która będzie związana z datacją, pierwsze spostrzeżenie dotyczyć będzie instrumentów, które obok liry wykorzystują muzycy w tworzeniu zespołów muzycznych. W Księgach Biblii, które zredagowane były w całości przed zburzeniem Świątyni *kinnor* występuje zazwyczaj wraz z bębenkiem lub tamburynem, co może wskazywać na kameralny charakter muzyki wykonywanej przez muzyków na tych instrumentach, natomiast od księgi Nehemiasza (zredagowanej około 400 r. p.n.e.) zazwyczaj w otoczeniu liry znajdują się cymbały, co wskazuje na to, że muzyka wykonywana przy akompaniamencie takiego instrumentarium musiała być znacznie głośniejsza, a co za tym idzie straciła swój kameralny charakter. Ma to zapewne związek z diasporą po roku 586 p.n.e., a co za tym idzie z wpływami hałaśliwej muzyki perskiej na muzykę Żydów, ale to zjawisko zostanie szerzej opisane w dalszej części tej pracy. Pojawienie się, jak dzisiaj byśmy nazwali „muzyki symfonicznej” potwierdza również zamiana fletu (*halil*) (występującego we wcześniejszych Księgach) na głośniejszą trąbę czy róg, które pojawiają się w Księgach Kronik.

Jest jeszcze jedna dość istotna kwestia, która wynika z analizy tabeli, a mianowicie ciągle występowanie liry (*קִנּוֹר*) w

²⁷⁶ J. Braun, *The lute and Organ In Ancient Israeli and Jewish Iconography*, w: *Festschrift Christoph-Helmut Mahling*, ed. Beer A., Futzing 1997. vol. 1, s. 163-188

towarzystwie harfy (נָבֵל). Wspólne występowanie tych dwóch instrumentów staje się regułą, co zapewne ma związek z harmonicznym układem strun *kinnor* i *nevel*. Trudno udowodnić występowanie interwału kwarty czy kwinty w kulturze muzycznej Izraelitów. Zjawisko to wydaje się to oczywiste, wiedząc, że interwały te były w powszechnym użyciu na terenach Babilonii od co najmniej XVIII w. p.n.e.²⁷⁷. Również Grecy, mający szerokie kontakty z Izraelitami od IV w. p.n.e. stosowali te interwały w swojej muzyce już od kilkuset lat. Brak jednak czytelnych dowodów na występowanie takich interwałowych współbrzmień pomiędzy konkretnymi instrumentami w tekście Biblii. Mamy jedynie czytelny dowód na stosowanie interwału oktawy w czasach powstania Księgi Kronik, a więc około 300 r. p.n.e. oraz w tytułach dwóch Psalmów, jako termin techniczny tłumaczony *na oktawę* (Ps 6,1; Ps 12,1)²⁷⁸.

1Krn 15,21

וּמַתְתִּיָהוּ וְאַלְיָפֶלְהוּ וּמִקְנִיָהוּ וְעֹבֵד אֶדְוִם וַיַּעֲיָאֵל וַעֲזַזְיָהוּ בְּכִנּוֹרוֹת
עַל־הַשֵּׁמִינִית לַנְּצִחַת²⁷⁹

Mattitiasz, Elipelehu, Miknejasz, Obed Edomczyk, Jeiel, Asazjasz grali na cytrach o oktawę niżej i prowadzili śpiew.

To jedyny fragment Biblii gdzie *kinnor* (lira) nie występuje wraz z *nevel* (harfa). Wydaje się, że w tym miejscu rolę *nevel*

²⁷⁷ A. D. Kilmer, The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music, Proceedings of the American Philosophical Society 115 no. 2: 131 – 49, rok 1971, s. 148.

²⁷⁸ עַל־הַשֵּׁמִינִית – ósmy, na instrument z ośmioma strunami, na ósmej strunie, niższa oktawa
Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 532.

²⁷⁹ עַל־הַשֵּׁמִינִית – 1. na ośmiu tonach, 2. o oktawę niżej.
Ad. 1. Hebrajsko – polski Stary Testament, Pisma, Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, transliteracją i indeksem słów hebrajskich i aramejskich, Opracowanie i wstęp Anna Kuśmirek, I Księga Kronik 15,25.
Ad. 2. Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 532.

odgrywa głos ludzki. Bardzo możliwe, że na obu tych instrumentach grywano tą samą melodię w odstępie interwału oktawy. Księga Kronik powstała stosunkowo późno w porównaniu do innych Ksiąg Starego Testamentu, a jej czas powstania jak zostało zaznaczone w tabeli przypada na okres, w którym duży wpływ miała kultura hellenistyczna. Używanie głosu imitującego drugi instrument mogło być zjawiskiem powszechnym, zaczerpniętym przez Żydów choćby z teatru greckiego. Podobne zjawisko miało miejsce w czasach renesansu w utworze zwanym *caccia*, gdzie dwóm górnym głosom śpiewanym w unisonie towarzyszył głos trzeci grany na instrumencie²⁸⁰. Mimo, że sama *caccia*, w swoim brzmieniu nie miała wiele wspólnego z muzyką żydowską i funkcjonowała w znacznie późniejszych czasach, to w samej zasadzie komponowania poszczególnych głosów istnieją pewne podobieństwa. Zatem bardzo prawdopodobne, iż występowanie tych dwóch instrumentów wspólnie, ma nierozzerwalny związek z rozwojem harmonii w kulturze muzycznej Izraela i jest wstępem do bardziej złożonego akompaniamentu, czego pierwszym etapem jest zastąpienie jednego instrumentu głosem ludzkim.

Na koniec analizy tekstów wskazanych w tabeli warto jeszcze zwrócić uwagę na pojawienie się w 2 Księdze Kronik nazwy materiału, z którego wykonany był *kinnor*. Za czasów Króla Salomona sprowadzano z Libanu nieokreślony gatunek drewna אַלְגוּמִים²⁸¹ (*Almuggim*), prawdopodobnie drewno sandałowe (2 Krn 2,7), które używane było do budowy *kinnor* oraz *nevel* (1 Krl 10,11-12; 2 Krn 9,11). Józef Flawiusz wspomina stop złota i srebra, który stosowano do budowy *kinnor*²⁸². Ta wzmianka Flawiusza uzmysławia nam, że do budowy liry używano nie tylko drewna i jelit zwierzęcych, ale również, w przypadku cenniejszych egzemplarzy (używanych zapewne na dworze królewskim), stosowano szlachetne metale takie jak złoto czy srebro.

²⁸⁰ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, Oxford 2003, Vol. IV, s. 767-769.

²⁸¹ אַלְגוּמִים – drewno almug, trad. drewno sandałowe.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 56.

²⁸² J. Flawiusz, Dawne dzieje Izraela, VIII,94, tł.; Z. Kubiak, J. Radożycki, Warszawa 2001.

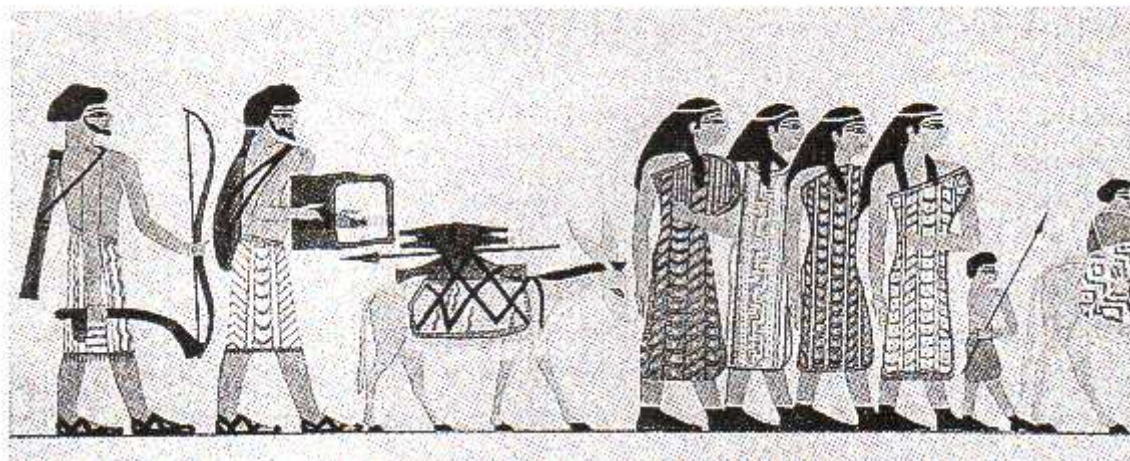
Określenie materiału z jakiego zbudowany jest konkretny instrument pojawia się w Biblii zaledwie kilka razy, dlatego ta wskazówka wydaje się niezwykle wartościowa dla naszych badań.

Analiza tekstów dokonana w tym rozdziale wskazuje, że nie ma wątpliwości co do interpretacji *kinnor* jako liry, mimo iż jej formy na przestrzeni stuleci ulegały zmianom. Słuszność interpretacji *kinnor* jako lira potwierdzają dowody archeologiczne. W okolicach Kanaan nie znaleziono, za wyjątkiem nielicznych wykopalisk bez większego znaczenia chronologicznego, żadnych innych instrumentów strunowych prócz liry. Stan obecny obejmuje 30 lir, przedstawionych i usystematyzowanych w *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*²⁸³.

Istotne w naszych badaniach ikonograficznych jest malowidło nagrobne Beni-Hassan w Egipcie, ok. 1900 r. przed Chrystusem, przedstawiające procesję kupców z Ziemi Kananejskiej²⁸⁴. Bez wątplenia ukazany jest tam mężczyzna grający na lirze. Pokazuje to jak wczesne jest występowanie tego instrumentu na terenie Palestyny. Wskazuje to również na fakt, iż instrument ten został przejęty przez Izraelitów od rdzennych mieszkańców ziemi Kanaan już w czasach pierwszych podbojów w XII-XI w. p.n.e.

²⁸³ Tablica, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1510.

²⁸⁴ Ibidem, s. 1515.



6. Malowidło nagrobne Beni-Hassan w Egipcie, ok. 1900 r. przed Chrystusem.

Ikonografia przedstawiająca izraelską lirę pojawia się również poza terenami Palestyny. S. A. Rashid był przekonany, iż muzycy przedstawieni z lirą w południowym pałacu Senacheryba w Niniwie, 704-681 r. przed Chrystusem²⁸⁵ są ciekawym przykładem funkcjonowania tego instrumentu w kulturze muzycznej Izraela.

Warto wskazać na jeszcze jedno słowo oznaczające lirę, a mianowicie *סרתק* pojawiającego się w Księdze Daniela 3,5; 3,7; 3,10 oraz 3,15. Mimo iż tekst ten dotyczy instrumentarium babilońskiego, warto go wziąć pod uwagę ze względu na obszerny muzyczny charakter i paralele z instrumentami izraelskimi.

Wiemy, że liry używane za czasów powstania księgi Daniela były hellenistycznymi, małymi (ok. 50 x 25 cm), symetrycznymi instrumentami, grano na nich muzykę zarówno sakralną, jak i świecką. Babilońska tradycja wojskowego zespołu składającego się z lir, bębnow i talerzy kultywowana była również w późniejszym okresie przez Greków (np. kult Dionizosa) podczas ceremonii masowych – modlitw do bogów²⁸⁶. Zjawisko to niezwykle interesująco opisał w swojej książce Landers²⁸⁷.

²⁸⁵ S. A. Rashid, *Mesopotamien*, Lipsk 1984, rys.142

²⁸⁶ *Ibidem*, s. 134 i 152

²⁸⁷ J. G. Landers, *Muzyka Starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2003, s. 37-40.

Czy Księga Daniela wymienia taki właśnie instrument? Odpowiedź na to pytanie nie jest wbrew pozorom trudna. Zaczniemy od analizy samego słowa קִיֹּתָרִים. W słowniku Davidsona²⁸⁸ czytamy, iż jest to słowo pochodzenia chaldejskiego, oznaczające rodzaj harfy lub liry a w języku greckim tłumaczone jako cithara, co również oznacz pewien rodzaj liry. W słowniku Starego Testamentu²⁸⁹, w części poświęconej językowi aramejskiemu, znajdujemy słowo קִיֹּתָרִים, oznaczające instrument muzyczny (cytrę). Część Księgi Daniela (2,4b – 7,28) powstała w języku aramejskim, co wyjaśnia występowanie w tym tekście nazw instrumentów w tym właśnie języku i rozwiązuje nasz problem. Zdecydowanie większe kłopoty pojawiają się przy tłumaczeniu kolejnego słowa następującego w tekście Księgi Daniela po קִיֹּתָרִים, a mianowicie קִיֹּתָרִים. Słowa tego nie ma w słownikach aramejskich i hebrajskich, a w przekładzie interlinearnym Pism pojawia się odsyłacz do omawianego powyżej קִיֹּתָרִים, jednocześnie pozostawiając w tekście słowo קִיֹּתָרִים bez tłumaczenia. Fragmenty tekstu trzeciego rozdziału Księgi Daniela, w którym występują instrumenty muzyczne, zostaną omówione jeszcze w rozdziałach poświęconych psalterium - פְּסַלְטֵרִים oraz uggav - עוּגָב. W tym miejscu dodam tylko jeszcze jedno spostrzeżenie. Jak już wiele razy wspominałem, jestem przeciwnikiem tezy, iż lutnia była instrumentem występującym w Biblii, ale jeśli miałyby występować, to omawiane miejsce jest zapewne do tego najodpowiedniejsze. Są ku temu dwie przesłanki. Pierwsza to taka, iż w omawianym tekście opisana jest orkiestra babilońska, a w kulturze muzycznej tego narodu lutnia była dość popularna. Druga przesłanka znajduje się w samym tekście, w którym powtarzanie tego samego instrumentu, w bezpośrednim sąsiedztwie, mija się z celem.

²⁸⁸ B. Davidson, The Analytical Hebrew and Chaldee Lexicon, London 1848, s. 659.

²⁸⁹ Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s.866.

בְּעֵדְנָא דִּי־תִשְׁמְעוּן קָל קַרְנָא מְשֻׁרוּקִיתָא קִיתֶרֶס [קִתְרֹס]
שִׁבְכָא פְּסִנְתֵּרִין סוּמְפִּנְיָא וְכָל זְנִי זְמָרָא תִפְלוּן וְתִסְגְּדוּן
לְצֵלָם דִּהֲבָא דִּי הָקִים נְבוּכַדְנֶצַּר מִלְפָּא:

W czasie gdy usłyszycie dźwięk rogu, piszczałki, cytry, [...], sambuki, harfy, dud i wszelkiego rodzaju instrumentów muzycznych²⁹⁰, ...

Jeśli zatem w miejsce nawiasów wstawimy ponownie słowo cytra, tekst ten będzie niezrozumiały, wstawienie słowa lutnia było by bardziej wskazane, choć ze względu na brak jakichkolwiek dowodów teza ta jest na razie dość mało prawdopodobna.

Autor chciałby w tym miejscu przedstawić jeszcze jedną z hipotez, która nasunęła mu się podczas studiów nad muzyką w Biblii.

Jeśli przeanalizujemy pod kątem językowym omawiany już wcześniej fragment Księgi Rodzaju (4,21), w którym pierwszy raz pojawiają się określenia muzyczne, to możemy dojść do interesujących wniosków. Zacznę od tłumaczeń tego tekstu na język polski z trzech najważniejszych tradycji językowych, czyli w kolejności z języka hebrajskiego, greckiego i łacińskiego.

hebrajskie

וְיִשָּׁם אֶחָיו יוּבָל הוּא הָיָה אָבִי כָל־תִּפְשֵׁי כִנּוֹר וְעוּגָב:

A imię brata jego było Jubal, który był praojcem wszystkich grających na cytrze (*kinnōr*) i na flecie (*uḡāb*)²⁹¹.”

greckie

...καὶ ὄνομα τῶ ἀδελφῶ αὐτοῦ ἰουβαλ οὗτος ἦν ὁ καταδειξασ

²⁹⁰ Hebrajsko – polski Stary Testament, Pisma, Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, transliteracją i indeksem słów hebrajskich i aramejskich, Opracowanie i wstęp Anna Kuśmirek

²⁹¹ Hebrajsko-polski Stary Testament (Pięcioksiąg), Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, translacją oraz indeksem rdzeni, opracowanie i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2003.

ψαλτηριον και κιθαραν

„...który wynalazł *psalterium* i *kitarę*”

łacińskie

...et nomen fratris eius Iubal ipse fuit pater canentium cithara et organo.

„...był ojcem wszystkich grających na kitarze i na organach”

Alternatywne polskie tłumaczenie. Przekład M. Petera z języka hebrajskiego na polski²⁹²

„...był on praojcem wszystkich grających na harfie i flecie”

Zarówno w hebrajskiej wersji tekstu, jak i we wszystkich przytoczonych powyżej jego bezpośrednich lub pośrednich tłumaczeniach, wymienia się kitarę²⁹³ lub harfę jako jeden z instrumentów. W wersji greckiej jest ona na drugim miejscu, w pozostałych wersjach językowych, jak i w hebrajskim oryginale, na pierwszym. Kitarra jest odmianą liry i niewątpliwie tak rozumieli to słowo twórcy Septuaginty. Łacińska *cithara* jest również odpowiednikiem greckiej kitary zatem jej powinowactwo z lirą jest niewątpliwe. Dlaczego więc w polskich tłumaczeniach pojawia się słowo cytra lub harfa. Pierwsze określenie pochodzi od greckiego kitarra i jego tłumaczenie wydaje się jak najbardziej prawidłowe i oczywiste, natomiast często w polskich tłumaczeniach pojawiające się słowo harfa, w tym miejscu wydaje się mylne i nie na miejscu, choć dla usprawiedliwienia mogę powiedzieć, iż ta pomyłka jest dość powszechna i wynika zapewne z podobieństwa tych dwóch instrumentów w czasach starożytnych. Nie zmienia to jednak faktu, iż były to różne instrumenty, co dość jasno wyjaśnione zostało przy

²⁹² Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003.

²⁹³ Kitarra – jest to instrument muzyczny z grupy chordofonów szarpanych. Korpus rezonansowy stanowi płaska drewniana skrzynka zakończona dwoma ramionami połączonymi na końcach poprzeczką zwaną jarzmem.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, Oxford 2003, Vol. XIII, s. 638-640.

analizie tabeli na początku tego rozdziału. Nie potrafię jednak wytłumaczyć, dlaczego w greckiej wersji językowej omawiana tutaj lira znajduje się na drugim miejscu. Również termin *psalterium* nie określa instrumentu dętego jakim jest flet. Łatwiej byłoby skojarzyć *psalterium* z harfą, co omówię w dalszej części mojej pracy. Zatem wszystko wskazuje na błąd popełniony w tym miejscu przez twórców Septuaginty. Tłumaczenie słów hebrajskich כְּנֹר וְעֹבָב jako ψαλτηριον και κιθαραν nie jest w żaden sposób dopuszczalne, chyba że translatorzy korzystali z innej wersji tekstu hebrajskiego, co w tym miejscu wydaje się jedynym rozwiązaniem tego problemu. Trafniejsze, mimo że znacznie późniejsze, wydaje się łacińskie tłumaczenie, gdzie słowo *organo*²⁹⁴ tłumaczone jest jako instrument lub instrument muzyczny złożony z piszczałek.

Warto na zakończenie tego rozdziału powiedzieć, iż *Kinnor* odznacza się niezwykle bogatą symboliką wśród instrumentów muzycznych: siedmiostrunowa lira określana jest jako ziemski obraz niebiańskiej harmonii, a dusza człowieka jako dobrze nastrojona lira - ta chrześcijańska symbolika instrumentu przetrwała aż do dnia dzisiejszego.²⁹⁵

²⁹⁴ Słownik łacińsko-polski, pod redakcją M. Plezi, Warszawa 1959, tom III, s.737.

²⁹⁵ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1517-18.

7. Nevel - נֶבֶל

Nevel – duża harfa, pierwotnie bez pudła rezonansowego lub duża lira.

Wzmianki w Starym Testamencie: 1 Sm 10,5; 2 Sm 6,5; 1 Krl 10,12; Iz 5,12; 14,11; Am 5,23; 6,5; Ps 33,2 (*nevel`asor*); 57,9; 71,22 (*kley - nevel*); 81,3; 92,4 (*asor i nevel*); 108,3; 144,9 (*nevel asor*); 150,3; Neh 12,27; 1 Krn 13,8; 15,16.20.28; 16,5 (*kley-nevalim*); 25,1.6; 2 Krn 5,12; 9,11; 20,28; 29,25.

Etymologia słowa נֶבֶל²⁹⁶ nie jest ostatecznie wyjaśniona. Są dwie możliwości wokalizacji *naval* i *nevel*. W tłumaczeniu interlinearnym²⁹⁷, z języka hebrajskiego na język polski, wymieniona została ze względów fonetycznych litera v na b i słowo transliterowane jest jako *nevel*.

Funkcja *nevel*, wymienionego w Starym Testamencie 28 razy, podobna jest do funkcji *kinnor* (jest rzeczą znaną, iż *kinnor* wymieniony jest 22 razy): jako instrument lewitów (1 Krn 15,16.20; 25,1.6), instrument towarzyszący wyniesieniu arki przymierza (2 Sm 6,5; 1 Krn 13,8), poświęceniu murów (Neh 12,27), świętowaniu zwycięstwa (2 Krn 20,28) oraz ekstatycznym prorocstwom (1 Sm 10,5); również był to instrument potęgi babilońskiego królestwa (Iz 5,12) oraz instrument bezecników (Iz 5,12). Podobnie jak w przypadku *kinnor*, *nevel* oznacza też tworzywo (drewno sandałowe)²⁹⁸ oraz sposób gry (instrument szarpany – w wielu tłumaczeniach harfa)²⁹⁹.

²⁹⁶ נֶבֶל (nebel) - harfa – dziesięcioma strunami, dziesięciostrunna.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 625..

²⁹⁷ Hebrajsko-polski Stary Testament (Pięcioksiąg), Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, translacją oraz indeksem rdzeni, opracowanie i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2003, Hebrajsko-polski Stary Testament (Prorocy), Redakcja i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2008

²⁹⁸ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

1Krl 10,12

Tłumaczenia w Septuagincie i Wulgacie nie są konsekwentne. Inne źródła związane z tekstem Biblii jak; Ps 151, zbiór przysłów Jezusa Syracha i zwoje Qumran (1Qs, 1QH) nie podają żadnych uzupełniających informacji. Jedynie Józef Flawiusz podkreśla różnicę pomiędzy *kinnor* i *nevel*: *nevel* posiada 12 strun, gra się na tym instrumencie palcami ³⁰⁰.

Miszna ogranicza liczbę instrumentów *nevel* w czasie nabożeństwa (2 do 6), w przeciwieństwie do instrumentów *kinnor* (od 9 nie podając górnej granicy)³⁰¹; struny *nevel* wykonuje się z jelit, natomiast *kinnor* - z jelit cienkich³⁰², instrumenty *nevel* lewitów przeznaczone były wyłącznie do nabożeństw, *nevel* kobiet były nieczyste³⁰³, brzmienie *nevel* może być huczące, grzmiące³⁰⁴.

B. Bayer³⁰⁵ uważa, iż najbardziej rozpowszechniona interpretacja słowa *nevel* jako harfa nie zgadza się z faktami archeologicznymi. W Kanaanie i Starożytnym Izraelu nie znaleziono dowodów na istnienie harf pochodzących z czasów przedhellenistycznych. Wobec takiego stanu badań przekonująca jest hipoteza B. Bayer mówiąca, iż *nevel* to forma liry o lokalnej, bliskowschodniej proveniencji (bez bliższych paraleli), która uległa wpływom hellenistycznym w niewielkim stopniu, bądź wcale.

Instrument ten wydawał donośne dźwięki, zbudowany był z większej ilości strun niż *kinnor* i struny te były grubsze. Grano na nim bez plektronu, jego pudło rezonansowe podobne było do skórzanego worka (pojemnika na wodę lub wino). *Nevel* służył w orkiestrze Drugiej Świątyni jako tenor lub bas (od końca VI w.

Z drzewa sandałowego król zrobił chodnik do świątyni Pańskiej i do pałacu królewskiego oraz cytry i harfy dla śpiewaków. Tyle drzewa sandałowego nie sprowadzono i nie widziano aż do dnia dzisiejszego.

²⁹⁹ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

Amos 6,5

Fałszywie śpiewają przy dźwiękach harfy

i jak Dawid obmyślają sobie instrumenty do grania.

³⁰⁰ Józef Flawiusz, Dawne dzieje Izraela, 7,306, Warszawa 2001.

³⁰¹ M. Arakhin, II,5

³⁰² M. Qinnin 3,6

³⁰³ M. Kelim 15,6

³⁰⁴ Izajasz 14,11.

³⁰⁵ B. Bayer, The Biblical Nebel, in: Yuval 1, 1968, s. 89-131.

przed Chrystusem). Jako dowody ikonograficzne służyć mogą wizerunki lir na monetach Bar – Kochby.³⁰⁶

J. Montagu cytuje rabiego Joshua ben Hannania, który mówi, że dźwięk jaki wydaje baran, będąc nieżywym, jest siedmiokrotny: jego dwa rogi nadają się na trąby, dwie kości z nóg na piszczałki, jego skóra na bęben, jego jelito grube przydaje się do *nevel*, a cienkie do *kinnor*. Ben Hannania był w młodości śpiewakiem w Świątyni, zatem wtedy te instrumenty były nadal w użyciu.³⁰⁷

Rozliczne badania potwierdzają również, przytaczany wcześniej, cytat z Miszny

" jego jelito grube przydaje się do *nevel*, a cienkie do *kinnor*".³⁰⁸

Słowa te uzasadniają i w pewien sposób tłumaczą nasze wcześniejsze spostrzeżenia dotyczące przewagi *nevel* w głośności nad *kinnor* i jego niższego rejestru, co wynika z grubości strun. Grubsze struny *nevel* powstałe z jelita grubego wydają niższe dźwięki, a cieńsze struny *kinnor* (przy podobnej sile naprężenia), powstałe z jelita cienkiego, wydają wyższe dźwięki, a wysoki rejestr podkreślany był jeszcze przez użycie plektronu.



II. 7.

Wizerunki lir na monetach z czasów powstania Bar- Kochby, 132 – 135 r.

a) *kinnor* Zbiory prywatne, b) *nevel* , Heretz Museum K-4647

³⁰⁶ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1521-22.

³⁰⁷ J. Montagu, Instrumenty muzyczne Biblii, Kraków 2006, s. 59-60.

³⁰⁸ Miszna, Seder Kadashim, traktat Qinnim 3, 6 III.

Twierdzenie Sachsa, jakoby *nevel* był poziomo trzymaną harfą kątową, wydaje się być uzasadnione; dowody wskazują na instrument radości pochodzenia fenickiego, którego forma przypominała statek lub maszynę obłęźniczą³⁰⁹.

Harfa z Mezopotamii z IV-ego wieku przed Chrystusem była niezbędnym elementem lokalnej kultury muzycznej. W tekście Księgi Daniela może być interpretowana jako pionowo trzymana harfa kąтова z poziomymi uchwytami strun oraz pudłem rezonansowym wspieranym pionowo o ramię. Jest to jedyna poparta dowodami harfa z czasów seleukidzkich, znana również w Palestynie³¹⁰.

Podsumowując rozdział poświęcony *nevel* warto jeszcze przeprowadzić, za pomocą tabeli, analizę występowania tego instrumentu w poszczególnych okresach, według datacji kolejnych Ksiąg Starego Testamentu.

Werset biblijny	Czas powstania ³¹¹	Kontekst ³¹²
1 Sm 10,5.	Koniec IX w. p.n.e.	...Spotkasz grupę proroków schodzących ze wzgórza, a przed nimi harfa (<i>nevel</i>) i tamburyn (<i>top</i>) i flet (<i>halil</i>) i cytra (<i>kinnor</i>)

³⁰⁹ C. Sachs, Historia instrumentów muzycznych, Warszawa 1975, s. 81. Termin *sabka* ma swój odpowiednik grecki *sambyke* i łaciński *sambuca*; oba terminy mają identyczne znaczenia wtórne, określają mianowicie maszynę obłęźniczą używaną w bitwach, mającą taki sam kształt jak instrument noszący te nazwy. Machina owa opisana została jako łódź z pionową drabiną. Jedynym instrumentem pasującym swą formą do tego opisu jest pozioma harfa kąтова. Ma ona wąski poziomy korpus w kształcie łodzi i pionowe ramię z bocznie osadzonymi kołkami, nadającymi jej właśnie wygląd drabiny. Ponieważ jest to autentyczny instrument mezopotamski lub irański z dużym prawdopodobieństwem można sądzić, iż była to właśnie *sabka*..

³¹⁰ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1529.

³¹¹ Określenie czasu powstania poszczególnych Ksiąg patrz s.72 przypis 177.

³¹² Wszystkie cytaty podane w tej tabeli pochodzą z patrz s.72 przypis 178.

2 Sm 6,5.	Koniec IX w. p.n.e.	A Dawid i cały dom Izraela grali przed JHWH na wszelkich (instrumentach z) drewna szlachetnego, i na harfach (<i>kinnorot</i>), i na bębnach ³¹³ (<i>nevalim</i>), i na tamburynach (<i>tuppim</i>), i na grzechotkach (<i>na'an'im</i>), i na cymbałach (<i>celce lim</i>)
1 Krl 10,12.	ostatnia redakcja 561, a nawet po 500 r. p.n.e., częste cytaty i odwołania do innych pozabiblijnych źródeł np. Księgi Sprawiedliwego.	I zrobił król z drewna sandałowego kolumnę dla domu JHWH i dla domu króla i cytry (<i>kinnorot</i>), i harfy (<i>nevalim</i>) dla śpiewaków
Iz 5,12; 14,11.	Protoizajasz 1-39 701 r. p.n.e. Deuteroizajasz 40-55 połowa VI w. p.n.e. Tritoizajasz 56-66 późniejszy, niejednolity.	I jest (tylko) cytra (<i>kinnor</i>) i harfa (<i>nevel</i>), bęben (<i>top</i>) i flet (<i>halil</i>) i wino (na) ucztach ich. Stracony do Szeolu przepych twój, dźwięk harf (<i>nevel</i>) twoich.
Am 5,23; 6,5.	Księga powstała w czasie, kiedy w królestwie Izraelskim panował Jeroboam II (783-743 p.n.e.).	Oddal od Mnie hałas pieśni twoich, bo dźwięku harf (<i>nevel</i>) twoich nie będę słuchał. Śpiewają na ucztach harfy (<i>nevel</i>) jak Dawid obmyślili dla siebie instrumenty muzyczne.

³¹³ Zdaniem autora powinno być słowo „harfach”.

Ps 33,2; 57,9; 71,22; 81,3; 92,4; 108,3; 144,9; 150,3.	Najstarsze 29,68,18 z XII- XI w. p.n.e. najmłodsze po niewoli, a nawet z czasów Machabejskich 116-19, 124.	Nie będziemy brali pod uwagę kontekstu poszczególnych fragmentów w przypadku Psalmów, ponieważ ich datacja budzi zbyt wiele kontrowersji, a to właśnie datacja jest podstawowym kryterium tej tabeli.
Neh 12,27.	Księgi Ezdrasza i Nechemiasza napisane przez jednego autora około roku 400 p.n.e., kontynuacja nie zredagowanej jeszcze wtedy ostatecznie Księgi Kronik.	...w radości wśród hymnów pochwalnych i przy dźwiękach cymbałów, harf (<i>nevel</i>) i cytr (<i>kinnor</i>).
1 Krn 13,8; 15,16; 15,28;	Około 300 r. p.n.e.	Dawid zaś i cały Izrael tańczył przed Bogiem ze wszystkich sił, śpiewając przy dźwiękach cytr (<i>kinnor</i>), harf (לַבַּנַּיִת), lutni ³¹⁴ , bębnów, cymbałów i trąb. I rozkazał Dawid naczelnikom lewitów ustanowić swoich braci śpiewakami przy instrumentach muzycznych: harfach (לַבַּנַּיִת), cytrach (<i>kinnor</i>) i cymbałach, aby donośnie rozbrzmiewały dźwięki [pełne] radości. Cały Izrael brał udział w przeniesieniu Arki Przymierza Jahwe wśród radosnych okrzyków, przy graniu rogu, dźwięku trąb, cymbałów, harf (לַבַּנַּיִת) i cytr (<i>kinnor</i>).

³¹⁴ W tekście hebrajskim w tym miejscu brak słowa określającego lutnię.

16,5;		...grali na harfach (<i>nevalim</i>) i cytrach (<i>kinnor</i>), Asaf natomiast grał na cymbałach.
25,1.6.		...którzy prorokowali przy dźwięku cytr (<i>kinnor</i>), harf (נבֿל) i cymbałów. ...wykonywali śpiew w Domu Bożym przy dźwiękach cymbałów, harf (נבֿל) i cytr (<i>kinnor</i>)...
2 Krn 5,12;	Około 300 r. p.n.e.	...stali po wschodniej stronie ołtarza, [grając] na cymbałach, harfach (נבֿל) i cytrach (<i>kinnor</i>)...
9,11;		...z drzewa sandałowego zrobił król schody do Świątyni Jahwe i do pałacu królewskiego oraz cytry (<i>kinnor</i>) i harfy (נבֿל) dla śpiewaków...
20,28;		Wkroczyli do Jeruzalem przy dźwiękach harf (נבֿל), cytr (<i>kinnor</i>) i trąb...
29,25.		Wprowadzili też do Świątyni Jahwe lewitów z cymbałami, harfami (נבֿל) i cytrami (<i>kinnor</i>)...

Przed rozpoczęciem analizy występowania *neval* w poszczególnych fragmentach Biblii warto zwrócić uwagę na cytaty, który pojawił się w tabelce, w którym występuje słowo *nevalim*. W Drugiej Księdze Samuela 6,5 słowo to tłumaczone jest jako bęben, natomiast we wszystkich innych przypadkach przytoczonych w tabeli, jako harfa. W hebrajskiej wersji językowej w obu przypadkach występuje słowo נבֿל³¹⁵ (*neval*) co oznacza harfę w języku hebrajskim i aramejskim. *Nevalim* jest liczbą mnogą słowa *neval*, co widoczne jest w tłumaczonym tekście. Zatem bardzo

³¹⁵ נבֿל – harfa – dziesięcioma strunami, dziesięciostrunna. Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 625.

prawdopodobne, iż w pierwszym przypadku popełniono błąd w tłumaczeniu, a słowo to w obu fragmentach powinno brzmieć „harfa”.

W analizowanych w tabeli fragmentach biblijnego tekstu harfa występuje 14 razy w towarzystwie liry i tylko trzy razy samotnie. Wspólne występowanie obu instrumentów zostało już dość obszernie omówione w tej pracy. Warto natomiast zwrócić uwagę na fragmenty, gdzie harfa występuje bez towarzystwa innych instrumentów. Zaczniemy od kontekstu. W 14 na 17 analizowanych fragmentów harfa występuje w kontekstach pozytywnych, a tylko w trzech i to właśnie w tych trzech, gdzie występuje samodzielnie, jest postrzegana negatywnie. Obie Księgi, w których zachodzi to negatywne zjawisko, a więc Księga Izajasza i Księga Amosa, powstały w VIII w. p.n.e., w czasach, kiedy Izraelici żyli w dobrobycie, a inwazja Asyryjczyków miała dopiero nadejść. Dlaczego zatem negatywny odbiór harfy?. Możemy z tekstów tych wywnioskować, że harfa była symbolem świeckiej muzyki towarzyszącej biesiadom, pijaństwu i prawdopodobnie rozpuście. Dobrobyt sprzyjał rozluźnieniu twardych zasad izraelskiej religii, co potępiali w swoich tekstach prorocy. Harfa więc była symbolem w VIII w. p.n.e. muzyki nie tyle świeckiej, bo ta zapewne miała również swoje miejsce w kulturze muzycznej Izraelitów, co muzyki grzesznej, sprzecznej z religią i tradycją Narodu Wybranego. Warto zastanowić się, dlaczego właśnie harfa została przez obu autorów wybrana jako symbol odejścia od wiary. Zapewne obaj mieli do wyboru dwa najbardziej popularne instrumenty muzyczne, a więc lirę i harfę. Oba najlepiej nadawały się do akompaniamentu i spełniały rolę dzisiejszej gitary. Harfa miała jednak jedną przewagę, a mianowicie jej dźwięk był bardziej donośny, co było niezwykle przydatne w hałaśliwym świecie biesiad i pijaństwa. Zatem to z pewnością przeważało w wyborze jej na symbol „zepsutego świata” pozbawionego Jahwe.

Harfa samodzielnie występuje tylko w trzech wyżej analizowanych tekstach. Poza tym (nie biorąc pod uwagę Księgi Psalmów), *nevel* zawsze występuje w towarzystwie innych instrumentów, a mianowicie:

liry 14 razy,
cymbałów 6 razy,

bębna lub tamburyna 4 razy,
trąby 3 razy,
fletu 2 razy,
grzechotki 1 raz,
rogu 1 raz.

Oznacza to, że harfa występuje (nie biorąc pod uwagę liry), 11 razy w towarzystwie instrumentów perkusyjnych i 6 razy w towarzystwie instrumentów dętych. Ilość i rodzaj instrumentów nie jest uzależniona od czasu powstania poszczególnych ksiąg.

Wiele spostrzeżeń opisanych w rozdziale poświęconym *kinnor* ma zastosowanie również do harfy. Wynika to, jak już wiele razy wspominaliśmy, z podobnego zastosowania tych instrumentów. Spostrzeżenia te wynikają z analizy tekstów, w których zazwyczaj występują oba instrumenty, zatem powtarzane opisywanie tych samych zjawisk mija się z celem.

Praca ta jest poświęcona muzyce w Biblii, ale trudno w niej pominąć odkrycia dotyczące instrumentów strunowych, a w szczególności harf, pochodzących z obszaru Babilonii. Warto tutaj przytoczyć kilka przykładów.

Analiza tabliczki CBS 1766³¹⁶ wskazuje na bardzo prawdopodobne występowanie siedmiostopniowej skali używanej podczas gry na harfie. Zjawisko to znajduje również potwierdzenie w tekście UET VI/3 899³¹⁷ wskazującym na posługiwanie się dwoma tetrachordami podczas strojenia harfy. Także O. Gurney³¹⁸ potwierdza w swoim artykule jego występowanie. Zatem teksty wcześniejsze niż ostatnia redakcja Biblii przedstawiają nam w sposób dość szczegółowy elementy teorii muzyki państwa (Babilonii) mającego w swoim czasie, w sposób pośredni i bezpośredni, ogromny wpływ na kulturę Izraelitów.

³¹⁶ C. Waerzeggers, R. Siebes, An alternative interpretation of the seven-pointed star on CBS 1766 (Horowitz JANES 30) w N.A.B.U. 2007 nr. 2, s. 43-45.

³¹⁷ S. Mirelman, T. Krispijn, The Old Babilonian tuning text UET VI/3 899 w Iraq LXXI 2009, s. 43-51

³¹⁸ O. R. Gurney, An Old Babylonian treatise on the tuning of the harp, Iraq 30 1968: 229-33

Odczytanie kolejnych tabliczek pochodzących z Mezopotamii pomoże w rozwiązaniu wielu nieścisłości dotyczących nie tylko instrumentarium Sumerów, Babilończyków czy Asyryjczyków, ale będzie miało również wpływ na pełniejsze zrozumienie zjawisk muzycznych występujących w Biblii.

8. Uggav - עוגב

עוגב³¹⁹ - *uggav* – długa piszczałka lub flet.

Wzmianki w Starym Testamencie: Rdz 4,21; Ps 150,4; Hi 21,12; 30,31.

Ten instrument nie jest wspomniany na liście instrumentów muzycznych używanych w Świątyni w Jerozolimie. W późnym okresie Drugiej Świątyni instrument ten był nazywany *abbub* – wydrążona trzcina, aż w końcu nazwano go identycznie z fenicką *abobas*. Tradycja mówi, że *abbub* była w Świątyni od czasów Mojżesza. Była to mała, delikatna piszczałka o słodkim tonie. Była ona używana tylko jako instrument solowy, ponieważ jej brzmienie było zbyt delikatne, aby współbrzmieć z innymi instrumentami w orkiestrze.³²⁰

Jest to jedna z najtrudniejszych do czytelnej identyfikacji nazwa instrumentu. Etymologicznie nie została jednoznacznie zdefiniowana, rdzeń `gv związany jest z hebrajskim `agava, oznaczającym „załoty miłosne, zmysłowe pożądanie, rozkosz”³²¹. Od strony językoznawczej forma nominatiwu pochodząca od עוגב oznacza pogardę, a tym samym wskazuje, jak twierdzi Brockelmann³²², na instrument muzyczny będący odzwierciedleniem pogardliwego stylu życia.

Uggav zajmuje w Starym Testamencie szczególną pozycję dzięki temu, iż pojawia się w wersecie poświęconym pierwszym instrumentom muzycznym („Jubal... praojciec wszystkich grających na *kinnor* oraz na *uggav*”, Rdz 4;21). *Uggav* pojawia się w kontraście do *kinnor* jeszcze tylko trzy razy: jako instrument żałobny (Hi 30;31) w parze z *kinnor*, jako instrument grzeszników (Hiob 21,12), oraz w końcowej doksolonii (Ps 150;4) poza świątynią w jednym rzędzie z *tof* (bębenek) oraz tańcem.

³¹⁹ עוגב (ugab)– kołczan, długi flet.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 744.

³²⁰ A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in its historical development*, New York 1929, s. 11.

³²¹ Koehler/Baumgartner, *Hebraisches und Aramaisches Lex. zum AT*, 4 Bde., Leiden, 1967, tom 3, s. 740

³²²C. Brockelmann, *Grammatik der semitischen Sprachen*, Berlin 1908, s.118a.

Talmud określa *uggav* jako *hydraulis*³²³(organy wodne). Aramejskie tłumaczenie (Targum) ksiąg Starego Testamentu łączy jednoznacznie *uggav* z *abuva*, instrumentem rzymskich dziewczyn *ambubaiæ* (grające na piszczałkach), określanymi w literaturze rzymskiej jako muzykujące prostytutki³²⁴. Targum identyfikuje *abuva* (=ai Abu) z *halil*³²⁵.

Interpretacja *uggav* jest szeroka; określane jest jako symboliczny instrument muzyczny³²⁶, instrument dęty³²⁷, flet³²⁸, syrynga³²⁹, dudy³³⁰, lutnia i harfa³³¹. Większość z tych interpretacji nie ma ani mocnej podstawy historycznej, ani etymologicznej. Najbardziej przekonujące znaczenie pochodzi od C. Sachsa: charakterystyczna dla wielu instrumentów onomatopeja (u-u), jak i związana z tymi instrumentami semantyka miłosna prowadzą do interpretacji *uggav* jako fletu podłużnego. Znalezione dowody ikonograficzne świadczą o istnieniu tego instrumentu w kulturach sąsiednich (Egipt - *ma`t*, Sumer - *tigi*) oraz w późniejszym okresie na Bliskim Wschodzie (Izrael/Palestyna - *nay*). Sachs dopuszcza rozwój tego określenia w kierunku „wszystkie piszczałki”³³².

³²³ TJ Sukah 5,6

³²⁴ Horacy, Satyry I, 2,1

³²⁵ M. Arkin 2,3

³²⁶ E. Werner, Jewish Music, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford 1980, Vol. IX, s. 619.

³²⁷ A. Sendrey, Music in Ancient Izrael, London: Vision Press Ltd., 1969, s.309. H. Giesel, Stud. Zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten Kirche, Regensburg 1978, s.167.

³²⁸ E. Kolari, Musikinstrument und ihre Verwendung im AT, Helsinki 1947, s.34. O. Keel, Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen, Zürich-Einsiedeln-Köln 1972, (1996, 5. Auflage, Göttingen), s. 322.

³²⁹ A. Fr. Pfeiffer, Über die Musik der Alten Hebraer, Erlangen 1779, s. 49.

³³⁰ C. H. Cornill, The Culture of Ancient Israel, Chicago, 1914, s.115.

³³¹ B. Bayer, Music, Biblical Period, in: Encyclopedia Judaica, Jerusalem, 1971, s. 565. H. Seidel, Ps. 150 und die Gottesdienstmusik in Altisrael, in: Noderlands Theologisch Tijdschrift 35, 1981, s. 96.

³³² C. Sachs, Historia instrumentów muzycznych, Warszawa 1975, s. 108.

Warto w tym miejscu zacytować kilka wersetów z trzeciego rozdziału Księgi Daniela. W księdze tej, czterokrotnie powtórzone zostało słowo מִשְׁרוּקִיתָא³³³ *mashroqita*, które oznacza flet (fujarkę).

Dn 3,5.7.10.15.

בְּעִדְנָא דִּי־תִשְׁמְעוּן קַל קַרְנָא מִשְׁרוּקִיתָא קִיתַרס [קַתְרַס] שְׁבָכָא
פְּסַנְתְּרִין סוּמְפַנְיָא וְכָל זַנְי זַמְרָא תַפְלוּן וְתַסְגְּדוּן לְצֻלְמֵ דְהָבָא דִּי
הָקִים נְבוּכַדְנֶצַּר מִלְכָּא:

5 w chwili, gdy usłyszycie dźwięk rogu, fletu, lutni, harfy, psalterium, dud i wszelkiego rodzaju instrumentów muzycznych, upadniecie na twarz i oddacie pokłon złotemu posągowi, który wznosił król Nabuchodonozor.

כָּל־קַבֵּל דְנָה בַּה־זַמְנָא פְּדִי שְׁמַעִין כָּל־עַמְמֵיָא קַל קַרְנָא מִשְׁרוּקִיתָא
קִיתַרס [קַתְרַס] שְׁבָכָא פְּסַנְתְּרִין וְכָל זַנְי זַמְרָא נְפֻלִין כָּל־עַמְמֵיָא

7 W chwili więc, gdy dał się słyszeć dźwięk rogu, fletu, lutni, harfy, psalterium, dud i wszelkiego rodzaju instrumentów muzycznych, wszystkie narody, ludy, języki padły na twarz, oddając pokłon złotemu posągowi, który wznosił król Nabuchodonozor.

אַנְתָּה [אַנְתָּ] מִלְכָּא שְׁמַתָּ טַעַם דִּי כָל־אַנְשֵׁי דִי־יִשְׁמַע קַל קַרְנָא
מִשְׁרֻקִיתָא קִיתַרס [קַתְרַס] שְׁבָכָא פְּסַנְתְּרִין וְסִיפְנֵיהּ

10 Wydałeś, królu, rozporządzenie, by każdy, gdy usłyszysz dźwięk rogu, fletu, lutni, harfy, psalterium, dud i wszelkiego rodzaju instrumentów muzycznych, upadł na twarz i oddał pokłon złotemu posągowi.

כָּעוּן הֵן אִיתִיכוּן עֲתִידִין דִּי בְּעִדְנָא דִי־תִשְׁמְעוּן קַל קַרְנָא מִשְׁרוּקִיתָא
קִיתַרס [קַתְרַס] שְׁבָכָא פְּסַנְתְּרִין וְסוּמְפַנְיָא וְכָל זַנְי זַמְרָא תַפְלוּן
וְתַסְגְּדוּן לְצֻלְמָא דִי־עַבְדַּת וְהֵן לָא תַסְגְּדוּן בַּה־שְׁעֵתָא תַתְּרַמוּן
לְגוּא־אַתּוּן נוֹרָא יְקַדְתָּא וּמִן־הוּא אֱלֹהֵי דִי יִשְׂיַנְבְּכוּן מִן־דִּי:

³³³ Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 823.

15 Czy teraz jesteście gotowi - w chwili gdy usłyszycie dźwięk rogu, fletu, lutni, harfy, psalterium, dud i wszelkiego rodzaju instrumentów muzycznych - upaść na twarz i oddać pokłon posągowi, który uczyniłem? Jeżeli zaś nie oddacie pokłonu, zostaniecie natychmiast wrzuceni do rozpalonego pieca. Który zaś bóg mógłby was wyrwać z moich rąk?»³³⁴

Jest to jedyne nie budzące wątpliwości określenie fletu, jako instrumentu muzycznego występującego w Biblii. Niestety dotyczy ono, tak jak i cały cytowany fragment, instrumentarium babilońskiego, gdyż przedstawiona jest w nim orkiestra Nabuchodonozora, zatem niestosowne było by przytaczanie tego fragmentu jako dowód na występowanie fletu w kulturze muzycznej Izraelitów.

³³⁴ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

9. Asey broszim - עֲצֵי בְרוּשִׁים

Wzmianki w Starym Testamencie: 2 Sm 6,5; 1 Krl 5,22; 1 Krl 5,24; 1 Krl 6,34; 1 Krl 9,11.

Liczba mnoga od „*as bros*”- cyprys, drewno cyprysowe. Instrument wymieniany jedynie w 2 Sm 6,5.

בְּכֹל עֲצֵי בְרוּשִׁים

(*bekol asey broszim*) – na wszelkich instrumentach z drewna szlachetnego (cyprysowego).

Wyrażenie עֲצֵי בְרוּשִׁים we wszystkich pozostałych fragmentach Biblii (1 Krl 5,22; 1 Krl 5,24; 1 Krl 6,34; 1 Krl 9,11), określa rodzaj drewna jako cyprysowe, bez związku z instrumentem muzycznym.

Polskie tłumaczenia Biblii dotyczące 2 Sm 6,5 nie są dość jednoznaczne a we wszystkich mi znanych przekładach, począwszy od Jakuba Wujka do tłumaczenia pod redakcją ks. Michała Petera, nie wymienia się wcale drewna cyprysowego. Słowo to natomiast pojawia się w tłumaczeniu niemieckim i angielskim³³⁵.

Czytając ten tekst w języku hebrajskim:

וְדָוִד וְכָל־בֵּית יִשְׂרָאֵל מְשַׁחֲקִים לִפְנֵי יְהוָה בְּכֹל עֲצֵי בְרוּשִׁים
וּבְכַנְרֹת וּבַנְּבָלִים וּבַתְּפִים וּבַמְנַעְנָעִים וּבַצֶּלְצָלִים:

A Dawid i cały dom Izraela grali przed JHWH na wszelkich instrumentach z drewna szlachetnego, i na harfach, i na bębnach, i na tamburynach, i na grzechotkach, i na cymbałach

Łatwo zauważyć, że cztery z instrumentów to idiofony i membranofony. Jeśli uznamy, że *asey broszim* jest również

³³⁵ Bible online version English [Biblia wersja Angielska]

[2Sam 6](#)

5: And David and all the house of Israel played before the LORD on all manner of instruments made of fir wood, even on harps, and on psalteries, and on timbrels, and on cornets

instrumentem muzycznym³³⁶, to zespół złożony z takich instrumentów stworzony był zapewne do wykonywania muzyki ekstatycznej, pełnej rytmu i emocji. Jedyny melodyczny instrument, jakim była harfa miał w tym miejscu zapewne marginalne znaczenie, a dźwięki wydobywane przez nią zagłuszane były z pewnością przez pozostałych instrumentalistów. Niestety większość publikacji zupełnie ignoruje znaczenie tego wyrażenia jako terminu muzycznego³³⁷ i trudno się dziwić temu, gdyż wyciąganie ostatecznych wniosków na podstawie tylko jednej biblijnej wzmianki jest dość ryzykownym przedsięwzięciem.

W tym miejscu z pomocą mogą nam przyjść pewne artefakty. Wiadomo, że istnienie grzechotek w późnej epoce brązu potwierdzają znaleziska archeologiczne w Ziemi Kananejskiej.³³⁸ Na grzechotkach z drewna cyprysowego grano przy okazji znaczących obrzędów, prawdopodobnie za czasów Królestwa Starego Izraela (XII-VIII w. przed Chrystusem). Istnieją również dowody na to, iż w hellenistycznej Judei i Samarii istniały rozwinięte formy idiofonów perkusyjnych³³⁹.

Te wszystkie spostrzeżenia mogą przybliżyć nas tylko do prawidłowego odczytania pewnych zjawisk występujących w Biblii, jednak ostateczne czytelne i prawidłowe ich zrozumienie, w niektórych przypadkach, wydaje się być jeszcze bardzo odległe. Taka właśnie sytuacja ma miejsce w przypadku wyrażenia

עֲצֵי קְרוֹשִׁים.

³³⁶ współczesna literatura z dziedziny muzykologii słusznie interpretuje ten instrument jako grzechotkę z drewna cyprysowego A. Sendrey, *Music in Ancient Israel*, 1969, s. 385; Hans Seidel, *Musik in Altisrael*, 1989, s. 76.

³³⁷ E. Kolari, *Musikinstrumente und ihre Verwendung im AT*, Helsinki 1947; B. Bayer, *The Biblical Nebel*, in: *Yuval 1*, 1968, s. 89-131.

³³⁸ *Israel Antiquity Authority*, 81.248.

³³⁹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kassel i in. 1994, s. 1513-14.

10. Cymbały (talerze) - מַצְלִימִים³⁴⁰ צְלִצְלִים³⁴¹

Cymbały – *siltajim* מַצְלִימִים , *selselim* צְלִצְלִים

Wzmianki w Starym Testamencie: *ciltajim* Ezd 3,10; Neh 12,27; 1 Krn 13,8; 15,16; 15,19; 15,28; 16,5; 16,42; 25,1; 25,6; 2 Krn 5,12.13; 29,25; *selselim* 2 Sm 6,5; Ps 150 (dwa razy).

W polskich przekładach Biblii tłumaczony zawsze jako cymbały.



8. Cymbały (*selselim*), XII-X w. przed Chrystusem, Meggido, IAA 36, 1986³⁴²

³⁴⁰ מַצְלִימִים (*ciltajim*) – instrumenty brzęcące, cymbały.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 586.

³⁴¹ צְלִצְלִים (*selselim*) – talerze, talerze brzęcące, cymbały.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 106-107.

³⁴² Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe,

Seselim służył z całą pewnością jako ceremonialny instrument kultu. Brak w Biblii informacji mówiących o tym, iż grały na nim kobiety. Większość fragmentów Biblii, w których wymieniony jest ten instrument, wskazuje, iż był to instrument lewitów (Asafici według Ez 3,10 i 1 Krn 16,5, oraz Hemanici, Asafici i Etaanici według 1 Krn 15,19; 16,42 i 2 Krn 5,12). *Seselim* towarzyszył jedynie wydarzeniom kultowym (przeniesienie arki przymierza – 1 Krn 15,28, poświęcenie świątyni - 2 Krn 5,13 ofiara całopalna i pokutna- 2 Krn 29,25). W 1 Krn 15,19 został nawet określony materiał z jakiego został wykonany ten instrument:

וְהַמְשֻׁרְרִים הָיְמֹן אֶסְרָף וְאֵיתָן בְּמִצְלֵתִים נְחֹשֶׁת לְהַשְׁמִיעַ:

Śpiewacy: Heman, Asaf i Etan grali donośnie na cymbałach z brązu (spizowe cymbały).

W Starym Testamencie możemy przeczytać, że już w czasach poprzedzających panowanie Dawida funkcjonowała specjalna grupa kapłanów, którzy uświetniali ceremonie poświęcone Bogu grą na instrumentach³⁴³. Osobne wymienienie dwóch instrumentów „trąb i cymbałów” świadczy prawdopodobnie o tym, iż były to instrumenty solowe, natomiast wszystkie pozostałe traktowano jako instrumenty przeznaczone do akompaniamentu.

Traktowanie trąby jako instrumentu solowego jest zrozumiałe, gdyż trudno było, ze względu na konstrukcję, wygrywać na nim melodie i dlatego trąba służyła głównie jako instrument sygnałowy oznajmiający zapewne o początku i o najważniejszych momentach wszystkich ceremonii obrzędowych. Wykorzystywanie natomiast cymbałów jako instrumentu solowego miało inne przyczyny. Był on zapewne przeznaczony do rytmizacji, lub akcentowania szczególnie podniosłych momentów (podobnie jak dzwonki w kościele chrześcijańskim). Mimo, że jest to instrument z zasady głośny i hałaśliwy, co nie współgra z nastrojem skupienia jaki panuje

herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kassel i in. 1994, s. 1519.

³⁴³ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

1 Krn 16;42

U Hemana i Jedutuna były przechowywane trąby i cymbały dla grających i instrumenty towarzyszące pieśni Bożej. A synowie Jedutuna byli przy bramie.

podczas modlitwy, może być wykorzystywany w przerwach pomiędzy poszczególnymi jej częściami. Jedynym powodem, dla którego Izraelici nie wykorzystywali cymbałów zbyt często w stosunku do innych instrumentów, mogło być, i prawdopodobnie było, kojarzenie tego instrumentu z kultem bóstw sumeryjskich i fenickich, gdzie używany on był niezmiernie często.

Instrumentami przeznaczonymi do akompaniamentu była zapewne lira, lutnia oraz harfa, które brzmiały słodko i delikatnie.

Jedynym perkusyjnym instrumentem stale używanym w Świątyni były właśnie cymbały. Były one zbudowane z miedzi i brązu, i miały bardzo silny i przejmujący dźwięk. Braun twierdzi, iż cymbały wykonane z brązu i pochodzące z tej epoki, są najczęściej znajdowanym instrumentem podczas prac wykopaliskowych prowadzonych na terenie całej Palestyny. Świadczy to niewątpliwie o trwałości materiału z jakiego były wykonane, ale również o ogromnej popularności tego instrumentu w epoce brązu i w okresie tworzenia się państwa izraelskiego³⁴⁴. Szczególnie w czasach Dawida i Salomona do instrumentów perkusyjnych przykładano dużą wagę. Szef muzyków Dawida, Asaf był cymbalistą. Dawid zgromadził ogromną liczbę instrumentów perkusyjnych, aby celebrować decyzję o budowie Świątyni w Jerozolimie. W czasach Dawida w procesji uczestniczyło nawet 128 cymbalistów³⁴⁵. Idelsohn wnioskuje z tego, że taka była liczba cymbalistów. Być może przyjął on liczbę śpiewających synów Asafa za punkt wyjścia (Ezd 2,41),

הַמְשִׁרְרִים בְּנֵי אֶסָף מְאֵה עֶשְׂרִים וְשָׁמֹנֶה

41 Śpiewacy: synów Asafa - stu dwudziestu ośmiu.

i uznał, iż poszli oni w ślady ojca, grając na cymbałach. Być może podstawą do takiego wniosku był inny fragment Biblii (2 Krn 5;12-13).

³⁴⁴ J. Braun , *Music in Ancient Israel/Palestine*, Cambridge 2002, s. 107-108

³⁴⁵ A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in its historical development*, New York 1929, s.15.

וְהַלְוִיִּם הַמְשֻׁרְרִים לְכֻלָּם לְאַסָּף לְהִימָן לִידָתוֹן וְלִבְנֵיהֶם וְלְאַחֵיהֶם מִלְּבָשִׁים
בוֹץ בְּמַצְלֵתִים וּבְנִבְלִים וְכַנְרוֹת עֹמְדִים מְזַרְחָ לַמִּזְבֵּחַ וְעִמָּהֶם

12 wszyscy lewici śpiewający: Asaf, Heman, Jedutun, ich synowie i bracia, ubrani w bisior, stali na wschód od ołtarza [grając] na cymbałach, harfach i cytrach, a z nimi stu dwudziestu kapłanów, grających na trąbach.

וַיְהִי כִּאֲתָד לְמַחְצָרִים [לְמַחְצָרִים] וְלְמְשֻׁרְרִים לְהַשְׁמִיעַ קוֹל-אֲתָד לְהֵלֵל
וְלַהֲדוֹת לַיהוָה וּבְהָרִים קוֹל בְּתַצְצָרוֹת וּבְמַצְלֵתִים וּבְכִלֵּי הַשִּׁיר וּבְהֵלֵל
לַיהוָה כִּי טוֹב כִּי לְעוֹלָם חֲסִדוֹ וְהַבֵּית מְלֵא עֲנָן בֵּית יְהוָה:

13 I trębacze, i chórzyci mieli jak jeden mąż i jednym głosem zaintonować pieśń chwały i dziękczynienia Panu — gdy więc wzbił się głos trąb i cymbałów i innych instrumentów do wtóru pieśni pochwalnej dla Pana, że jest dobry i że na wieki trwa łaska jego, świątynia, to jest świątynia Pana, napętniła się obłokiem,

Ten cytat pokazuje, że śpiewający lewici grali jednocześnie na instrumentach, a wymienienie jako pierwszego z lewitów Asafa i jako pierwszego instrumentu cymbałów mogłoby wskazywać na to, iż to właśnie rodzina tego lewity, a więc owych stu dwudziestu ośmiu braci, grało na cymbałach.

Ten tok rozumowania wydaje się sensowny, ale nie można na jego podstawie wyciągać ostatecznych wniosków.

W czasach Drugiej Świątyni używanie instrumentów perkusyjnych było znacznie ograniczone. Stosowano tam tylko cymbały używane podczas przerw, ale nie towarzyszące śpiewom ani grze innych instrumentów. Wszystkie pozostałe instrumenty perkusyjne zniknęły ze Świątyni.

Nie można dziś jednoznacznie wyjaśnić kwestii różnicy pomiędzy *שֶׁלֶסֶלִים selselim* - głośnym instrumentem ludowym a *מִצְלָתִים me siltajim* - delikatnym instrumentem liturgicznym. Jedynym logicznym wytłumaczeniem jest uzależnienie instrumentów od wpływów, jakim podlegał naród żydowski i jego religia. Wyraz *siltajim* ma pochodzenie onomatopeiczne (hebr. *słsl*, arabski *sll*, „brzęczeć, dźwięczeć”) i pojawia się jedynie w Księgach Starego Testamentu okresu po wygnaniu, głównie w Księgach Kronik. Jednoznaczna jest interpretacja jako „talerze”, na co wskazuje

podwójna forma tego określenia w źródłach ugaryckich ³⁴⁶. Jeśli instrument ten pojawia się tylko w księgach nowszych (po zburzeniu Świątyni), kiedy to muzyka żydowska pozbywała się wpływów hałaśliwej i ekstatycznej muzyki sąsiadów i zamknęła się w swoich małych enklawach ograniczając liczbę instrumentów, odrzucając te najbardziej świeckie, to talerze mogły być tylko odrzucone lub ich brzmienie mogło ewoluować do bardziej spokojnego i subtelnego, co odpowiadało ówczesnym wymogom. I zapewne tak się stało.

Natomiast wyraz *selselim* (liczba mnoga) pojawia się po raz pierwszy w Starym Testamencie na długo przed *siltajim*, w 2 Księdze Samuela, w scenie przedstawiającej Dawida przenoszącego arkę przymierza do Jerozolimy (2 Sm 6,5).

וְדוֹד וְכָל-בֵּית יִשְׂרָאֵל מִשְׁתַּקִּים לִפְנֵי יְהוָה בְּכֹל עֲצֵי בְרוֹשִׁים וּבְכַנְרֹת
וּבְנִבְלִים וּבְתַפִּים וּבְמִנְעִנְעִים וּבְצִלְצְלִים:

5 *Tak Dawid, jak i cały dom Izraela tańczyli przed Panem z całej siły przy dźwiękach pieśni i gry na cytrach, harfach, bębnach, grzechotkach i cymbałach.*

Selselim pojawia się jeszcze dwa razy w Ps 150,5

הַלְלוּהוּ בְּצִלְצְלֵי-שֹׁמֶעַ הַלְלוּהוּ בְּצִלְצְלֵי תְרוּעָה:

w formie *בְּצִלְצְלֵי-שֹׁמֶעַ*, (brzmiące, dźwięczne *selselim*) i *בְּצִלְצְלֵי* (huczące, głośne *selselim*), jako instrument wiwatującego tłumu podczas wydarzeń para-liturgicznych ³⁴⁷.

Czyżby ten fragment wskazywał na dwa różne typy cymbałów? Być może, ale jest to jedyna wzmianka rozróżniająca dwa rodzaje brzmienia, więc pytanie to pozostawiamy bez odpowiedzi, gdyż nie ma innych dowodów na potwierdzenie tej tezy.

Selselim związany był zawsze z masowym wydarzeniem kultowym, którego synkretyczny charakter wskazywał na pogańskie korzenie.

³⁴⁶ A. Caubert, La musique a Ougarit. Nouveaux aperçus, in: Comptes rendues des seances. Academie des inscriptions et belles lettres 4. P. 1987, s. 734.

³⁴⁷ H. Seidel, Ps. 150 und die Gottesdienstmusik in Altisrael, in: Noderlands Theologisch Tijdschrift 35, 1981, s.97.

C. Sachs opisuje podwójną formę *selselim* z Psalmu 150 jako charakterystyczne dla kultur azjatyckich dwa rodzaje talerzy:

- trzymane poziomo - lekko uderzane
- trzymane pionowo - uderzane silnie³⁴⁸.

Charakterystyka tego instrumentu całkowicie odpowiada czasom, w jakich został on opisany. Jest to okres przed zburzeniem Świątyni, kiedy to wpływy sąsiednich ekstatycznych i pełnych ekspresji kultów promieniowały na religię żydowską. Wystarczy spojrzeć na instrumentarium z tamtego okresu, kiedy to używano ogromnej liczby cymbałów (w czasach Dawida ponad 120), wtedy to wszystkim świeckim uroczystościom towarzyszyły kobiety grające na bębenkach i do tego jeszcze tańczące. Te zwyczaje, wywodzące się niewątpliwie z pogańskich kultów, usprawiedliwiałyby używanie w tamtych czasach tak głośnego instrumentu jakim był *selselim*. Widać więc wyraźnie, że stosowanie hałaśliwego *selselim* w czasach przed wygnaniem i łagodnego *siltajim* w czasach wygnania spowodowane jest zapewne zwyczajami religijnymi tych okresów i wynikającą z nich manierą wykonawczą.

Istnieje prawdopodobieństwo, iż *selselim* stanowiło inną formę uderzanego idiofonu z metalu, jak np. grzechotka czy talerze z uchwyty³⁴⁹, nie były to jednak kastaniety³⁵⁰. Istnieje znaczna ilość dowodów archeologicznych: co najmniej 28 talerzy o dwóch rozmiarach (średnica 7-12 cm i 3-6 cm) znalezionych w 14 miastach Palestyny. Są to lekko wypukłe dyski posiadające w centrum małą metalową pętlę, służącą prawdopodobnie do mocowania uchwytu z materiału lub drewna. Niektóre spośród dobrze utrzymanych, odrestaurowanych talerzy zostały przetestowane akustycznie i wydały szeroko brzmiący dźwięk o określonej wysokości³⁵¹. Chronologicznie należy te znaleziska umieścić w dwóch okresach: większość instrumentów pochodzi z późnej epoki brązu (okres przed-izraelski, połowa drugiego

³⁴⁸ C. Sachs, Historia instrumentów muzycznych, Warszawa 1975, s. 125-6.

³⁴⁹ S. Marcuse, A Survey of Musical Instruments, N.Y./L. 1975, s.11.

³⁵⁰ E. Kolari, Musikinstrumente und ihre Verwendung im AT, Helsinki 1947, s. 25.

³⁵¹ W Hazor Museum znajduje się instrument, którego wysokość brzmienia określona jest na dźwięk e2.

11. Sistrum - מְנַעֲנָעִים³⁵⁵

Sistrum (mena'anim)

Wzmianki w Starym Testamencie: 2 Sm 6,5.

Określenie to występuje w Starym Testamencie tylko raz, znana jest jedynie forma jego liczby mnogiej, pochodzi od czasownika oznaczającego „potrząsać”. Septuaginta i Wulgata nie są jednomyślne co do kwestii, czy jest to idiofon. Za najbardziej przekonującą uznać należy interpretację B. Bayer – grzechotka gliniana³⁵⁶. Pozostałe interpretacje to: sistrum³⁵⁷, grzechotka lub sistrum³⁵⁸, grzechotka z kości lub metalu³⁵⁹. Do czasów dzisiejszych przetrwało w stanie nienaruszonym ponad 70 instrumentów tego rodzaju, których pochodzenie zostało z całą pewnością określone. Od połowy epoki brązu, aż do VIII-VII w. przed Chrystusem, podobne naczyniowate grzechotki z gliny (długość 5-12 cm, średnica 4-7cm) pojawiały się w różnych kształtach geometrycznych, zoo- i antropomorficznych oraz stanowiły lokalną typologiczną grupę grzechotek pozbawioną paraleli. Rozproszone na znacznym terenie (Aszod, Bet Szemesz, Gezer, Azor, Jerozolima, Lakisz, Megiddo, Samaria, Tel Beit Mirsim, Tel Fara), miejsca odkrycia grzechotek potwierdzają ich funkcję kultową, zaprzeczając jednocześnie teorii, iż służyły one jedynie jako zabawka.

³⁵⁵ מְנַעֲנָעִים (naanim) – instrument perkusyjny „grzechotka”.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 567.

³⁵⁶ B. Bayer, M'na'anim – Schickschakot cheres? (M'na'anim – Tonrassel), in Tatzlil 4, 1964, s. 19-22.

³⁵⁷ E. Kolari, Musikinstr. Und ihre Verwendung im AT, Helsinki 1947, s. 20.

³⁵⁸ D. A. Foxvog / A. D. Kilmer Music, in: The International Standard Bible Encyklopedia, 1980, s. 444.

³⁵⁹ E. Werner, Jewish Music, in: NGroveD 1980, Vol. IX, s. 618.



IAA nr. :1967-1160



IAA Nr. : 1974-262

[Photo © The Israel Museum, Jerusalem, by Amalyah Oren](#)

9. Grzechotki gliniane (*mena`anim*), VIII – VII w. p.n.e.

Wyraz tłumaczony jako *sistrum* יִשְׁלִישׁ³⁶⁰ pojawia się jeszcze w 1 Sm 18;6. W Septuagincie w tym miejscu występuje słowo *Κύμβαλον*³⁶¹, a w Wulgacie *sistris* (liczba mnoga od *sistrum*³⁶²). To tłumaczenie wydaje się bardzo prawdopodobne, patrząc na kontekst występowania tego instrumentu w tekście. Dlaczego więc użyto w tym miejscu innego słowa w języku hebrajskim na określenia tego instrumentu? Być może był to inny rodzaj *sistrum*. Montagu sugeruje, że rdzeń słowa *salisim* może oznaczać trójki, a niektóre *sistra* posiadały trzy pręty³⁶³.

Zatem słowo מְנַעֲנֵי מְנַעֲנֵי *mena`anim* może oznaczać wszelkiego rodzaju grzechotki, a wśród nich *sistrum* z dwoma prętami, natomiast יִשְׁלִישׁ *salisim* szczególną formę grzechotki w postaci *sistrum* z trzema prętami. Trudno jednak będzie udowodnić tę tezę z powodu braku materiału porównawczego.

Istotne wydaje się jeszcze przytoczenie w tym miejscu poglądu Brauna, który jednoznacznie określa instrument występujący w Biblii pod nazwą *sistrum* jako tożsamy z *sistrum* egipskim. Instrument ten przywędrował, zdaniem Brauna, na teren Palestyny w czasach XIX i XX dynastii egipskiej i rozpowszechnił się tam wraz z kultem Hathor, będąc nieodłącznym atrybutem tej bogini³⁶⁴. Teza ta jest niezwykle ponętna ze względu na swoją przejrzystość i prostotę, jednak pozbawia nas możliwości określenia za pomocą słowa "*mena`anim*" innych grzechotek, które w tym wypadku nie pojawiłyby się w świecie muzyki biblijnej. Wydaje się, że kultura wywodząca się z narodu nomadów posiada w swoim instrumentarium wiele prostych instrumentów, pomocnych przy wypasie bydła. Takimi były niewątpliwie wszelkiego rodzaju

³⁶⁰ יִשְׁלִישׁ (salisim) – 3-strunowa lutnia, *sistrum* z trzema strunami naprzeciw siebie.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 504-505.

³⁶¹ Κύμβαλα – cymbały.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom II, s. 733.

³⁶² *Sistrum* – grzechotka używana w kulcie Izidy.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom V., s. 161.

³⁶³ J. Montagu, *Instrumenty muzyczne Biblii*, Kraków 2006, s. 69.

³⁶⁴ J. Braun, *Music in Ancient Israel/Palestine*, Cambridge 2002, s. 88.

grzechotki i dlatego autor jest przekonany, że nazwa *mena`anim* odpowiada za cały ich zbiór natomiast *salisim* jest konkretnym przykładem *sistrum* o trzech metalowych pałkach.

12. Dzwonki - פֶּעֶמֶן³⁶⁵

Dzwonki (*pa`amon*).

Wzmianki w Starym Testamencie: Wj 28,33.34; 39,25.26.

W Septuagincie tłumaczone jako *κωδωνα*³⁶⁶, w Wulgacie jako *tintinnabulum*³⁶⁷. Dzwonki pojawiają się w kontekście opisów szat arcykapłanów, na których skrajach umieszczone były naokoło

Wj 28,33

וְעָשִׂיתָ עַל־שׁוּלְיוֹ רִמְמַי תְּכֵלֶת וְאַרְגָּמָן וְתוֹלַעַת שָׁנִי עַל־שׁוּלְיוֹ סָבִיב וּפְעֶמֶן יִ
נָהָב בְּתוֹכָם סָבִיב:

Na jego dolnych brzegach zrobisz dookoła jabluszkę granatu z fioletowej i czerwonej purpury i z karmazynu, a między nimi wokół złote dzwoneczki.

Miły dźwięk tych delikatnych złotych dzwoneczków miał być słyszalny, gdy on (arcykapłan Aaron), wstępuje w świętości do Pana i kiedy powraca; w przeciwnym razie musiałby umrzeć”

Wj 28,35³⁶⁸

וְהָיָה עַל־אַהֲרֹן לְשָׂרֵת וְנִשְׁמַע קוֹלוֹ בְּבֵאוֹ אֶל־הַקֹּדֶשׁ לְפָנַי
וְהָיָה וּבָצַאתוֹ וְלֹא יָמוּת:

³⁶⁵ פֶּעֶמֶן – pa amon – małe dzwonki na brzegach szat najwyższego kapłana.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 40.

³⁶⁶ Κώδων – dzwonek, brzękadło.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom II, s. 741.

³⁶⁷ Tintinnabulum – dzwonek, dzwoneczek.

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom V., s. 384.

³⁶⁸ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

Wj 28,35

I będzie miał ją na sobie Aaron podczas pełnienia służby, aby słyszano dźwięk, gdy będzie wchodził do Miejsca Świętego przed oblicze Pana i gdy będzie wychodził - aby nie umarł.

Opisy dzwonek na szatach kapłanów (zazwyczaj 12 razy 6 = 72³⁶⁹), pojawiają się też w źródłach pozabiblijnych³⁷⁰. W tym wypadku liczba 12 i jej wielokrotność ma sugerować zdaniem Avenary liczbę plemion Izraela³⁷¹.

Podobne dzwonki były umieszczone na szatach asyryjskiego pośła (XV w. przed Chrystusem)³⁷² i arcykapłana Hieropolis (okres rzymski)³⁷³. Najstarsze znalezione dzwonki datuje się na IX - VIII w. przed Chrystusem, a pochodzą one z wykopalisk staroizraelskich (Meggido, Instytut Orientalistyki Uniwersytetu w Chicago, OIM 936). Późniejsze znaleziska pochodzą z: Achziv (IAA 60.1104), Ziklag (Beer Schewa EE 742), Tel Batasch (EE 7200) i Gezer (IAA M. 488). Te i inne dzwonki wykonane z brązu (2,5 – 6,5 cm wys.)-, w tym dzwonki na łańcuszkach służące jako wisiorki, jak i jedyna forma odlewnicza (IAA str.215) pochodzą w przeważającej części z terenów filistyńsko - fenickich, gdzie mieściły się centra przemysłu odlewnictwa metali. Szczególnie okazała jest liczba dzwonek z okresu hellenistyczno - rzymskiego (ponad 65, przeważnie 2-4 cm wysokie). Przeznaczone były one jako dodatek do odzieży (IAA, 34.3137, znalezione na fragmentach materiału w jednym z grobowców w Jerozolimie). W przypadku tych niezwykle urozmaiconych dzwonek dominują formy pokrewne formom egipskim i asyryjskim³⁷⁴.

³⁶⁹ H. Avenary, *Judische Musik*, in: MGG 1956, s. 25.

³⁷⁰ Plutarch, *Quaestiones convivales*, 672A

³⁷¹ H. Avenary, *Magic, Symbolism and Allegory of Hebrew Sound Instrument*, w: *Colectanea Historiae Musicae*, Firenze 1956. s. 25.

³⁷² V. Grace, *The Canaanite Jar*, in: S. Weinberger, (Hrsg), *The Aegean and the Near East*, Fs. H. Goldmann, New York 1956, fig. 2.

³⁷³ H. Seyring, *Les grandes dieux de Tyro à l'époque grecque*, *Syria* 20, 1939, tab. 26.

³⁷⁴ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1522.



10. Dzwonki

a. I-III w. znaleziony w Cezarei IAA, 51.686.

b. okres rzymski, IAA, 34.3137.³⁷⁵

W Księdze Zachariasz (14,20) pojawia się jeszcze jedno słowo określające dzwonek, a mianowicie *תִּצְלֹת*³⁷⁶. Jest to jednak inny rodzaj dzwonka, być może o podobnym brzmieniu, ale stosowany zapewne tylko do ozdabiania koni. Nie miał on zatem nic wspólnego z sakralnymi dzwonkami opisywanymi w tym miejscu, jednak stanowi on element kultury muzycznej Izraelitów i mimo że pojawia się tylko raz w Starym Testamencie to warto o nim wspomnieć w tym rozdziale.

Dla Filona z Alexandrii³⁷⁷ dzwonki są symbolem harmonii kosmicznego świata, natomiast dla Rabbi Yonathana pokuty³⁷⁸. Zawsze jednak, również w późniejszych stuleciach, na pierwszy plan wysuwała się ich symboliczna funkcja ochrony przed nieszczęściem, a niekiedy określane były one wyłącznie jako przedmioty egzorcystyczne. Stąd też akustyczno – muzyczne

³⁷⁵ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1522.

³⁷⁶ *תִּצְלֹת* – dzwonek na koniu.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 586.

³⁷⁷ Philo, De vita Mosis, (2,25-44) w: Les œuvres de Philon d'Alexandrie, vol. 22. Introd., trad. et notes par Roger Arnaldez. Paris 1967.

³⁷⁸ H. Avenary, Judische Musik, in: MGG 1956, s. 25.

możliwości dzwonek przedstawionych w Starym Testamencie rzadko będą pojawiały się w kontekście szeroko rozumianej symboliki instrumentów muzycznych.

Zastosowanie dzwonek jest nieco podobne do egipskiego sistrum, które zgodnie z tym co pisał Plutarch, miało podwójną funkcję. „nawoływać kapłanów do pełnienia ich posługi oraz odstraszać złe duchy od świątyni”³⁷⁹. Jednak dźwięk dzwonek wywoływany jest przez ruch kapłana, synchronicznie z jego każdym krokiem, a nie niezależnie wydobywany przez muzyka jak w przypadku sistrum. Takie zjawisko wprowadza mistyczną atmosferę i wskazuje na kapłana jako pośrednika między Bogiem a ludem. Taki cel zapewne mieli nadzieję osiągnąć lewici przytwierdzając dzwonki do swojej szaty.

³⁷⁹ Plutarch, *Quaestiones Convivales* 672A.

13. Psalterium - פְּסַלְתֵּרִין³⁸⁰

Wzmianki w Biblii: Dn 3,5.7.10.15

Psanetterin, jako termin pojawia się w języku greckim (Ψαλτήριον³⁸¹) dopiero w V wieku przed Chrystusem, wywodzi się od harfy starogreckiej³⁸² i jest w sposób nieuzasadniony interpretowany jako lira³⁸³. Landers twierdzi, że słowem tym w kulturze greckiej określano wszelkiego rodzaju instrumenty strunowe³⁸⁴. Interpretacja *psanetterin* jest bardziej odpowiednia w stosunku do pochodzącej z Asyrii okresu VII w. przed Chrystusem dużej harfy kątowej uderzanej pałeczkami, trzymanej poziomo, używanej podczas masowych uroczystości religijnych. Ta opinia reprezentowana jest również przez Brauna³⁸⁵.

Montagu natomiast pisze w swojej książce³⁸⁶, iż *psalterium* jest rodzajem cytry o płaskim drewnianym pudle, z metalowymi strunami biegnącymi poziomo wzdłuż górnej płyty, które zarywa się palcami, paznokciami lub plektronem. Pisze on również, że nie istnieją żadne dokumenty na istnienie tego instrumentu w czasach biblijnych. Z kolei Marcelle Duchesne-Gullemin uważa, iż jest to instrument strunowy, który pojawił się w VIII w. p.n.e. u Fenicjan³⁸⁷.

Sendrey określa go mylnie jako *dulcimer*³⁸⁸.

³⁸⁰ פְּסַלְתֵּרִין (psanterin) – żyd.- aram. – instrument strunowy o trójkątnym kształcie, raczej jak cymbały, harfa.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 855.

³⁸¹ Ψαλτήριον - instrument strunowy, harfa, psalterion.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom IV, s. 658.

³⁸² C. Sachs, Historia instrumentów muzycznych, N.Y. 1940, s. 83.

³⁸³ E. Werner, Jewish Music, in: NGroveD 1980, Vol. IX, s. 620.

³⁸⁴ J. G. Landers, Muzyka Starożytnej Grecji i Rzymu, Kraków 2003, s. 90.

³⁸⁵ J. Braun, Music in Ancient Israel/Palestine, Cambridge 2002, s. 34.

³⁸⁶ J. Montagu, Instrumenty Muzyczne Biblii, Homini, Kraków 2006, s. 27.

³⁸⁷ Duchesne-Guillemin M., Music in ancient Mesopotamia and Egypt in: World Archaeology Volume 12 No. 3 Princeton University Press 1981. s. 295.

³⁸⁸ A. Sendrey, Music in Ancient Izrael, London: Vision Press Ltd., 1969, s. 297.

Technika gry za pomocą pałeczek, przejęta przez późniejsze instrumenty od asyryjskich harf, doprowadziła do mylnej interpretacji harfy jako *psalterium* i może stanowić wyjaśnienie późniejszych tłumaczeń „*psalterium*” /psałterz/, np. Biblia Luterska).

Instrument pojawia się tylko w księdze Daniela.

W księdze tej (powstałej pomiędzy 167 a 164 r. przed Chrystusem w języku aramejskim) pojawia się czterokrotnie, w niemalże identycznej formie, pewna grupa instrumentów nazywanych często orkiestrą króla Nebokadnezara II, której gra miała służyć jako sygnał do modlitwy. Tekst ten brzmi następująco:

Daniel 3,5

בְּעֵדְנָא דִּי־תִשְׁמְעוּן קָל קַרְנָא מִשְׁרוּקֵי־תָא קִיתָרס [קִתָּרס] שְׁבָכָא פְּסַנְטֵרִין
סוּמְפִנְיָא וְכֹל זִנְי זְמָרָא תַפְלוּן וְתִסְגְּדוּן לְצֶלֶם דִּי הָקִים נְבוּכַדְנֶצַּר
מֶלֶכָא:

„Skoro tylko usłyszycie brzmienie qarna, masroqita, qaytros, sabka, psanetterin, sumponya i ve-khol zenei zemara, padnijcie i módlcie się do złotego posągu stworzonego przez króla Nebukadnezara” .

Natomiast tłumaczenie w Biblii Tysiąclecia, cytowane już w poprzednich rozdziałach, brzmi następująco:

„w chwili, gdy usłyszycie dźwięk rogu, fletu, lutni, harfy, psalterium, dud i wszelkiego rodzaju instrumentów muzycznych, upadniecie na twarz i oddacie pokłon złotemu posągowi, który wzniosł król Nabuchodonozor”.

I dalej Dn 3,7.

כָּל־קָבֵל דִּנְהָ בֵּה־זְמַנָּא כְּדִי שְׁמַעִין כָּל־עַמְמַיָּא קָל קַרְנָא מִשְׁרוּקֵי־תָא קִיתָרס
[קִתָּרס] שְׁבָכָא פְּסַנְטֵרִין וְכֹל זִנְי זְמָרָא נִפְלִין כָּל־עַמְמַיָּא

7 W chwili więc, gdy dał się słyszeć dźwięk rogu, fletu, lutni, harfy, psalterium, dud i wszelkiego rodzaju instrumentów

muzycznych, wszystkie narody, ludy, języki padły na twarz, oddając pokłon złotemu posągowi, który wznosił król Nabuchodonozor.”

M. Peter³⁸⁹ tłumaczy nazwy instrumentów odpowiednio:

*qarna - róg,
masroqita - piszczałka,
qaytros - cytra,
sabka - sambuka,
psanetterin - psalterion,
sumponya – kobza,
ve-khol zenei zemara – wszelkiego rodzaju instrumenty muzyczne*

G. Kubies³⁹⁰ dokonuje następującego zestawienia:

1. *qarna'* (gr. *sálpinx*, łac. *tuba*) — metalowa lub gliniana trąba
2. *mashroqita'* (gr. *sýrinx*, łac. *fistula*) — podwójny instrument dęty stroikowy — piszczałka
3. *qaytros* (gr. *kithára*, łac. *cithara*) – lira
4. *sabbekha'* (gr. *sambýkē*, łac. *sambuca*) - harfa kątowna (pionowa) lub lira?
5. *pesanterin* (gr. *psaltērion*, łac. *psalterium*) - harfa kątowna (pozioma) lub cytra?
6. *sumponyah* (gr. *symphōnka*, łac. *symphonia*) - zespół muzyczny
7. „*ve-khol zenei zemara*” (łac. *universi generis musicorum*) - najczęściej wyrażenie tłumaczone jest jako „wszelkiego rodzaju muzyka” lub „wszelkiego rodzaju instrumenty muzyczne”

Trudno stwierdzić jednoznacznie co oznacza słowo *psalterium*. W oparciu o przytoczone tutaj opracowania dotyczące kultury muzycznej Asyrii i Grecji, można bez większych wątpliwości jednak uznać, że był to instrument strunowy. Ostateczne określenie, jak należy tłumaczyć termin *psalterium*, jest na obecnym etapie badań nad muzyką w Biblii, niemożliwe.

³⁸⁹ Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003.

³⁹⁰ G. Kubies, Nazwy Instrumentów Muzycznych w Polskich Przekładach Starego Testamentu, Studia Bobolanum 1/ 2004, s. 114.

Najbardziej prawdopodobne wydaje się, że *psalterium* było instrumentem strunowym przypominającym staro-grecką harfę lub jak uważa wyżej cytowany Montagu – cytrę. Na obecnym etapie badań pozostawiamy to zagadnienie bez ostatecznego rozwiązania.

14. Sumponya - סומפּוֹנְיָא³⁹¹

Wzmianki w Biblii: Dn 3,5.7.10.15

W cytowanej przy okazji *psanetterin* księdze Daniela pojawia się określenie סומפּוֹנְיָא a w Septuagincie słowo Συμφωνία „*sumponya*”³⁹². Ten fragment Biblii napisany został po aramejsku, a nazwy instrumentów są mieszaniną greckiego, aramejskiego i hebrajskiego. Nie będę w tym miejscu zajmował się analizą poszczególnych instrumentów wymienionych w tekście, chciałbym skupić się tylko na jednym określeniu „*sumponya*”.

Jak ważne jest badanie wzajemnych wpływów kulturowych, językowych i muzycznych możemy zobaczyć badając znaczenie poszczególnych słów znajdujących się w Biblii. Ciekawym przykładem może być właśnie słowo סומפּוֹנְיָא.

Sachs uważa³⁹³, iż znaczenie jego jest bardzo dyskusyjne. Twierdzi on, że najuporczywiej na określenie tego słowa używano terminu „dudy”, lecz to przykład szczególnie nieadekwatny, jako że w owym czasie dudy nie istniały. Twierdzi on dalej, że około VI w. n.e. po raz pierwszy połączono słowo symfonia z nazwą konkretnego instrumentu. Twierdzi on, że *sumponya* to puste drewno przykryte z obu końców napiętą skórą, którą muzycy uderzają z dwóch stron kijami (pałkami). A słodkie brzmienie rodzi się z harmonii dźwięków niskich i wysokich. A zatem, jeśli utrzymywać, że słowo aramejskie oznaczało pojedynczy instrument, wówczas termin symfonia mógłby być interpretowany jako bęben dwustronny o różnych średnicach membran i różnym ich stroju.

³⁹¹ סומפּוֹנְיָא (*sumponja*) - żyd.- aram. – instrument muzyczny, flet podwójny, trąbka.

Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 836

³⁹² Συμφωνία – akord, harmonia, jakiś instrument muzyczny
Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom IV, s. 176.

³⁹³ To przekonanie dominowało jeszcze w latach 60 czego przykładem może być publikacja "Kraeling C. H. Mowry L., Music in the Bible in: Ancient and Oriental Music ed. by Wellesz E., London 1960. s. 282-312. s. 300".

Problem jest dość trudny do rozwiązania, ponieważ termin grecki nie oznaczał nigdy żadnego instrumentu, lecz „współbrzmienie”, „wspólne granie”, „orkiestra”, „zespół muzyczny”.³⁹⁴

Jeśli przyjmujemy takie założenie i podążając za greckim tłumaczeniem, gdzie słowo to nie oznacza żadnego konkretnego instrumentu, rozpatrywany tekst powinien brzmieć:

Dn 3,7.

כָּל־קָבַל דְּנָה בַּה־זְמַנָּא כְּדִי שְׁמַעִין כָּל־עַמְמֵיָא קָל קַרְנָא מְשֻׁרוּקִיתָא קִיתָרִס
[קִתָּרִס] שְׁבָכָא פְּסַנְטֵרִין וְכֹל זְנִי זְמָרָא נְפֻלִין כָּל־עַמְמֵיָא

Wersja tłumaczenia pierwotna.

7 Skoro tylko usłyszysz dźwięk rogu, piszczałki, (lutni?), harfy, psalterium, dud i wszelkiego rodzaju instrumentów muzycznych

Wersja po modyfikacji słowa סוּמְפֻנְיָא tłumaczonego wcześniej jako dudy i zamianie innych słów na poprawne zdaniem autora brzmi.

Skoro tylko usłyszysz dźwięk rogu, piszczałki, liry, harfy, harfy poziomej, całego zespołu i instrumenty wszystkich rodzajów....

Podążając za Sachsem można przyjąć, że "wyliczanie oddzielnie instrumentów orkiestry z dodaniem na końcu samej orkiestry byłoby wszakże czymś niezwykłym; nie opisujemy przecież np. orkiestry wojskowej jako składającej się z fletów, saksofonów, puzonów, tub, bębnów i... zespołu. Opis taki, bezsensowny z punktu widzenia Europejczyka, jest jednak ważny i ma swe istotne znaczenie, o ile znamy praktykę wykonawczą muzyki orientalnej. Jeśli przyjmujemy ów aramejski tekst dosłownie, to królewscy poddani słyszeli najpierw różne instrumenty grające osobno, a następnie wszystkie razem. Uwagę słuchających mają przyciągać fanfary na trąbce lub rogu, po czym rozpoczyna się właściwa produkcja muzyczna, której przewodzi kilka instrumentów spoza zespołu, popisujących się solowymi improwizacjami rozwijającymi

³⁹⁴ C. Sachs, Historia instrumentów muzycznych, Warszawa 1975, s. 80-82.

melodyczny model utworu, zwany *Taqsīm* (arabski: تقسيم , turecki: *Taksim* , greckie: ταξιμι *taksimi*). Każdy z solistów wykorzystuje przy tym naturalne możliwości techniczne swego instrumentu. Następnie przyłącza się pełny zespół, wykonując albo krótki rytornel albo dłuższą symfonię. Zespół ten składa się tylko z bębnów i innych instrumentów o charakterze perkusyjnym. Stosowna byłaby tu więc nazwa „wszystkie rodzaje *zniara*”, czyli instrumentów, użyta w cytacie z *Księgi Daniela*. Dosłowne zatem tłumaczenie tekstu aramejskiego, sugerujące wystąpienie po sygnałowych motywach rogu, solowych partii oboju, liry, harfy oraz zespołowej partii wszystkich instrumentów wespół z perkusyjnymi, nie jest opisem orkiestry, lecz zespołowego muzykowania w starożytnych krajach Bliskiego Wschodu.”³⁹⁵

Dzięki takim autorom, jak cytowany C. Sachs, czy Kolari³⁹⁶, została ugruntowana interpretacja słowa *sumponya* jako „całej grupy”, czego podstawę stanowiło znaczenie tego pojęcia w języku greckim.

Księga Daniela nie przedstawia tylko nowych nazw instrumentów orientalnych, ale wymienia również trzy greckie instrumenty.

qitharos (grecka *kitharis* – lira)

pesanterin (grecki *psalterion* – harfa)

symponyah (grecka *symphonia* – prawdopodobnie - cała grupa).

Jest rzeczą oczywistą, iż autor Ks. Daniela zamierzał opisać babilońską grupę muzyków, mimo iż niektóre nazwy instrumentów sięgają do starszej tradycji. Są to jedyne określenia instrumentów muzycznych w Starym Testamencie należące do poza-izraelskiej kultury muzycznej; wszystkie instrumenty mają obce nazwy (prawdopodobnie w zniekształconej formie), które nie pojawiają się w żadnych innych źródłach, zatem niemożliwa jest ich analiza porównawcza.

W okresie zaostżenia żydowsko – hellenistycznych stosunków (II w. przed Chrystusem) te enigmatyczne instrumenty muzyczne,

³⁹⁵ C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, Warszawa 1975.s.81-83.

³⁹⁶ E. Kolari, *Musikinstrumente und ihre Verwendung im AT*, Helsinki 1947, s.82.

powracające czterokrotnie jak wrogie ostinato, symbolizują obcą, wrogą kulturę muzyczną.³⁹⁷

Na zakończenie tego rozdziału trzeba usprawiedliwić w nim brak charakterystyki jednego z częściej występujących instrumentów w świecie starożytnym, a mianowicie lutni. Instrument ten pojawia się często w przekładzie Biblii Gdańskiej. J. Braun poświęcił mu nawet odrębny artykuł dotyczący roli tego instrumentu w kulturze Starożytnego Izraela³⁹⁸, gdzie moim zdaniem mylnie tłumaczy niektóre słowa (*bineginot* - lutnia s. 168), a jego hipotezy dotyczące lutni nie są wystarczająco udokumentowane.

Najważniejszym powodem nieumieszczenia lutni w rozdziale poświęconym charakterystyce instrumentów muzycznych w Biblii jest brak jednoznacznego określenia tego instrumentu za pomocą konkretnego słowa w tekście hebrajskim. Poza tym brak jakichkolwiek opisów wskazujących na jego obecność w kulturze muzycznej Izraelitów, a wszystkie słowa określające instrumenty muzyczne w Biblii zostały przypisane konkretnym ich rodzajom (i nie występuje tam lutnia). Wątpliwości związane z niektórymi muzycznymi określeniami nie wskazywały również na istnienie takiego instrumentu. Nie chcę kategorycznie zaprzeczać istnieniu lutni w kulturze muzycznej Izraela, ale materiał wskazujący na jego funkcjonowanie jest zdecydowanie niewystarczający aby potwierdzić, że instrument ten wchodził w skład instrumentarium Narodu Wybranego.

³⁹⁷ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994, s. 1529-30.

³⁹⁸ J. Braun, The Lute and Organ in Ancient Israeli and Jewish Iconography w: J. Festschrift Christoph-Hellmut Mahling, ed. A. Beer Futzing 1997. Vol. I, s. 163-188.

Rozdział III

Współczesna teoria muzyki a muzyka w Starym Testamencie

Skale i notacja muzyczna

Na starożytnym Bliskim Wschodzie używano *makamatów* jako elementów (tonów), z których składano utwory muzyczne. *Makamat* tworzył zorganizowany systemem muzyczny. Dzisiejszy zapis muzyczny nie ma z tym nic wspólnego, a skale i harmonia były późniejszym wytworem cywilizacji.³⁹⁹

Warto w tym miejscu zacytować również opinię Sachsa na ten temat.

Pod pojęciem „melodii” rozumiano na Wschodzie zawsze jeden z tych elastycznych modeli, które Arabowie ostatecznie zaklasyfikowali jako *makamy*, a Hindusi jako *ragi*, i które narzucały wykonawcy swój specyficzny system dźwiękowy, skalę, wysokość dźwięków, akcenty, tempo i nastrój, a równocześnie dawały mu pełną swobodę w ich kształtowaniu. Późniejsza kantylacja odchodzi od modeli związanych z wierszami tekstu w kierunku motywów związanych z poszczególnymi słowami. Gotowe motywy, z których każdy składa się z dwóch lub więcej dźwięków, i których łącznie jest około dwudziestu, zmieniają się już nie wraz ze zmianą wiersza tekstu, lecz wraz ze zmianą słowa. Na przykład w pierwszym wierszu Biblii

Rdz 1,1.

בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ:

każde z siedmiu słów — בְּרֵאשִׁית *Breszit* „na początku”, בָּרָא *bara* „stworzył”, אֱלֹהִים *Elohim* „Bóg”, אֶת הַשָּׁמַיִם *et haszdmayim* „niebo”, וְאֶת הָאָרֶץ *weet haares* „i ziemię” — ma swój własny motyw (choć

³⁹⁹ A. Sendrey, *Music in Ancient Izrael*. London: Vision Press Ltd., 1969, s.208

słowo *weet* ma wspólny motyw z przedrostkiem *et* określającym biernik, a słowo *haszamayim* powtarza motyw słowa *breszit*). Te *tropy* lub *akcenty* znane są pod takimi nazwami technicznymi jak „szerokość dłoni”, „spoczynek”, „koniec wersetu” i wiele innych. Na pierwszy rzut oka takie postępowanie wydaje się mechaniczne i przywodzi na myśl „komponujące” automaty, wynalezione w Europie około roku 1800, w których dla tworzenia stale nowych melodii łączono w sposób kalejdoskopowy gotowe grupy dźwięków”⁴⁰⁰.

Możemy przypuszczać, że muzyka Izraela, a w szczególności psalmy, czerpała z wzorców Orientu, gdyż powstawała ona w czasie i na terenach objętych tą tendencją muzyczną. Należy wziąć jednak pod uwagę, że mimo częstych kontaktów z ludami ościennymi Izraelici starali się zachować odmienny charakter swojej muzyki, a wpływy, które były nieuniknione, starano się minimalizować.

Kolejna ciekawa teoria Curta Sachsa mówi, że psalmy wywodzą się z muzyki greckiej, a ich treść i sposób wyrazu przyporządkowany jest poszczególnym greckim skalom⁴⁰¹.

Narracyjne – skala dorycka

Liryczne, lamentacyjne – skala frygijska

Radosne – skala lidyjska

Jest to interesująca teoria, ale ma jeden słaby punkt. Według C. Sachsa wszystkie psalmy musiałyby powstać pod wpływem muzyki greckiej, a jak wiadomo ścisłe kontakty tych ludów dotowane są dopiero od końca IV w. p.n.e., kiedy zdecydowana większość psalmów już funkcjonowała w świecie muzycznym Narodu Wybranego. Mało prawdopodobna jest również zmiana melodyki psalmów na melodykę grecką, ponieważ Żydzi zawsze byli bardzo przywiązani do swoich tradycji i stanowiły one zawsze silną bazę ich kultury, choć z drugiej strony, w okresie hellenistycznym nawet Lewici zrzucają swoje tradycyjne odzienie, ubierając się na modę

⁴⁰⁰ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1988, s. 84.

⁴⁰¹ C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*. N.Y., 1943. s. 81-95.

grecką, a większość Izraelitów wyzbywa się swojego języka posługując się greką.

Być może Sachs zasugerował się pewnym podobieństwem skal Adonay Malach i Magen Avot, do skal starożytnej Grecji. Uważał on, że skale te nie są wymysłem Żydów Aszkenazyjskich, a taka tradycja wykonawcza została przejęta przez nich od wcześniejszych wspólnot i sięga swoimi korzeniami do czasów czwartego wieku przed naszą erą. Po podbojach Aleksandra Wielkiego Macedończycy wraz z Grekami zawładnęli ogromnymi obszarami, wchłonęli do swojego państwa między innymi Izraelitów. Należy pamiętać, że nie był to zły okres dla Żydów, a ich stosunki z Grekami układały się przez wiele lat dobrze. Kilka fragmentów Biblii wskazuje na to, że hellenizacja Żydów była tak dalece posunięta, iż oddawali się oni przyjemnościom nie mającym miejsca w tradycji Narodu Wybranego.

Można by zgodzić się z Sachsem, gdyby nie to, że dwie wymienione wyżej skale mają inne korzenie, niż sugerowane przez niego w powyższym tekście. Jeśli wywodzą się ze skal greckich, to nie z lidyjskiej, frygijskiej czy doryckiej, ale z miksolidyjskiej i eolskiej. Jeśli Izraelici przejęliby skale greckie, to tylko w ostatniej fazie tworzenia psalmów i byłyby to skale miksolidyjska i eolska. Pierwsza z nich przypomina dzisiejsze durowe brzmienie, jest najbardziej patetyczną i majestatyczną ze skal. Służyła ona do okazywania radości, wielkości i chwały. Natomiast skala eolska przypomina tryb molowy obrazujący smutek, żal i przygnębienie.

Wiemy z pism greckich, że w czasach Herodota i później skale te odpowiadały podobnym nastrojom, więc całkiem prawdopodobne, że Żydzi właśnie wtedy rozpoczęli używanie owych skal do nabożeństw szabasowych.⁴⁰²

Przytoczona powyżej teza Sachsa, jakoby Izraelici zapożyczyli skale muzyczne od Greków traci częściowo swoje znaczenie w świetle badań, które pojawiły się w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat. Zwłaszcza odczytanie glinianych tabliczek pochodzących z terenów Mezopotamii pozwoliło na skonstruowanie nowej teorii, iż skale muzyczne funkcjonowały już w Starym Babilonie w XVIII wieku przed naszą erą. A. D. Kilmer idzie w swoich rozważaniach

⁴⁰² J. G. Landers, *Muzyka Starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2003, s. 103-128.

jeszcze dalej uważając, iż początki teorii muzyki w Mezopotamii przypadają na połowę III tysiąclecia⁴⁰³, a niewiele później pojawiła się jej zdaniem pentatonika i heptatonika⁴⁰⁴. O. R. Gurney dokonuje w jednym ze swoich artykułów⁴⁰⁵ niezwykle ciekawego zestawienia babilońskich skal, przedstawiając ich uporządkowany system funkcjonujący ponad tysiąc lat przed greckim. Artykuły te, oparte na tekstach klinowych, pozwalają nam stwierdzić, że bardziej prawdopodobne jest, iż skale z jakich korzystali Izraelici zostały bezpośrednio, lub pośrednio zaczerpnięte z kultur funkcjonujących na terenie Mezopotamii. Ta teza wydaje się znacznie bardziej prawdopodobna niż teza Sachsa, ponieważ oparta jest na mocnych, materialnych dowodach. Hipoteza o istnieniu rozwiniętej teorii muzyki w czasach staro babilońskich znajduje swoje wzmocnienie również w kolejnych artykułach A. Kilmer⁴⁰⁶ jak również w artykule A Shaffera⁴⁰⁷. W pracy tej jednak nie będziemy zajmować się teorią muzyki na terenie Mezopotamii, gdyż spowodowałoby to zbyt dalekie odejście od zasadniczego tematu tej dysertacji, jakim jest „Muzyka w Biblii”.

Zatem możemy przypuszczać, że muzyka Izraela czerpała w pewnym zakresie z wzorców Orientu. Szczególnie psalmy objęte były tą tendencją. U starożytnych Izraelitów pojawiły się znaki muzyczne zwane tropami i to na nich opierała się właśnie ich notacja muzyczna. Różnica między tropami a współczesną notacją polega na tym, że tropy reprezentują nie pojedynczy dźwięk, ale grupę tonów. Trop zwany „*shalsholet*” (łańcuch) zawiera osiemnaście dźwięków, a czasami nawet więcej. Tonalna zawartość tropów nazwana jest przez Rosowskyego⁴⁰⁸ fonemem, a ich

⁴⁰³ A. D. Kilmer, The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music, Proceedings of the American Philosophical Society 115 no. 2: 131 – 49, rok 1971, s. 148.

⁴⁰⁴ A. D. Kilmer, The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music, Proceedings of the American Philosophical Society 115 no. 2: 131 – 49, rok 1971, s. 138.

⁴⁰⁵ O. R. Gurney, Babilonian Music Again, Iraq 56: 101-106, rok 1994, s. 105

⁴⁰⁶ A. D. Kilmer, A Music Tablet from Sippar(?): BM 65217 +66616, Iraq 46: 69-80, rok 1984.

⁴⁰⁷ A. Shaffer, A New Musical Term in Ancient Mesopotamian Music, Iraq 43: 79-83, rok 1981.

⁴⁰⁸ S. Rosowsky, MUSIC OF THE PENTATEUCH, Analytical Theory of Biblical Cantillations, Proceedings of the Musical Association 60th Sess.,

graficzna forma grafemem. W ten sposób można powiedzieć, że fonem „*shalsholet*” zawierać może nawet osiemnaście nut.

Warto zauważyć, że tylko w Pięcioksięgu znajduje się 28 znaków kantylacyjnych o muzycznym znaczeniu lub raczej 28 grafemów. Tabela wszystkich grafemów zamieszczona jest na stronie 40 cytowanej tutaj książki Denta.

Liczba fonemów jest jeszcze większa, ponieważ jeden grafem może zawierać kilka fonemów, np. grafem „*munah*” zawiera 11 fonemów (to 11 melodii) podczas szabasowej kantylacji w litewsko – polskiej wersji, a dla grafemu „*merkha*” w tej samej wersji mamy cztery fonemy. Grafemy wymienione w tabeli zwane są tyberiańskimi. Istnieją również babilońskie i arabskie grafemy różniące się od tyberiańskich i w mniejszym lub większym stopniu używane przez Żydów. Grafemy tyberiańskie rozpowszechniły się wśród Żydów na całym świecie. Jednak podczas rozpowszechniania się te same grafemy zmieniły zawartość fonemów w różnych grupach żydowskich. Aszkenazyjscy Żydzi (żyjący w Polsce, na Litwie, w Krajach Bałtyckich i Niemczech oraz w północno wschodniej części Europy) mają całkowicie różną zawartość grafemów od Żydów sefardyjskich (zamieszkujących Francję, Hiszpanię, Portugalię, Bałkany oraz południową i południowo wschodnią Europę).⁴⁰⁹

Jak stare są biblijne tropy?

Obecnie mamy różne opinie na ten temat. Część naukowców określa początek tropów na czas powrotu Ezdrasza do Jerozolimy z Babilonii przypisując właśnie jemu ich wynalezienie. Inni naukowcy określają tę tezę jako całkowicie mylną i przypisują powstanie tropów czasom znacznie późniejszym uważając, że powstały one w czwartym, a nawet piątym wieku naszej ery, a całkowite zakończenie ich kształtowania przypada na dziesiąty wiek⁴¹⁰.

1933 – 1934 Published by: Taylor & Francis. Ltd. on behalf of the Royal Musical Association, s. 39-42.

⁴⁰⁹ S. Rosowsky, MUSIC OF THE PENTATEUCH, Analytical Theory of Biblical Cantillations, Proceedings of the Musical Association 60th Sess., 1933 – 1934 Published by: Taylor & Francis. Ltd. on behalf of the Royal Musical Association, s. 39-42

⁴¹⁰ ibidem, s. 42-43

Taki właśnie sposób powstawania melodii, opartych na tropach, opisuje w swojej książce Sachs i jego poglądy, mimo niezgody na poprzednie hipotezy, warto w tym miejscu zacytować.

"Wszystkie melodie żydowskie są, we właściwym znaczeniu tego słowa, *skomponowane* [złożone] z gotowych części melodycznych. W dwóch spośród najbardziej archaicznych liturgii, w liturgii Żydów jemeńskich i perskich różne partie Biblii: *Pięcioksiąg*, *proctwa*, psalmy, *Księga Estery*, lamentacje itd. — posiadają swoje własne modele melodyczne złożone z dwóch motywów — początkowego i kadencji końcowej — lub z trzech, a nawet czterech motywów na tyle elastycznych, że łączone kolejno z połową wiersza tekstu, rozszerzają się lub ścieśniają"⁴¹¹.

Jako przykład Sachs podaje początek *Pieśni dziękczynnej* (*Księga Wyjścia* 15) w wersji Żydów jemeńskich.



Melodia Żydów jemeńskich

Waj-jo-sza a-do-nai
ba-jom ha hu et jis-ra-el

Występują tu kolejno na zmianę dwa modele melodyczne, jeden o charakterze pół-kadencji i drugi o charakterze kadencji; zależnie od potrzeb są one skracane lub wydłużane.⁴¹²

Mimo że we wstępie tej pracy zostało zaznaczone, iż nawiązania do muzyki współczesnej będą niezwykle rzadkie i tylko w niezbędnych przypadkach, to przykład tej melodii jest tak kuszący, że łamiąc częściowo przyjęte wcześniej zasady umieszczam go w tej pracy.

⁴¹¹ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1988, s. 83.

⁴¹² Ibidem, s. 82.

Elastyczność pokazanych tu modeli melodycznych i łatwość z jaką można je formować jest godna uwagi. Jeśli muzyka biblijnych Izraelitów zbudowana była z podobnych jakościowo tropów, czy modeli melodycznych, to jej wartość artystyczna była niewątpliwie bardzo wysoka. Świadczyłoby to o dużych umiejętnościach muzycznych (kompozytorskich) Izraelitów i ich wysokiej kulturze muzycznej.

I w tym miejscu warto zauważyć, iż orientalne *makamaty*, czy żydowskie tropy mogły być i zapewne były pierwowzorem gregoriańskich neum, gdzie w odróżnieniu od współczesnego zapisu nutowego jednemu znakowi przyporządkowana była pewna określona ilość dźwięków.

Rozdział IV

Zjawiska muzyczne w Biblii

a. Śpiew

Śpiew to rodzaj działalności artystycznej człowieka, polegającej na wykonywaniu utworów muzycznych przy użyciu aparatu głosowego, w którym dźwięk powstaje wskutek drgania strun głosowych. Podstawowe dwa typy śpiewu to śpiew solowy i zespołowy. Śpiew może być wykonywany z, lub bez towarzyszenia akompaniamentu instrumentalnego. Rodzaj współczynników decyduje o podziale na śpiew bez tekstu (wokaliza) i śpiew, w którym współdziała muzyka i słowo.⁴¹³

Zapewne śpiew jest dla człowieka zjawiskiem bardziej pierwotnym niż gra na instrumentach, co można zauważyć badając historię muzyki wielu cywilizacji. Dla Europejczyka najlepszym przykładem będzie muzyka europejska, zwłaszcza w czasach naszej ery, gdzie począwszy od czysto wokalnego jednogłosowego chorału gregoriańskiego w średniowieczu, przez dominację muzyki wokalnej wielogłosowej w renesansie dochodzimy do równowagi muzyki wokalnej i instrumentalnej w baroku. Klasycyzm będzie już przykładem dominacji muzyki instrumentalnej. Od tamtej pory do dzisiaj widzimy zdecydowaną przewagę muzyki wokalno-instrumentalnej i instrumentalnej nad muzyką wokalną.

Śpiewy biblijne, podobnie jak dzisiejsze, dzielimy na dwie podstawowe kategorie. Pierwsza to śpiewy solowe, a druga to oczywiście śpiewy chóralne. Pieśni chóralne zazwyczaj śpiewane były w świątyni, natomiast solowe dzieliły się na świeckie i sakralne. Ten podział jest często trudny do uchwycenia, ponieważ wszystko co zapisane zostało w Biblii ma w stopniu większym lub mniejszym związek z Jahwe, a więc jest w sferze sacrum. Możemy jednak pokusić się (nie bez pewnych wątpliwości), o zaliczenie pieśni weselnych czy wojennych do kategorii świeckich.

⁴¹³ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, Oxford 2003, Vol. XXIII, s. 428-436.

U starożytnych Izraelitów ewolucja muzyki nie przebiegała w sposób tak jasny i czytelny jak w Europie przez ostatnie tysiąc lat. Trudno jest oddzielić śpiew od gry na instrumentach, które mu zazwyczaj towarzyszyły. W czasach poprzedzających zburzenie Pierwszej Świątyni współistnienie śpiewu i akompaniamentu instrumentalnego jest wręcz nierozdzielne.

Sachs uważa, że Biblia dostarcza licznych dowodów na to, że śpiew i gra na instrumentach były nierozdzielne. W Księgach Kronik i w Księgach Królewskich liry i harfy są wielokrotnie nazywane *kle szir* — „narzędzia do śpiewania” lub *lszarim* — dla śpiewaków”⁴¹⁴.

1Krn 16,42 וְכָלֵי שִׁיר instrumenty do śpiewania (*kle szir*)

Współistnienie tych czynności było tak ściśle, że zazwyczaj od kilku śpiewaków wymagano jednocześnie umiejętności gry na instrumencie.

1Krn 15,19-21

19

וְהַמְשֹׁרְרִים הֵימָן אָסָף וְאַיְתָן בְּמַצְלֵתִים נְחֹשֶׁת לְהַשְׁמִיעַ:

20

וְזִכְרִיָּה וְעֲזַיָּאל וְשִׁמְרַמוֹת וִיחִיאֵל וְעֲנַי וְאַלְיָאָב וּמַעֲשִׂיָּהוּ וּבְנֵיָהוּ בְּנֹבְלִים
עַל־עֲלָמוֹת:

21

וּמַתִּתְיָהוּ וְאַלְיָפָלָהוּ וּמַקְנִיָהוּ וְעֶבֶד אָדָם וִיעִיָּאל וְעֲנַנְיָהוּ בְּכַנְרוֹת
עַל־הַשְּׁמִינִית לְנֹצֵחַ:

Warto tutaj przytoczyć przekład pochodzący z tzw. Biblii Poznańskiej⁴¹⁵. Przytoczony tekst przedstawię wraz z komentarzem o. Stańczyka wnoszącym wiele cennych informacji do tego zagadnienia.

19 Śpiewacy: Herman, Asaf i Etan mieli grać na spiżowych cymbałach; 20 Zekaria, Aziel, Szemiramot, Jechiel, Unni, Eliab, Maasejahu i Benajahu na harfach w sopranie; 21 Mattitjahu,

⁴¹⁴ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1988, s. 79-80.

⁴¹⁵ Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 1991, komentarz o. S. Stańczyk

Eliflehu, Miknejahu, Obed-Edom, Jeiel i Azazjahu na cytrach w oktawie i mieli prowadzić [śpiew].

S. Stańczyk uważa, iż "mamy tu wyliczone trzy grupy muzykantów, wydzielone według instrumentów muzycznych. Same instrumenty są znane, lecz dołączone do nich terminy techniczne, mające na celu określenie funkcji muzycznej, były niejasne już w okresie powstania przekładu LXX (III wiek przed Chrystusem.). Pierwszy termin (w. 19) jest raczej ogólny (inf. cstr. *hifil - lehaszmija* od źródłosłowa *szama*) oznacza prawdopodobnie muzykę głośną, ostrą, prowadzącą melodię. W w. 20 *al-alamot* jest określeniem spotykanym w tytułach niektórych Psalmów (np. Ps 47;1, 68;26); LXX *epi alaimoth* - może być tłumaczone różnie: (muzyka) na (głos) dziewczęcy, przytłumiony, czyli cichy, delikatny, na (sposób) elamicki. Najprawdopodobniej chodzi tu o głos wysoki, delikatny, czyli sopran, do czego zresztą nadają się harfy. Wyrażenie hebr. W. 21: *Al-haszszeminit*, LXX: *en kineyrais amesenith*, Vg tłumaczy: *pro octava* (por. Ps 6;1, 12;1). Wielu widzi tu oktawę niską, basową. Cytry grające niskie tony nadawały rytm i w ten sposób prowadziły cały śpiew⁴¹⁶." Poza wieloma wskazówkami pozwalającymi nam właściwie zrozumieć ten cytat, pojawiają się tu również określenia muzyczne, którymi zajmiemy się w dalszej części tej pracy.

Kiedy dochodzi do zniszczenia Świątyni przez Babilończyków formy muzyczne funkcjonujące w muzyce Izraelitów znacznie się zmieniły i wtedy to na pewien czas, aż do odbudowania Świątyni, pojawi się muzyka wokalna, a instrumentarium zostanie znacznie ograniczone.

Nie będziemy jednak ograniczać naszych badań tylko do okresu wyżej wymienionego, a więc kilkudziesięciu lat po zburzeniu Pierwszej Świątyni. Zajmiemy się muzyką wokalną, a także muzyką wokalnie instrumentalną, gdyż śpiew występuje w obu tych typach muzyki, pojawiającą się w tekście całego Starego Testamentu.

Utwory wokalne, czy wokalnie-instrumentalne Izraelitów różniły się od tych, jakie wykonywane były przez ich sąsiadów. Kiedy tam nawoływano bogów w trakcie hałaśliwych śpiewów pełnych wrzasków i ekstatycznych zawołań, Żydzi rozmawiali z Bogiem

⁴¹⁶ Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 1991, 1 Krn 15; 19-21, komentarz o. S. Stańczyk, s. 722.

używając zazwyczaj tak zwanych „słodkich tonów”. To określenie przytaczane jest często w pracach Idelsohna⁴¹⁷.

Słodki ton to taki, który jest przyjemny dla "ucha" słuchacza. Technicznie oznacza to, że dźwięk wydobywany przez śpiewaka lub instrumentalistę jest po pierwsze niezbyt głośny (na tyle, aby nie drażnił naszych uszu), a po drugie jest to dźwięk wydobywany w środkowym rejestrze danego instrumentu wykonawczego. Poza tym jeśli utwór wykonywany jest przez więcej niż jednego wykonawcę, to należy pamiętać, aby współbrzmienia dźwięków nie były dysonansowe i aby odpowiednio dobrać barwę wokalu i instrumentu towarzyszącego, bo zazwyczaj taki aparat wykonawczy brany jest pod uwagę przy określeniu "słodkich tonów". To jednak tylko próba zdefiniowania tego określenia odpowiadająca współczesnemu uchu słuchacza. Czy podobne wartości były brane pod uwagę określając „słodkie tony” ponad dwa tysiące lat temu? Bez dokładnej znajomości kultury muzycznej Izraelitów pytanie to zostanie bez odpowiedzi.

Zdecydowanie łatwiej odpowiedzieć na pytanie, jaki był charakter modlitw Izraelitów i jaki typ melorecytacji, czy wydobywania dźwięków oni preferowali. Czytelny przykład pokazujący na zasadzie kontrastu to zjawisko ukazany jest w 1 Księdze Królewskiej, kiedy na górze Karmel pogańscy kapłani wołali do swego boga Baala, a prorok Eliasz szydził z nich mówiąc:

1 Krl 18,27

וַיְהִי בַצְהָרִים וַיְהִי לְבָהֶם אֱלֹהֵיהוּ וַיֹּאמֶר קְרְאוּ בְקוֹל־גְּדוֹל כִּי־אֱלֹהִים הוּא
כִּי שִׁיחַ וְכִי־שִׁיג לוֹ וְכִי־דָרַךְ לוֹ אוֹלֵי יֶשֶׁן הוּא וַיִּקַּץ:

*A gdy nastąpiło południe, Eliasz zaczął drwić z nich, mówiąc:
Wołajcie głośniej, wszak jest bogiem, ale może się zamyślił lub jest
czym innym zajęty, lub może udał się w drogę, albo może śpi?
Niech się więc obudzi!*

⁴¹⁷ A. Z. Idelsohn, *Jewish Liturgy and Its Development*, Dover Publications, Inc. New York 1932. s. 8-9. *Jewish Music in its historical development*, New York 1929, s. 7.

Tekst ten dobitnie wskazuje różnicę w sposobie prowadzenia modlitwy pomiędzy Izraelitami a wyznawcami Baala, których podobnie jak wyznawców innych bóstw, nazywano poganami.

Pokazuje on, że niekoniecznie hałaśliwa, głośna muzyka ("wołajcie głośniejsze", czy jak w redakcji poznańskiej⁴¹⁸ "na cały głos"), jest niezbędna, aby nawiązać kontakt z Bogiem. Wskazane są tutaj pewne preferencje, przynajmniej w okresie powstania tej księgi, a więc w połowie VI w. p.n.e. lub w czasach Eliasza, a więc nieco wcześniej.

W Świątyni za czasów Dawida było dwustu osiemdziesięciu ośmiu śpiewających muzyków.

1 Krn 25,6-7.

6

כָּל־אֵלֶּה עַל־יְדֵי אַבְיָהֶם בַּשִּׁיר בֵּית יְהוָה בְּמִצְלֹתֵימָם נִבְלִים וְכַנְרֹת
לְעַבְדֹת בַּיִת הָאֱלֹהִים עַל יְדֵי הַמֶּלֶךְ אָסָף וִידוּתוֹן וְהִימָן:

7

וַיְהִי מִסְפָּרָם עִם־אַחֵיהֶם מִלְמַדֵי־שִׁיר לַיהוָה כָּל־הַמְּבִין מֵאֲתֵימָם שְׁמוֹנִים
וַיְפִילוּ גוֹרְלוֹת מִשְׁמֶרֶת לְעֹמֶת כַּקֶּטָן כַּגְּדוֹל מְבִין עִם־תְּלָמִיד: וּשְׁמוֹנָה:

Wszyscy oni śpiewali pod kierownictwem swoich ojców: Asafa, Jedutuna i Hemana w świątyni Pana przy wtórze cymbałów, lutni i cytr, pełniąc służbę w świątyni Bożej, według wskazówek samego króla, ⁷ Liczba ich zaś wraz z ich braćmi wyćwiczonymi w śpiewie dla Pana — a wszystko to byli mistrze — wynosiła dwieście osiemdziesiąt osiem.

Podzieleni oni byli na dwadzieścia cztery zespoły po dwunastu muzyków, co zapisane jest dalej w tekście (1 Krn 6,9-31).

Idelsohn uważał, iż śpiewacy byli zatrudniani w chórze w wieku lat trzydziestu i śpiewali tam do pięćdziesiątki. Przed dostaniem się do chóru był pięcioletni okres przygotowawczy. Poza dwunastoma dorosłymi w chórze mogli być zatrudniani synowie Lewitów, „aby dodawać słodyczy do pieśni”⁴¹⁹. Wiemy, że chór dorównywał liczebnością zespołowi instrumentalnemu. Również

⁴¹⁸ Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 1991.

⁴¹⁹ A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in its historical development*, New York 1929, s. 17.

Miszna⁴²⁰ wypowiada się na ten temat twierdząc, że młodzi ludzie pomagali zespołowi lewitów i stojąc w pobliżu miejsca przeznaczonego dla profesjonalnych muzyków mogli go wspierać swoim śpiewem. Niedopuszczani byli jednak do gry na instrumentach. W późniejszym okresie, po zniszczeniu Świątyni przez Babilończyków, kiedy to pojawiły się skłonności do przewagi wokalu wprowadzono regulacje ustalając, że na czterech instrumentalistów, nawet jeśli to nie byli Lewici, przypadało czterech śpiewających Lewitów. W okresie tym uznano, że znaczenie muzyki zależy od śpiewu.

Ograniczanie akompaniamenty w śpiewie wzrosło, kiedy muzyka stała się narzędziem do wyrażania idei i związana była ze słowem, interpretując myśli i uczucia. Bogaty akompaniament mógł zamazywać jasność idei wyrażanej za pomocą tekstu zatem był ograniczany do niezbędnego minimum. Z drugiej strony tendencja do ograniczania instrumentów perkusyjnych, strunowych oraz sygnałowych, jak również tańca i uczestnictwa kobiet, była ewidentnym znakiem na odrębności kultury muzycznej Izraelitów od Fenickiej czy innych krajów sąsiadujących z Izraelem.

Niestety, nie posiadamy opisów współbrzmień między dźwiękami, ani skal stosowanych przy wykonywaniu utworów w muzyce żydowskiej takich choćby jakie pozostawili nam Grecy⁴²¹. Jedynym przykładem brzmienia muzyki biblijnych Izraelitów może być to, co pozostało z niej i jest kultywowane w niektórych wspólnotach. Chyba najlepszym przykładem są Żydzi jemeńscy, ale jak już wcześniej wspominałem porównywanie współczesnej muzyki z tą z przed kilku tysięcy lat jest zabiegiem bardzo ryzykownym i pozostawia zbyt wiele wątpliwości. Mimo to przytoczę krótki cytat z pracy Sachsa, który jest interesującą interpretacją tego zjawiska.

"Żydzi jemeńscy wykonują *Księgę Estery* prestissimo, na dwóch dźwiękach odległych od siebie o mały cały ton (191 centów), natomiast poematy liryczne *Pięcioksięgu*, *Księgę Joba* i sześć traktatów talmudycznych Miszny — na trzech dźwiękach. Dźwięki te mają częstotliwość 469, 533 i 566 drgań na sekundę.

⁴²⁰ Miszna, Arakin II,6

⁴²¹ Pewne próby takiej organizacji zapisu muzycznego podjęte zostały w trzecim rozdziale tej pracy.

Środkowy z nich, c², spełnia funkcję dźwięku finalnego, skrajne zaś leżą odpowiednio o nieco większy cały ton niżej i o normalny półton wyżej. Nawet ambitus melodii bardziej kunsztownych nigdy nie przekracza seksty; pentatonika nie występuje tu w ogóle."⁴²²

Warto w tym miejscu przytoczyć jeszcze jeden pogląd o ogromnym znaczeniu śpiewu w kulturze Izraelitów:

"W liturgii żydowskiej występowała „nie kończąca się melodia” podobnie jak w obrzędzie katolickim i w dramacie muzycznym, nie było natomiast kontrastu, jak między ewangelią i śpiewem chóralnym w nabożeństwie protestantów, czy między „numerami” zwykłej opery, gdzie na przemian pojawia się recytatyw i aria. Wprawdzie tak zwane pieśni Pięcioksięgu, takie jak Wyznanie Lameka, prorocstwa, Pieśń nad pieśniami czy psalmy — posiadały specjalne modele melodyczne, ale w naszym przekonaniu pieśni te są w tym samym stopniu kantylacjami, co epickie partie Biblii"⁴²³.

To dość ciekawe nawiązanie do opery, mimo iż nie posiadamy materiału porównawczego, może być całkiem trafne. Jeśli weźmiemy pod uwagę specyfikę przekazu informacji (zwłaszcza tych najważniejszych) w świecie antycznym, to narracja prawie zawsze posiadała element muzyczny w postaci odpowiedniej intonacji głosu i często poparta była akompaniamentem muzycznym, co opisane jest dość szeroko w pracach Landersa⁴²⁴ i Westa⁴²⁵.

W świecie starożytnego Izraela do najczęściej używanych instrumentów akompaniujących należały instrumenty strunowe, ze względu na ich brzmienie i skale dźwięków, jakimi dysponowały. Z instrumentów strunowych najczęściej używano *kinnor*, którego delikatne tony szczególnie nadawały się do akompaniamentu solowych pieśni i psalmów. Jednak nie będziemy się zajmować zagadnieniem akompaniamentu instrumentalnego ponieważ temat

⁴²² C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1988, s. 81.

⁴²³ *Ibidem*, s. 82.

⁴²⁴ J. G. Landers, *Muzyka Starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2003.

⁴²⁵ M. L. West, *Muzyka Starożytnej Grecji*, Kraków 2004.

zastosowania poszczególnych instrumentów został już opisany w rozdziale II i dlatego tutaj nie jest on już ponownie rozważany.

Wszystkie opisane powyżej zjawiska muzyczne związane ze śpiewem dotyczyły mężczyzn lub chłopców. Nasuwa się pytanie, czy w Biblii pojawiają się opisy śpiewających kobiet? Oczywiście tak, a niektóre teksty opisujące to zjawisko pojawiły się już w tej pracy, jednak dokładną analizę tego sposobu wykonawczego, jakim jest śpiew solowy, przeprowadzimy w następnym punkcie tego rozdziału.

- Śpiew kobiet

Wzmianki w Biblii: Wj 15,20.21; 1 Sm 18,6.7; Jdt 15,13; Syr 9,4.

Warto zastanowić się, czy istnieje jasny podział pomiędzy muzyką wokalną kobiet i mężczyzn u Izraelitów w czasach biblijnych. W początkowym okresie tworzenia się państwa izraelskiego kobiety dość czynnie uczestniczyły w życiu muzycznym. Wynikało to w sposób oczywisty z charakteru życia nomadów, jaki wiedli Izraelici przez długi okres pomiędzy ucieczką z Egiptu, a stworzeniem własnego państwa. Jednak powoli, acz systematycznie rola kobiet w życiu muzycznym zostaje ograniczona. Jeszcze za czasów Salomona towarzyszyły ceremoniom świątynnym grając i śpiewając. Później ich rolę przejmowali chłopcy, zwłaszcza jako śpiewacy towarzysząc chórowi Lewitów. Wydaje się, iż było to wynikiem osiadłego trybu życia, a co za tym idzie i procesu kodyfikacji praw, które w sposób jasny określały zasady tworzenia zespołów muzycznych i nie dawały swobody w wyborze kandydatów, zamykając kobietom dostęp do środowiska zawodowych muzyków. Przykładem może być ansambl świątynny, gdzie zatrudniani byli tylko mężczyźni (Lewici) (Krn 6,1-32).

Warto w tym miejscu przyjrzeć się pozycji jaką miały w społeczeństwie śpiewające kobiety. Z jednej strony wydaje się, że nie różniła się ona w sposób zasadniczy od pozycji społecznej śpiewających mężczyzn. Świadczyć może o tym stosunkowo późno zredagowany tekst Drugiej Księgi Kronik, gdzie w rozdziale trzydziestym piątym czytamy

25

וַיִּקְוֶנוּ יְרֵמְיָהוּ עַל־יְאֹשִׁיָּהוּ וַיֹּאמְרוּ כָּל־הַשָּׂרִים וְהַשָּׂרוֹת בְּקִינֹתֵיהֶם
עַל־יְאֹשִׁיָּהוּ עַד־הַיּוֹם וַיִּתְּנוּם לְחֶק עַל־יִשְׂרָאֵל וְהֵגַם כְּתוּבִים עַל־הַקִּינֹת:

Jeremiasz ułożył pieśń żałobną o Jozjaszu, a wszyscy śpiewacy i śpiewaczki nucą ją w swych narzekaniach nad Jozjaszem do dnia dzisiejszego; i zaprowadzono to jako zwyczaj w Izraelu. Są też one zapisane w Narzekaniach.

Słowa כָּל־הַשָּׂרִים וְהַשָּׂרוֹת (śpiewacy i śpiewaczki), umieszczone obok siebie, określające wykonawców pieśni żałobnej, a więc mężczyzn i kobiet, nie wskazują na predestynowanie którejś z tych płci do wykonywania tego utworu. Mimo że tekst ten dotyczy śmierci Jozjasza, a więc roku 609 p.n.e. to równie istotny w tym miejscu wydaje się czas redakcji cytowanej księgi, a więc 300 rok p.n.e.⁴²⁶. Oczywiście jest, że jeśli śpiewające kobiety w czasach redakcji tej księgi byłyby obciążone pewnymi nieprzyzwoitymi skojarzeniami, to zapewne redaktor nie przypisałby im wykonywania pieśni po zmarłym bohaterze narodowym, jakim niewątpliwie był dla Izraelitów król Jozjasz. Nie sposób nie przytoczyć w tym miejscu jeszcze jednego tekstu przedstawiającego śpiewającą kobietę a mianowicie Wj 15,20.21. Tekst ten przedstawia śpiewającą prorokinię Miriam, zatem niezwykle ważną postać jaką był prorok. Istotne dla dalszej analizy jest dodanie w tym miejscu informacji, iż końcowa redakcja Księgi Wyjścia nastąpiła w VI – V w. p.n.e.⁴²⁷. Wydaje się zatem uzasadniona teza, iż pozycja społeczna śpiewających kobiet w wiekach od VII do IV w. p.n.e. była wysoka i działalność taka nie budziła moralnych wątpliwości. Jednak tą czystości obrazu zakłóca nam treść innego fragmentu Biblii, a mianowicie Ekl 9,4. Judaizm nie zaliczył Księgi Mądrość Syracha do zbioru Ksiąg Świętych, mimo to zacytowany zostanie tutaj fragment tego tekstu, który jest nieodłączną częścią Starego Testamentu Chrześcijan, a Żydzi często z niej korzystali zwłaszcza do X w. n.e.⁴²⁸.

Ekl 9,4.

*Nie przebywaj u pieśniarki,
aby cię nie zniszczyły jej pienia.*

⁴²⁶ Datacja według: Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003, Wstęp do Księgi Kronik s. 446.

⁴²⁷ Chodzi o ostateczny kształt po powrocie z niewoli w VI-V w. p.n.e. Wielu fragmentom przypisuje się jednak autorstwo Mojżesza. Datacja według: Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003, s. 22.

⁴²⁸ Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003, Wstęp do Mądrość Syracha s. 948.

Tekst ten wskazuje, że sto kilkadziesiąt lat później od czasów powstania Ksiąg Kronik, ponieważ Księga Mądrość Syracha powstają w latach 200 – 170 p.n.e.⁴²⁹, pozycja społeczna śpiewaczek (pieśniarek) jest zgoła odmienna. Cytowany fragment poprzedzony jest słowami:

Ekł 9,3.

Nie zbliżaj się do cudzej żony,

abyś nie wpadł w jej sidła.

Nie zakradaj się do nierządniczy,

abyś się nie uwikłał w jej zasadzkę.

Zatem pieśniarka porównana jest w tekście Księgi Mądrości Syracha z nierządnicą, a przebywanie z nią niesie ryzyko równe przebywaniu z cudzą żoną. Ten spadek w hierarchii społecznej zawodu pieśniarki może być spowodowany silną hellenizacją kultury Izraela, a także wpływami jakie pochodziły z państw, z którymi Żydzi byli w ciągłych kontaktach. Do takich państw niewątpliwie należał Egipt, w którym zawód pieśniarki czy muzykantki był jednoznacznie kojarzony z prostytutką. Tym zagadnieniem dość szeroko w swojej książce zajmuje się Lise Manniche⁴³⁰.

Trudno zatem jednoznacznie określić pozycję społeczną śpiewających kobiet. Trudno nawet jednoznacznie określić, czy w kulturze Izraela istniało grono zawodowych śpiewaczek, jak to miało miejsce na przykład w przytoczonym powyżej Egipcie. Niewielka ilość materiału opisującego to zagadnienie w Biblii skazuje nas na mniej lub bardziej trafne dywagacje. Wydaje się, że najbliższa prawdy będzie teza, iż śpiewające kobiety w kulturze Izraela cieszyły się szacunkiem od czasów wyjścia z Egiptu aż do III w. p.n.e. Ich pozycja w hierarchii społecznej być może z czasem stawała się słabsza, ale przez cały ten okres traktowane były z szacunkiem. Sytuacja zmienia się, kiedy wpływy państw ościennych i tych, w których znajdują się liczne skupiska Żydów, staje się na

⁴²⁹ Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003, Wstęp do Mądrość Syracha s. 946.

⁴³⁰ L. Manniche, *Music and Musician in Ancient Egypt*, London 1991, s. 108 - 120.

tyle znaczny, że niektóre elementy kultury Izraela ewoluują. Wtedy to Izraelskie śpiewaczki, zapewne również muzykantki i tancerki, postrzegane są jako nieczyste i grzeszne istoty, co jasno opisane zostało w Księdze Mądrości Syracha.

Ciekawą pracą opisującą żydowskie śpiewy kobiet w archaicznych gminach jest książka napisana przez Roberta Lachmanna⁴³¹. Uznałem za stosowne przytoczyć i pokrótce skomentować kilka szczególnie przydatnych w tym miejscu tez.

„Pieśni kobiet (żydowskich) opierają się na ograniczonym zasobie typowych zwrotów melodycznych. Różne pieśni powtarzają ciągle te same zwroty lub niektóre z nich... Relacje między dźwiękami ukazują jeden z licznych sposobów kształtowania muzyki wokalne zanim została ona opanowana przez wymierny, teoretyczny system skalowy”.

Wskazując na zwrotkowy charakter pieśni kobiecych, w których powtarzany jest pewien schemat melodyczny Lachmann ukazuje pierwotny typ tej muzyki, który do dzisiaj zachowany jest w muzyce ludowej, kulturowanej zwłaszcza przez kobiety. Typowo męski charakter kultury Izraela nie dopuszczał kobiet do edukacji muzycznej, co nie pozwoliło im wykształcić bardziej różnorodnych form, zatrzymując rozwój muzyki wykonywanej przez kobiety na dość wczesnym etapie.

Dalej Lachman twierdzi, że:

„Wszystkie wersy, dzięki zmieniającym się kolejno rymom, układają się w pary lub zwrotki. Ponadto niektóre wiersze mają refren... Większość pieśni składa się z 2—4-częściowej melodii i jej powtórzeń. Dwie śpiewaczki lub grupy śpiewaczek wykonują te powtórzenia na zmianę... Wersy lub pary wersów śpiewane są na zmianę przez obie śpiewaczki”.

Antyfonia funkcjonująca w niektórych pieśniach kobiecych ma na celu nie tylko prowadzenie dialogu, co jest oczywiste podczas biesiad, ale przez powtarzanie pewnego fragmentu tekstu zwraca uwagę na jego istotę i podkreśla znaczenie powtarzanych słów. Jest

⁴³¹ R. Lachmann, *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba*, Jerusalem 1940, s. 67—82.

to niezwykle istotne w społeczeństwach, gdzie ważne informacje, a zwłaszcza tradycje, przekazuje się za pomocą opowieści czy śpiewów, ze względu na brak umiejętności czytania wśród większości obywateli danego narodu. To zjawisko występowało w całym starożytnym świecie, a więc i w Izraelu.

Komentarza wymaga też pogląd Lachmana, że:

„Śpiewy kobiet należą do gatunku, którego formy zależą w zasadzie nie od powiązania z tekstem, lecz od przebiegu ruchu. Zamiast swobodnego rytmu kantylacji i jej ogromnie zawilej linii melodycznej, występuje tu więc periodyczny ruch w górę i w dół. Ten typ pieśni — podobnie jak recytacje tekstów magicznych lub liturgicznych — sięga czasów prehistorycznych...”.

Ta prostota melodii wynika z nierozzerwalności muzyki i ruchu w tradycji muzycznej kobiet Izraela. Prawie zawsze, kiedy w Biblii pojawiają się kobiety, ich pieśni towarzyszy gra na bębenku i taniec. Przy skomplikowanej, melizmatycznej linii melodycznej byłoby to znacznie utrudnione. Zjawisko to postaram się przybliżyć poniżej podając kilka przykładów jego występowania.

Jednym z czytelniejszych przykładów jest przytaczany już w tym rozdziale tekst Księgi Wyjścia:

Wj 15,20.21.

וַתִּקַּח מִרְיָם הַנְּבִיאָה אֶחֻת אַהֲרֹן אֶת־הַתֵּף בְּיָדָהּ וַתֵּצֵאנָה כָּל־הַנְּשִׂים אֲחֵרֶיהָ
בַּתֵּפִים וּבַמְּחֹלֹת:
וַתַּעַן לָהֶם מִרְיָם שִׁירוּ לַיהוָה כִּי־גָאֵה גָאֵה סוּס וְרֹכְבוֹ רָמָה בָּיָם:

²⁰ *Wtedy prorokini Miriam, siostra Aarona, wzięła w rękę swoją bęben, a wszystkie kobiety wyszły za nią z bębnami i w płasach.*

²¹ *Wtedy im Miriam zaśpiewała: Śpiewajcie Panu, Gdyż nader wspaniałym się okazał: Konia i jego jeźdźca wrzucił w morze!*

Ks. M. Peter w swoich komentarzach⁴³² do tego wersetu Księgi Wyjścia, uważa iż w tym miejscu określenie prorokini jest jednoznaczne z - poetka, natchniona pieśniarka. To spostrzeżenie potwierdza, iż sam rytm poetyckich tekstów nadawał pewien rodzaj

⁴³² Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 1991.

melodyki słowom i sam, bez dodawania innych elementów muzycznych tworzył pewien rodzaj pieśni. Dlatego też określenia poetka i pieśniarka mogą być w tym przypadku jednoznaczne. Zestawienie bębenka i tańca nie jest oczywiście w tym miejscu przypadkowe. Wybijanie rytmu podczas tańca jest bardzo częstym zjawiskiem, istniejącym od starożytności do czasów współczesnych. W obecnych czasach towarzyszy na przykład muzyce flamenco.

Kolejny przykład zjawiska współwystępowania bębenka i tańca opisany jest w Księdze Samuela:

1 Sm 18,6.7.

וַיְהִי בְּבוֹאֵם בְּשׁוּב דָּוִד מִהַכּוֹת אֶת־הַפְּלִשְׁתִּי וַתֵּצְאָנָה הַנְּשִׂיִם מִכָּל־עָרֵי יִשְׂרָאֵל לְשׁוֹר [לְשִׁיר] וְהִמְחִילוֹת לְקִרְאֵת שָׂאוּל הַמֶּלֶךְ בַּתָּפִים בְּשִׂמְחָה וּבְשִׂלְשִׁיִּם:

וַתַּעֲנִינָה הַנְּשִׂיִם הַמְשַׁחֲקוֹת וַתֹּאמְרֶנּוּ הִכָּה שָׂאוּל בְּאַלְפּוֹ וְדָוִד בְּרַבְבֵּתָיו:

6 Gdy przybyli oni i wracał Dawid po zabiciu Filistyna, kobiety ze wszystkich miast wyszły ze śpiewem i tańcami naprzeciw króla Saula, przy wtórze bębnów, okrzyków i cymbałów. *7* I zaśpiewały kobiety wśród grania i tańców:

«Pobił Saul tysiące,
a Dawid dziesiątki tysięcy».

To jeden z nielicznych wersetów Biblii, w których pojawia się grupa śpiewających kobiet. Przytoczone w tym rozdziale fragmenty Biblii, mimo iż zredagowane zostały na przestrzeni kilkuset lat⁴³³, to odnoszą się w większości do czasów pomiędzy wyjściem z Egiptu a końcem panowania Salomona. Można by z tego wnioskować, że w czasach kultury nomadów, kiedy Naród Wybrany przemierzał ogromne tereny w poszukiwaniu odpowiednich pastwisk dla swoich stad, duża część muzycznej sfery życia spoczywała w rękach kobiecych. Z czasem, kiedy umacniała się religia monoteistyczna i kiedy podczas budowy jednolitego państwa wzmacniano kulturę patriarchalną, rola kobiet, zwłaszcza w ceremoniach związanych z władzą i religią, była coraz mniejsza. Nie oznacza to oczywiście, że kobiety przestały śpiewać i tańczyć, a nawet grać na instrumentach. Zapewne zjawiska te były

⁴³³ Pomiędzy IX w.p.n.e Księga Samuela a 170 r. p.n.e. Mądrości Syracha.

nieodłącznym elementem ich życia. Nie wchodząc jednak w sferę sacrum, nie zostały one opisane w Biblii, a co za tym idzie informacje na ich temat nie przetrwały do naszych czasów.

- Śpiew antyfonalny i responsorialny

Śpiew antyfonalny i responsorialny jest muzyczną formą dialogu. Definicje tych dwu typów śpiewu w brzmiały w największym skrócie następująco:

śpiew antyfonalny to sposób wykonywania niektórych śpiewów liturgicznych przez dwa recytujące lub śpiewające po sobie chóry⁴³⁴ natomiast **śpiew responsorialny** składa się zazwyczaj ze śpiewanych na przemian wersetu solowego i chóralnego⁴³⁵.

Trudno znaleźć ich najwcześniejsze formy i obszar występowania. Wiemy z pewnością, iż takie rodzaje śpiewu były stosowane bardzo często przez Izraelitów. Jednym z przykładów może być już wcześniej wielokrotnie przytaczany cytat z Księgi Nehemiasza.

(Ne 12,24)

וְרֵאשֵׁי הַלְוִיִּם הַשְּׂבִיחַ שְׂרָבִיחַ וַיִּשְׁוַע בְּיָדָם לְאֶחָיו לְנִגְדָם לְהַלֵּל
לְהוֹדוֹת בְּמִצָּוַת דָּוִד אִישׁ־הָאֶלֶּהִים מִשְׁמֶר לְעַמַּת מִשְׁמֶר:

24przełożonymi Lewitów byli: Chaszabia, Szerebia, Jozue, Binnuj, Kadmiel i ich bracia z urzędu, którzy przy śpiewaniu hymnów pochwalnych i dziękczynnych zgodnie z rozporządzeniem Dawida, męża Bożego, stali naprzeciw nich jako chór [śpiewający] na przemian z drugim chórem

Słowa מִשְׁמֶר לְעַמַּת מִשְׁמֶר tłumaczone są w interlinearnym przekładzie⁴³⁶ jako *oddział przy oddziale*. Ksiądz M. Peter tłumaczy natomiast tą frazę⁴³⁷ jak wyżej *chór [śpiewający] na przemian z drugim chórem*. Tłumaczenie ks. Petera wydają się bardzo

⁴³⁴ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, Oxford 2003, Vol. I, s. 735-748.

⁴³⁵ Ibidem, Vol. XXI, s. 221-281.

⁴³⁶ Hebrajsko – polski Stary Testament, Pisma, Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, transliteracją i indeksem słów hebrajskich i aramejskich, Opracowanie i wstęp Anna Kuśmirek.

⁴³⁷ Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003.

uzasadnione i wskazuje w sposób jednoznaczny na występowanie w tym miejscu śpiewu antyfonalnego.

Podążając dalej za tekstem dwunastego rozdziału Księgi Nehemiasza (Neh 12,27-43), we fragmencie opisującym poświęcenie murów, mamy do czynienia z ogromną wokально-instrumentalną antyfonią. Tak skrupulatny podział na dwie podobne w składzie grupy instrumentalne może wskazywać tylko na dwie przyczyny. Pierwsza, to wykonywanie tego samego repertuaru i w związku z tym wymagana była taka sama lub bardzo zbliżona grupa instrumentalistów i śpiewaków. Drugą przyczyną, bardziej prawdopodobną, jest wykonywanie utworów antyfonalnych, gdzie do odpowiedzi na zawołanie pierwszego chóru potrzebny był również podobny aparat wykonawczy.

Tekst ten jest niezwykle interesujący z jeszcze innych powodów. Śpiew antyfonalny, czy responsorialny kojarzony jest z dwoma grupami śpiewaków lub z solistą i odpowiadającym mu zespołem wokalnym. W przytoczonym tekście mamy do czynienia nie tylko ze śpiewakami, ale również ze sporą grupą instrumentalistów. Jeśli przyjmiemy, że był to faktycznie utwór antyfonalny, to mielibyśmy do czynienia z niezwykle rzadkim przypadkiem występowania tej formy muzycznej w układzie wokально-instrumentalnym.

Ciekawym przykładem śpiewów responsorialnych mogą być dwa fragmenty Księgi Wyjścia.

Wj 15,1

אז ישיר-מ'שה ובני ישראל את-השירה הזאת ליהוה ניאמרו

Wtedy Mojżesz i Izraelici razem z nim śpiewali taką pieśń ku czci Pana:

Będę śpiewał ku czci Pana, który wspaniale swą potęgę okazał, gdy konia i jeźdźca jego pogrążył w morzu.

Wj 15,20-21

20

ותקח מרים הנביאה אחות אהרן את-התוף בידה ותאנן כל-הנשים אחריה
בתפים ובמחלת:

21

ותען להם מרים שירו ליהוה כי-גאה גאה סוס ורכבו רמה בים:

Miriam prorokini, siostra Aarona, wzięta bębenek do ręki, a wszystkie kobiety szły za nią w płasach i uderzały w bębunki. 21 A Miriam przyśpiewywała im:

«Śpiewajmy pieśń chwały na cześć Pana, bo swą potęgę okazał, gdy konie i jeźdźców ich pogrążył w morzu».

Mimo, iż oba te fragmenty nie wskazują jednoznacznie na zastosowanie formy responsorialnej, to czytając cały piętnasty rozdział Księgi Wyjścia odnosi się wrażenie, iż w cytowanej tam pieśni miało miejsce zjawisko responsorialności, gdzie solistami byli Mojżesz i Miriam a lud Izraela występował w roli chóru.

Filon, żydowski filozof z Aleksandrii (ur. między 30 a 20 r. p.n.e.), już na przełomie er zwrócił uwagę, iż ten fragment Biblii jest na pewno opisem zjawiska jakim był śpiewem antyfonalnym. W *Żywocie Mojżesza* napisał:

„na brzegu Hebrajczycy stworzyli dwa chóry, męski i żeński, i chwalili Boga; Mojżesz zaintonował śpiew mężczyzn, a jego siostra — śpiew kobiet. Byli oni prowadzącymi chóry”⁴³⁸.

Wydaje się, że ten wniosek Filona jest prawdziwy, a podział na grupę kobiet i grupę mężczyzn jest dość charakterystyczny dla tego społeczeństwa. Dowodem na prawidłowość tezy Filona może być jeszcze fakt, iż oba zespoły, (męski i żeński), śpiewają ten sam tekst. Trudno wyobrazić sobie, że taka sytuacja mogłaby mieć miejsce, gdyby nie wykonywano w tym miejscu formy antyfonalnej.

O różnorodności antyfonii może świadczyć przykład podany przez E. G. Kiwi, która uważa, że w żydowskiej wspólnoty w Aleppo w Syrii przetrwała do dnia dzisiejszego pewna archaiczna forma antyfonalna zwana „*pelihot*” będąca wstępem do psalmu śpiewanego na specjalnym wprowadzającym tekście, w stylu solistyczno wirtuozowskim w orientalnej psalmodyce. Nie uczestniczył w tej formie ani żaden chór ani kongregacja – to nie było po prostu możliwe. Melodia zależy od kreatywności

⁴³⁸ Philo, *De vita Mosis*, I, 180 w: *Les œuvres de Philon d'Alexandrie*, vol. 22. *Introd., trad. et notes par Roger Arnaldez*. Paris 1967.

wykonawcy i może to być zarówno jeden powtarzany dźwięk aż do ornamentycznej, melizmatycznej figuralności melodyki⁴³⁹.

Fragment, który zostanie poniżej przytoczony, świadczący o występowaniu zjawiska responsorialności w Biblii, ciekawie zinterpretował Shiloah⁴⁴⁰.

Lb 6,24-26

24

בְּרַכָּהּ יְהוָה וַיִּשְׁמְרָהּ:

25

יְאֹר יְהוָה פָּנָיו אֵלֶיהָ וַיְחַנְּנָהּ:

26

יִשָּׂא יְהוָה פָּנָיו אֵלֶיהָ וַיִּשֶׂם לָהּ שָׁלוֹם:

24 Niech cię Pan błogosławi i strzeże.

*25 Niech Pan rozpromieni oblicze swe nad tobą,
niech cię obdarzy swą łaską.*

*26 Niech zwróci ku tobie oblicze swoje
i niech cię obdarzy pokojem.*

Uważa on, że to błogosławieństwo jest pozostałością świątynnej posługi i pozostało po jej zniszczeniu jako część modlitw wiernych. Kapłani stojący z obu stron arki podnoszą swoje ręce błogosławiąc zebranych. Ceremonia miała w sobie elementy śpiewów responsorialnych, to znaczy kantor wypowiadał słowa lub intonował motyw muzyczny, a następnie był on powtarzany przez kapłanów. Shiloah uważa, że są w Biblii również inne wersety, które podczas śpiewania dzielone były na dwie części. Do takich należy niewątpliwie fragment Księgi Powtórzonego Prawa:

Pwt 32,1

הָאֲזִינוּ הַשָּׁמַיִם וְאֲדַבְּרָה וְתִשְׁמַע הָאָרֶץ אִמְרֵי־פִי

⁴³⁹ E. Gerson-Kiwi, *Migrations and Mutations of the Music in east and west*, Tel-Aviv University 1980 Izrael, s. 59.

⁴⁴⁰ A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press Detroit 1992, s. 91.

«Uważajcie, niebiosy, na to, co powiem,
słów moich ust słuchaj, ziemi».

Część kongregacji śpiewa pierwszą część tekstu, druga część wspólnoty śpiewa drugą część tekstu lub alternatywnie, części śpiewane są na zmianę przez wspólnotę i kantora lub dwóch kantorów na przemian⁴⁴¹.

W gramatyce hebrajskiej występuje zjawisko zwane jako paralelizm membrorum. Jest to termin filologiczny, oznaczający główną zasadę budowy wierszy hebrajskich. Na połowę wersu odpowiada inna połowa, która wyraża albo jego intensyfikację, albo przeciwieństwo. Zjawisko takie predestynuje zastosowanie formy antyfonalnej lub responsorialnej podczas odczytywania lub wyśpiewywania tak utworzonego tekstu. Jako przykład można tu przytoczyć początek Proroctwa Joela.

Jl 1, 1-3

1

דְּבַר־יְהוָה אֲשֶׁר הָיָה אֶל־יְיָאֵל בְּנֶ־פְתוּאֵל:

2

שָׁמְעוּ־זאת הַזְקֵנִים וְהָאֲזִינוּ כֹּל יוֹשְׁבֵי הָאָרֶץ הַהִיְתָה זֹאת בְּיַמֵּיכֶם וְאִם בְּיַמֵּי אֲבֹתֵיכֶם:

3

עָלֶיהָ לְבַנְיָכֶם סִפְרוּ וּבְנֵיכֶם לְבַנְיָהֶם וּבְנֵיהֶם לְדוֹר אַחֵר:

Słowo JHWH, które było do Joela

syna Petuela

Słuchajcie tego, starcy,

i nakłońcie uszy, wszyscy mieszkańcy kraju;

czy stało się to za dni waszych

lub za dni waszych przodków?

Powiedzcie to synom waszym,

a synowie wasi niech powiedzą swoim synom,

a synowie ich następnym pokoleniom.

⁴⁴¹ A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press Detroit 1992, s. 128.

Innym przykładem takiego zjawiska może być fragment Księgi Rodzaju, który uważany za jeden z najstarszych w Biblii.

Rdz 4,23-24

23

וַיֹּאמֶר לָמֶךְ לְנִשְׁוֹי עֵדָה וְצִלָּה שָׁמֶעוֹן קוֹלֵי נָשִׁי לָמֶךְ הָאֵוֹנָה אִמְרָתִי כִּי אִישׁ
הָרַגְתִּי לִפְצָעֵי וְיָלֵד לְחַבְרָתִי:

24

כִּי שְׁבַע־תַּיִם יִקַּם-קָיוֹן וְלָמֶךְ שְׁבַע־עִים וְשִׁבְעָה:

Rdz 4, 23-24

Lamek rzekł do swych żon, Ady i Silli:

«Słuchajcie, co wam powiem, żony Lameka.

Nastawcie ucha na moje słowa:

*Gotów jestem zabić człowieka dorosłego, jeśli on mnie zrani,
i dziecko - jeśli mi zrobi siniec!*

Jeżeli Kain miał być pomszczony siedmiokrotnie,

Asyryjczycy także używali paralelizmów. Jeden z hymnów do boga Sin, przytoczony przez Sachsa, rozpoczyna się następująco:

*"O Panie, kto jest taki, jak ty, kogo można porównać z tobą?
Potężny, kto jest taki jak ty, kogo można porównać z tobą." ⁴⁴²*

Jest to dowód, iż zjawisko to było obecne w różnych literaturach Bliskiego Wschodu.

Odpowiednikiem muzycznym poetyckiego paralelizmu jest oczywiście antyfonia⁴⁴³. Zatem przy połączeniu tekstu poetyckiego z muzyką stosowanie antyfonii było z pewnością częste.

Jasnym, nie budzącym żadnych wątpliwości przykładem antyfonii jest fragment księgi Powtórzonego Prawa (Pwt 27,13-27). Odpowiedź „Amen” przez zgromadzony lud na wezwanie Lewitów jest czystą formą antyfonii.

⁴⁴² C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1988, s. 93

⁴⁴³ Ibidem, s. 93

Słowa amen lub alleluja pojawia się również często w psalmach (Ps 104-106, 111-113, 116-118, 146-150), co sugeruje ich antyfonalną formę zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że wykonywane były zazwyczaj jako utwory związane z życiem publicznym, a nie indywidualnym⁴⁴⁴. Słowo יהלל יהוה *hallelujah* – można przetłumaczyć na język polski jako „wchwalajcie Jahwe”, ale słowo to pozostało bez tłumaczenia podobnie jak ludowe powiedzenia „*amen*” czy „*hosanna*”. Zawołanie „*halleluja*” działało na wyobraźnię wspólnoty i zaczęło urozmaicać psalmy będąc wplatanym w regularnych odstępach np. po połowie każdego wersu.

Ciekawy przykład współczesnego zastosowania "*halleluja*" w konstrukcji antyfonalnej można znaleźć we wspólnocie Żydów z Jemenu, co przedstawia w swojej książce Gerson-Kiwi.⁴⁴⁵

Phon. E. K. 2881

V.1a
SOLO Ha-(al)-le-lu-ja _____ CHOR Hal-le-lu-ja _____
SOLO Hal-le-lu 'av-dē A-do-nay, _____ CHOR Hal-le-lu-ja _____

V.1b
SOLO Hal-le-lu etschem A-do-nay, _____
CHOR Hal-le-lu-ja _____

V.2
SOLO J'-hi schem A-do-nay m'wo-rakh _____ me-a-ta w-'ad 'o-lam
CHOR Ha-(al)-le-lu-ja _____

Hebrajska Psalmody z Jemenu

⁴⁴⁴ E. Wellesz, *Ancient and Oriental Music*, London Oxford University Press 1957, s. 91.

⁴⁴⁵ E. Gerson-Kiwi, *Migrations and Mutations of the Music in East and West*, Tel-Aviv University 1980 Izrael, s. 56.

Przykład ten ilustruje wykonanie psalmu 113, z wykorzystaniem zawołania alleluja, jako odpowiedzi chóru na wyśpiewany tekst solisty. Zdaniem Gerson-Kiwi jest bardzo prawdopodobne, że przytoczony utwór naśladuje w dużym stopniu praktykę wykonawczą z okresu biblijnego. Twierdzi ona również, że liturgiczna pozycja „alleluja” we wczesnym historycznym okresie chorału gregoriańskiego była ogromna i służyła jako element łączący starożytnych Żydów i wczesnych chrześcijan. Wielki muzyczny potencjał „alleluja” we Wschodnim i Zachodnim Kościele sprawił, że stało się ono zaczątkiem dla wielu późniejszych form (tropów, sekwencji, laudacji czy misteriów). Struktura poetycka, w większości starożytnych semickich cywilizacji, jest całkowicie inna niż ta znana w Europie. Żadnych rymów, żadnych miar, żadnych określonych ilości sylab. Esencją tej poezji było wyrażenie myśli za pomocą dwóch sposobów.

- przedstawienie duchowych wyobrażeń za pomocą kolorytu śpiewów,
- używanie do tego serii powtórzeń.

Nie było dziwne, jeśli muzyka podążała psalmodycznie podkreślając tekst. W tej najuboższej formie śpiew ograniczony był tylko do trzech tonów na różnych wysokościach i o różnych interwałach. Ten wąski ambitus melodii przetrwał i wciąż funkcjonuje w wielu orientalnie-żydowskich społecznościach w Jemenie, Iraku czy Turcji.

Tak wąski ambitus, o którym pisze Gerson-Kiwi⁴⁴⁶, jest przydatny zapewne jeszcze z innego powodu. Wiemy, że ilość dźwięków wydobywanych przez instrumenty często akompaniujące śpiewakom była znacznie ograniczona, a uwarunkowania techniczne w ich wydobywaniu powodowały, że melodie skomplikowane melodycznie miałyby ograniczoną możliwość akompaniamentu lub byłyby go całkowicie pozbawione.

Dalej Gerson-Kiwi twierdzi⁴⁴⁷, że w starożytnych czasach nie używano alleluja do wyrażania tylko radosnych emocji. To zawołanie było również związane z ceremonią pogrzebową i z

⁴⁴⁶ E. Gerson-Kiwi, *Migrations and Mutations of the Music in East and West*, Tel-Aviv University 1980 Izrael, s. 54- 57.

⁴⁴⁷ Ibidem, s. 54- 57.

lamentacjami. W czasach wczesno-chrześcijańskich ten zwyczaj znany jest z „Sacramentum Gregorianum” z VI wieku, kiedy Ps. 114 (In exitu Israel) powinien być śpiewany antyfonalnie lub w tym miejscu antyfonę zastępowano „alleluja”. Jeśli spojrzymy na hebrajskie korzenie słowa *alleluja*, to będzie ono znaczyło „chwała”⁴⁴⁸.

Słowo „*alleluja*” służyło również do odstraszenia diabła czy ochrony przed chorobą lub śmiercią.

To niezwykle interesujący fragment książki Gerson-Kiwi pokazujący w sposób bardzo klarowny przenikanie się kultur i wzajemne wpływy, jakie często nieświadomie powstają na styku działania różnych narodów i tradycji.

Kolejnym przykładem zastosowania śpiewu antyfonalnego w Biblii jest Psalm 24 przytoczony w artykule Kraelinga i Mowry⁴⁴⁹.

Ps 24,7-8

7

Chór I

שָׁאוּ שְׁעָרֵימָה רְאִשֵׁיכֶם וְהִנֵּשְׂאוּ פִתְחֵי עוֹלָם
וַיָּבֹאוּ מֶלֶךְ הַכְּבוֹד:

*Bramy, podnieście swe szczyty
i podnieście się, pradawne bramy,
a wejdzie Król chwały.*

8

Chór II

מִי זֶה מֶלֶךְ הַכְּבוֹד24

Któż jest tym Królem chwały?

⁴⁴⁸ Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 236.

⁴⁴⁹ Kraeling C. H. Mowry L., Music in the Bible in: Ancient and Oriental Music ed. by Wellesz E., London 1960. s. 292-393.

Chór I

יְהוָה יִצְוֶנּוּ וַיִּגְבֹּר יְהוָה גְּבוּר מְלַחֵמָה:

Jahwe, mocny i potężny.

Jahwe, potężny w boju!

Autorzy tego artykułu twierdzą, iż psalm ten wykonywany był przez dwa chóry. Jest to bardzo prawdopodobne, ale istnieje jeszcze jedna możliwość, która wydaje się bardziej uzasadniona w tym miejscu, a mianowicie, że partie chóru I wykonywane są przez jednego śpiewaka lub grupę zawodowych śpiewaków lub Lewitów. Wskazuje na to różnica ilościowa w tekście przypadająca na poszczególne zespoły, a co za tym idzie i różnica w trudności wykonawczej. Wykonanie jednej krótkiej frazy nie stanowi większego problemu nawet dla licznego niewykwalifikowanego zespołu muzycznego. Wykonanie kilku, następujących po sobie fraz wymaga już pewnego przygotowania muzycznego. Zatem teza o wykwalifikowanym śpiewaku, lub wykwalifikowanym zespole wokalnym w miejsce chóru I wydaje się uzasadniona. Druga teza nie jest oczywiście sprzeczna z tą, którą głoszą autorzy komentowanego artykułu, uściśla ona tylko charakter poszczególnych zespołów wykonawczych.

Kolejny przykład niezwyklej antyfonii dotyczącej całego ludu Izraela został opisany w traktacie talmudycznym Sota.⁴⁵⁰, związanym niewątpliwie z Księgą Jozuego.

Kiedy Izraelici przekroczyli Jordan i podeszli do góry Gerizim i do góry Ebal w Samarii... sześć plemion weszło na szczyt góry Gerizim i sześć na szczyt góry Ebal. A kapłani i Lewici stali w środku poniżej; i kapłani otoczyli arkę a Lewici otoczyli kapłanów i wszyscy Izraelici byli po jednej i po drugiej stronie... i rozpoczęli błogosławieństwem... i zarówno jedni jak i drudzy odpowiadali «Amen».

Fragment ten jest tak czytelnym opisem zjawiska antyfonalnego, że nie wymaga komentarza. Warto jednak zwrócić uwagę na ogromny aparat wykonawczy jaki tutaj się pojawia. Przy tak dużych grupach

⁴⁵⁰ Mishnayoht, Sota, 7, 5, Judaica press, New York 1963.

wykonawczych antyfonia responsorialna jest niewątpliwie najlepszą formą muzyczną jakiej możemy użyć, zwłaszcza jeśli trudniejsze partie wykonuje jeden lub kilku wykształconych śpiewaków a pozostali wykonawcy odpowiadają łatwą i krótką frazą muzyczną.

Warto w tym miejscu przytoczyć jeszcze pogląd Sachsa, gdyż jego argumenty wciąż nie tracą na znaczeniu.

"Antyfonia responsorialna jest do dziś uprawiana we wszystkich liturgiach żydowskich. Żydzi z Jemenu śpiewają *Hallel* przeważnie w formie pierwszej, którą stosowali Żydzi z Jerozolimy w czasach Świątyni, podczas gdy Żydzi babilońscy to samo wykonują w drugiej formie w czasie święta Paschy.

Ponadto istnieje także antyfonia chóralna, lecz tylko poza synagogą. Żydzi z Jemenu śpiewają wszystkie formy poezji niesynagogałnej, oprócz jednej, w następujący sposób. Chór (złożony z mężczyzn) podzielony jest na dwie grupy, z których każda składa się co najmniej z dwóch śpiewaków. Pierwszy śpiewak, będący członkiem pierwszej grupy, sam śpiewa początkowy wers (osiem taktów), aby przypomnieć melodię, a następne wersy są śpiewane na zmianę: pierwsza połowa wersu przez pierwszą grupę, druga — przez drugą grupę chóralną. Jeśli występuje koda, jest ona wykonywana przez cały chór. Bębny mają wybijać rytm. W wypadku gdy nie ma bębnów albo w dniu sabatu, kiedy nie wolno ich używać, słuchacze klaszczą w ręce. Antyfonie takie są zawsze wykonywane z towarzyszeniem jednej lub dwóch par tańczących mężczyzn; początkowo taniec jest wolny, a następnie tempo coraz bardziej wzrasta aż do szalonego *prestissimo*"⁴⁵¹.

Podsumowując ten rozdział możemy powiedzieć z całą pewnością, że w starożytnym Izraelu formy responsorialne były w powszechnym użyciu. Refreny amen i alleluja były najczęściej używane w publicznej posłudze jako responsorialna odpowiedź wiernych w modlitwie z kapłanem, a z czasem, kiedy rozwijała się sfera duchowa ludu możemy zaobserwować ewolucję tych form z prostych, wyrażanych za pomocą jednego słowa (jak wyżej), do

⁴⁵¹ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1988, s. 94.

bardziej skomplikowanych zbudowanych z całych wersetów ułożonych w odpowiednie frazy muzyczne. Ta ewolucja jest dość trudna do uchwycenia, gdyż nie przebiegała ona w sposób jednolity, a jej osiągnięcia nie zawsze udawało się zachować w kulturze muzycznej Narodu Wybranego. Uzależnione to było w dużym stopniu od sytuacji politycznej i gospodarczej Izraelitów. Muzyka, jak i inne dziedziny sztuki jest dobrem luksusowym, a więc rozwija się najlepiej podczas prosperity danego narodu, choć wiele pięknych utworów powstaje również z powodu tęsknoty czy żalu w czasach ubóstwa. Zjawisko dobrej kondycji Narodu Wybranego dotyczy zwłaszcza śpiewu responsorialnego, który wykonywany był zazwyczaj przez duże zgromadzenia, podczas szczególnych okazji, co było znacznie utrudnione w czasach niewoli, czy złej sytuacji gospodarczej.

b. Psalm

Psalm jest zjawiskiem mającym ogromne znaczenie w kulturze muzycznej Izraela. W rozdziale tym nie będziemy jednak przeprowadzać dogłębnej analizy tego zjawiska, a zajmiemy się tylko jego najistotniejszymi aspektami. Całościowe potraktowanie tematu wymagało by napisania odrębnej dysertacji poświęconej tylko temu zagadnieniu.

Jak istotne znaczenie miał psalm w biblijnym świecie Izraelitów świadczy choćby fakt, iż jedna z Ksiąg Starego Testamentu (Księga Psalmów Tehilim - תהלים) jest zbiór utworów zdefiniowanych jako jednorodna forma literacka. Nie ma jednak pewności, czy także jednorodna forma muzyczna. Z punktu widzenia moich badań zajmę się właśnie tą kwestią. Oczywiście jest, że tekst Księgi Psalmów będzie podstawowym źródłem do analizy przeprowadzonej w tym rozdziale.

Tekst Księgi Psalmów dzielono na różne sposoby. Już hebrajski zbiór psalmów podzielony był na pięć ksiąg, czego dowodzi pięć doksologii znajdujących się na końcu każdej księgi⁴⁵². Inny podział to:

zbiór tzw. elohistyczny (Ps 42-83),

zbiór tzw. jahwistyczny (Ps 1-41; 84 – 150)

można dokonać również innego podziału, ustalając iż:

48 z nich to prośby,

58 to psalmy o charakterze medytacyjnym,

44 to laudacje i hymny⁴⁵³.

Ostatnia klasyfikacja wskazuje, iż Lewici układając kanon psalmów większą wagę przykładali do prośb i medytacji niż do laudacji czy hymnów. Z tego matematycznego wyliczenia możemy wyciągnąć wiele wniosków.

⁴⁵² Księga Psalmów, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Stanisław Łach, Poznań 1990, s. 43.

⁴⁵³ A. Z. Idelsohn, Jewish Music in its historical development, New York 1929, s. 14-15.

W wymienionych trzech grupach znajdują się cztery typy psalmów. Oczywiście jest, że czterem poszczególnym typom psalmów odpowiadać będą cztery, różniące się charakterem konstrukcje muzyczne. Chciałem w tym miejscu użyć określenia formy muzyczne, ale myślę, że to pojęcie, mimo swojej pojemności, nie będzie odpowiednie do opisanie tak mało znanych zjawisk muzycznych sprzed prawie trzech tysięcy lat. Podobnie w starożytnej Grecji, cztery podstawowe skale służyły do przekazywania treści o różnym charakterze. Również w chorale gregoriańskim od wczesnego średniowiecza mamy do czynienia z czterema różnymi typami tej formy muzycznej.

Sendrey twierdzi, iż Lewici posiadali księgę na kształt psalterza, w której zapisywane były teksty psalmów. Można sądzić, iż znane były konkretne melodie odpowiadające danym typom psalmów.⁴⁵⁴ Księga ta nie pozostała bez echa w późniejszej literaturze muzycznej. Zapewne kilka wieków później jej odpowiednikiem dla Chrześcijan był antyfonarz ze zbiorem chorałów gregoriańskich. Chorał posiada cztery typy melodii w zależności od jego charakteru, a co najmniej jeden z nich (melizmatyczny) ma swoje korzenie w muzyce żydowskiej. Do czasu powstania chorału gregoriańskiego i zgromadzenia melodii w antyfonarzu psalmy były jedną z podstawowych form muzycznych, jakich chrześcijanie używali podczas swoich nabożeństw.

Egon Wellesz⁴⁵⁵ proponuje nieznacznie inną systematykę psalmów używając pojęcia "dziękczynne" w miejsce wymienionego wcześniej określenia "medytacyjne". Być może taka systematyka jest klarowniejsza, ale nie da się pod pojęcie dziękczynne zakwalifikować wszystkich psalmów o charakterze medytacyjnym, zatem posługując się podziałem Wellesza pozostanie nam pewna grupa psalmów bez jasnej klasyfikacji. Poniżej podejmę dyskusję z kilkoma fragmentami pracy tego autora, gdyż wydają się one szczególnie pomocne w zrozumieniu muzycznej sfery psalmów. Warto zacząć od podania jego systematyki psalmów z przyporządkowanymi ich numerami do poszczególnych kategorii.

⁴⁵⁴ A. Sendrey, *Music in Ancient Izrael*. London: Vision Press Ltd., 1969, s.113

⁴⁵⁵ E. Wellesz, *Ancient and Oriental Music*, London Oxford University Press 1957, s.291.

Pieśni chwalebne; Ps 145; 147; 148; 150.

Pieśni prósb; Ps 44; 74; 79; 80; 83.

Pieśni dziękczynne; Ps 30; 66; 116; 118; 138.

Pierwsza kategoria była właściwie hymnem celebrującym majestat Boga.

Druga, to psalmy błagalne, które do dzisiejszego dnia przetrwały tylko na terenie Iraku.

Pieśni dziękczynne połączone są z obrzędami składania ofiar dziękczynnych. Możemy do nich dołączyć dobrze zdefiniowaną kategorię psalmów procesyjnych,

Ps 24; 48; 87; 95; 100. Jak również te do dzisiaj śpiewane podczas świąt a szczególnie Ps 47; 93; 96-99.

Specyfika psalmów zależała nie tylko od ich poszczególnych twórców. Ich treść i zapewne melodia na jaką je śpiewano zależała również od czasów w jakich powstały. Wśród liryki powstałej po zburzeniu Świątyni jest wiele takiej, która odpowiada potrzebom pojedynczej osoby a nie całej kongregacji. To nowa sytuacja determinuje to zjawisko. Pozbawieni swego centrum kulturowego i rozproszeni na ogromnym obszarze Izraelici pragną zapewne kultywowania swoich tradycji, ale w takiej sytuacji robią to zapewne w bardziej kameralny sposób. I właśnie to jest powodem powstania takich psalmów jak Ps 16; 23; 24; 42-43; 116.

Tą nową kategorię można nazwać „psalmami intymnymi”. Mogli byśmy zaliczyć do niej psalmy chwalebne, które są śpiewane w żydowskiej tradycji w czasie, kiedy to w domowym nabożeństwie wokół rodzinnego stołu opowiadana jest historia „Wyjścia”, a dzieje się to w obecności kobiet i dzieci. Opowieść ma charakter intymny, a kobiety i dzieci, uczestniczące w recytacji uroczystych psalmów, śpiewają wspólnie „alleluja”.

Biblijna Księga Psalmów zawiera jeszcze jedną kategorię liryki. Tak zwane „Psalmy Królewskie”, które bibliści uznali za bezpośrednio lub pośrednio związane z dworem królewskim:

Ps 21; 72; 110. – śpiewane podczas koronacją lub w trakcie uroczystości rocznicowych.

Ps 45 – śpiewany podczas wesela królewskiego.

Ps 18; 20; 154,1-11 – śpiewane w drodze powrotnej ze zwycięskich bitew.

Ps 101 – śpiewane podczas uroczystości konsekuracyjnych.

Omawiając sferę muzyczną tej formy warto przyjrzeć się bliżej kilku określeniom pojawiającym się w psalmach.

W opisie terminologii muzycznej posłużymy się schematem zawartym w „Die Musik in Geschichte und Gegenwart”⁴⁵⁶ zostanie on jednak nieco zmodyfikowany i w niektórych miejscach uzupełniony.

Terminologia Psalmów

Wyrazy w tytułach Psalmów mogące mieć implikacje organologiczne, używane są zawsze jako przyimki (z przedrostkiem bi-, al-, el-, „z, do, na, zgodnie z”:

1. *al.-alamot* (Ps 46,1), l.mn, l.poj., עֲלָמָה⁴⁵⁷ *alma*, „dziewica”, również „panna na wydaniu”, to określenie pojawia się również w Księdze Rodzaju 24,43;

הַנָּה אֲנֹכִי נֹצֵב עַל-עֵין הַמַּיִם וְהִנֵּה הָעֲלָמָה הַיְצִיאַת לְשֶׁאֵב וְאָמַרְתִּי אֵלֶיהָ
הַשְּׁקִינִי-נָא מְעַט-מַיִם מִכַּדָּךְ:

43 *Oto ja stoję nad źródłem wody i będzie (że), dziewczica, która wyjdzie czerpać wodę i powiem do niej: Daj napić się mi, proszę trochę wody z dzbana twojego*⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kassel i in. 1994, s. 1531 / 1535.

⁴⁵⁷ עֲלָמָה – 1. dziewczyna na wydaniu, młoda kobieta. 2. śpiew w stylu młodej kobiety, sopran. 3. wysoko nastrojony instrument muzyczny. Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 779-780.

⁴⁵⁸ Hebrajsko-polski Stary Testament (Pięcioksiąg), Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, translacją oraz indeksem rdzeni, opracowanie i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2003.

W tym miejscu słowo to znaczy „dziewczyna, która może zostać poślubiona”. W kontekście muzycznym interpretowane wielorako: z powodu kombinacji *binevalim al.-alamot* (1 Krn 15,20)- jako instrument strunowy określonego wysokiego brzmienia (dziewczyna, sopran) lub jako instrument dęty, jako kobieta-muzyk, względnie grająca na bębenu- z powodu kombinacji *alamot ttofefot* (Ps 68,26), zjawisko rozpowszechnione w Starym Izraelu, lub też wykształcona muzycznie kobieta grająca na instrumencie strunowym, co znane było w Egipcie⁴⁵⁹.

Określenie to pojawia się zwłaszcza w księgach powstałych najwcześniej, lub opisujących dzieje pierwszych władców, co potwierdza wcześniej wysuniętą teorię, jakoby kobiety uczestniczyły w szerszym zakresie w kulturze muzycznej w początkowej fazie rozwoju państwa żydowskiego, a z czasem ich rola była ograniczana.

2. *`al.-haggittit*_(Ps. 8,1; 81,1; 84,1), גַּת ⁴⁶⁰ muzyczny termin, związany z miastem Gat, gdzie zatrzymał się Dawid (1Sam 27,2), a więc w sensie „styl Gat”, „na instrumencie z Gat” (z odpowiednim rodzajnikiem ha-), bądź też wywodzący się od *gat* – „piwnica, niecka winna” (Septuaginta i Wulgata): pieśni winiarzy, handlarzy win. Może mieć związek ze świętem zbioru winogron *sukkot*, wymienionym w Ps. 81. Związek śpiewu i wina nie był typowy tylko dla kultury greckiej, czy późniejszej kultury europejskiego średniowiecza. Pojawia się on również w państwie izraelskim, a że jest on tam obecny, może świadczyć piętnująca to zjawisko Księga Amosa. W Księdze Psalmów opracowanej przez ks. S. Łacha we wszystkich trzech w/w przypadkach mamy do czynienia z tłumaczeniem "na melodię pieśni gatejskiej"⁴⁶¹. Sugeruje to, iż Psalmi te wykonywane były na tą samą melodię, która pochodziła z miasta Gat.

⁴⁵⁹ C. Sachs, Historia instrumentów muzycznych, Warszawa 1975, s. 117.

⁴⁶⁰ גַּת – 1. instrument od Gata 2. „w pobliżu tłoczni oliwy” na Święto Namiotów. 3. na Święto Nowego Roku.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 196.

⁴⁶¹ Księga Psalmów, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Stanisław Łach, Poznań 1990, s. 124, 365, 373.

3. *`al.-mahalat* (Ps 53,1 i 88,1) - תְּלִילִים⁴⁶². Już w pierwszych tłumaczeniach interpretowane dwojako: jako taniec i piszczałka (od *hl*). Pfeiffer⁴⁶³ interpretuje *mahol* jako flet również w innych fragmentach Starego Testamentu (Wj 15,20; Sdz 11,34; 21,2; Ps 150,4). J.G. Herder⁴⁶⁴ i Saalschütz⁴⁶⁵ zapoczątkowali interpretację synkretyczną (muzyka, poezja, taniec), literatura współczesna skłania się ku interpretacji otwartej (występy z instrumentami dętymi), Sendrey⁴⁶⁶ oraz (taniec w korowodzie lub wykonanie ciche, stłumione), Foxvog/ Kilmer⁴⁶⁷. Wszystkie interpretacje skłaniają się ku temu, iż taniec wykonywany był w towarzystwie instrumentów dętych, a potwierdzają to cytowane w poprzednich rozdziałach fragmenty Biblii. Brak instrumentów strunowych w tanecznych korowodach spowodowany jest ich budową i techniką gry, która wymaga stabilnej pozycji podczas wykonywania utworu. Najbardziej prawdopodobna wydaje się być teoria najstarsza (Pfeiffera)⁴⁶⁸, mówiąca o tańcu z towarzyszeniem piszczałki (*halil*) i bębenka. Są to dwa instrumenty najczęściej towarzyszące tancerzom.

4. *bineginot*, *`al.-neginat*, - תְּנִינֹת⁴⁶⁹ (Ps 4,1; 6,1; 54,1; 55,1; 61,1; 67,1; 76,1). Rdzeń *ngn-* grający na instrumencie muzycznym,

⁴⁶² תְּלִילִים – pieśń, instrument muzyczny.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 536.

⁴⁶³ A. Fr. Pfeiffer, Über die Musik der Alten Hebraer, Erlangen 1779. s. XLVI.

⁴⁶⁴ J. G. Herder, 1782-83, Vom Geist der Ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes. Erster und zweiter Theil in zwei Bänden, Dessau (unveränderte Titelaufgabe der Erstausgabe: Leipzig 1787; tom 2, s. 193.

⁴⁶⁵ J. Saalschütz, Geschichte und würdigung der Musik bei dem Hebraern, Berlin 1829

⁴⁶⁶ A. Sendrey, Music in Ancient Izrael, London: Vision Press Ltd., 1969, s. 323

⁴⁶⁷ Foxvog / A. D. Kilmer Music, in: The International Standard Bible Encyklopedia, 1980, s. 48.

⁴⁶⁸ A. Fr. Pfeiffer, Über die Musik der Alten Hebraer, Erlangen 1779. s. XLVI.

⁴⁶⁹ תְּנִינֹת – 1. muzyka grana na instrumentach strunowych. 2. szydercza pieśń.

muzyk, pieśń, interpretowane we wczesnych tłumaczeniach jako *in carminibus* (Wulgata), *in psalmi* (greckie tłumaczenie)⁴⁷⁰. Pojawiają się też alternatywne tłumaczenia tego rdzenia na język polski: „pieśń tych, którzy piją sycerę”⁴⁷¹ czyli "pieśń pijaczyny" (Ps. 69,13), „grający na *kinnor*” (1Sam 16,16 i 18,10), profesjonalny muzyk (Ps. 68,26; 2Krl 3,15). Wszystkie wskazane tu tłumaczenia dążą do dwóch interpretacji:

- instrument muzyczny
- wokalna forma muzyczna.

W większości przypadków nie można jednak tego rozróżnić. Dlatego też Sachs uważa⁴⁷², iż *negina* było pierwotną formą późniejszego *niggun* („melodia, forma muzyczna, sposób). Stwierdzenie, iż kontekst *ngn* nie dopuszcza gry na instrumencie i oznacza jedynie „śpiew” (Bayer)⁴⁷³, jest zbyt pochopne.

5. *`el-hanehilot* נְהִילֹת⁴⁷⁴ (Ps 5,1). Tłumaczone przez współczesnych autorów jednoznacznie jako "na flety" (S. Łach)⁴⁷⁵ „do gry na flecie” (J.Jahn)⁴⁷⁶. Takie tłumaczenie bazuje na pokrewieństwie z rdzeniem *hll*, *halil*.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 628.

⁴⁷⁰ Aquila <http://www.bibleandscience.com/bible/sources/septuagint.htm>

10.05.2011. Istnieje kilka ważnych greckich tłumaczeń Biblii. Jednym z nich jest dzieło Aquili (126 n.e.), które zostało uznane przez Żydów. Jest to bardzo dosłowne tłumaczenie, które może być pomocne w badaniach nad tekstem Starego Testamentu.

⁴⁷¹ Księga Psalmów, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Stanisław Łach, Poznań 1990, Ps 69;13, s. 319-320.

⁴⁷² C. Sachs, Historia instrumentów muzycznych, Warszawa 1975, s. 130.

⁴⁷³ B. Bayer, The Finds That Could Not Be, in: Biblical Archaeological Review 8, 1982, s. 81.

⁴⁷⁴ נְהִילֹת – termin w muzyce lub hymnodii „grany na flecie” lub „przeciwko chorobie, dolegliwości”

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 645.

⁴⁷⁵ Księga Psalmów, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Stanisław Łach, Poznań 1990, s. 114.

⁴⁷⁶ J. Jahn, Biblische Archäologie, N.Y. 1853, s. 101.

6. *`al.-haseminit* - שְׁמִינִי⁴⁷⁷ (Ps 6,1; 12,1). Pochodzi od *seminit*, „ósma część” z rodzajnikiem określonym (ha-). Interpretowane jako instrument ośmiostrunowy lub jako instrument z odstępem oktawowym od tonu podstawowego. W Ps 6,1 *`al.-haseminit* wiąże się z wymienionym *bineginot* (patrz wyżej), natomiast w 1 Księdze Kronik (15,21) Dawid porządkuje Lewitów zgodnie z grupami instrumentów, wśród których są *binevalim `al.-alamot* oraz *bikinorot `al.-haseminit*. To uszeregowanie grup instrumentów strunowych oraz określenie różnych wysokości strun, prawdopodobnie w odstępie oktawowym, może wskazywać, iż Żydzi posługiwali się grą oktawową. Może to również potwierdzać hipotezę, iż znana im była technika flażoletu, opisana przez Atenajosa⁴⁷⁸.

Heptatoniczny system dźwięków znany był również w Ugarit⁴⁷⁹. Zastosowanie śpiewu oktawowego nie wydaje się być niczym nadzwyczajnym u Izraelitów. Jest to zjawisko bardzo naturalne i występujące zapewne już w czasach poprzedzających powstanie pierwszych cywilizacji, a więc przed rokiem 3000 p.n.e.. Ten sam utwór wykonywany jednocześnie w tej samej tonacji przez kobietę i mężczyznę naturalnie śpiewany będzie w odległości oktawy. To pozorne "unisono" wykorzystywane było zapewne w sposób świadomy przez mieszkańców Egiptu i Mezopotamii, a od nich tę technikę wykonawczą przejęli zapewne Żydzi. Teorię tę rozwinęła w swych pracach A. D. Kilmer⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ שְׁמִינִי – 1. na instrument z ośmioma strunami, 2. ósma struna instrumentu, 3. niższa oktawa.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 532.

⁴⁷⁸ Atenajos, Uczta mędrców, XIV, 638, przekład z języka greckiego K. Bartol, J. Danielewicz, Poznań 2009.

⁴⁷⁹ D. A. Foxvog / A. D. Kilmer, Music in: The International Standard Bible Encyclopedia, 1980, s.446.

⁴⁸⁰ A. D. Kilmer, The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music, Proceedings of the American Philosophical Society 115 no. 2: 131 – 49, rok 1971, s. 138.

A. D. Kilmer, A Music Tablet from Sippar(?): BM 65217 +66616, Iraq 46: s. 71, rok 1984.

7. *`al.-susan*, *`al.-sosanim* - ׀ׁׂ׃⁴⁸¹ (Ps 45,1; 60,1; 69,1; 80,1), od *susan* „Lilia”. Ksiądz S. Łach tłumaczy to słowo w następujący sposób: Ps 45,1 "O lilii", Ps 60,1 "na melodię <Lilia świadectwa>", Ps 69,1 "na melodię <Lilia>", Ps 80,1 "na melodię <Lilie>"⁴⁸². Przez niektórych badaczy Starego Testamentu tłumaczone jako „lilia wodna”, względnie „lotos”, co bliższe jest kontekstowi bliskowschodniemu. Tylko dwukrotnie łączy się z wyrazem *edut*, „świadectwo” (*`al.-susan adut*). Większość egzegetów i muzykologów jest przekonana, iż chodzi tutaj, jak i w przypadku wielu innych psalmów o początkowe notatki w rękopisach pieśni dla opisów wcześniej znanych, lecz dawno zapomnianych tekstów pieśni. Tylko niektórzy autorzy, powołując się na późniejszą literaturę rabinów, interpretują *sosan* jako instrument muzyczny w kształcie lilii⁴⁸³. Znajdują oni paralelę z sumeryjskim *sus*, „szósta część”, oznaczającym instrument o trzech strunach lub trzech dźwiękach⁴⁸⁴. Ta ostatnia interpretacja uważana jest obecnie za przestarzałą.

8. *lamenaseah* ׀ׁׂ׃⁴⁸⁵ (słowo występujące w Psalmach 55 razy, pochodzące od słowa *nisahon* znaczącego „zwycięstwo”, *nesah* „triumf”)- współcześnie najczęściej tłumaczy się je jako "dyrygent chóru"⁴⁸⁶, "kierownik chóru"⁴⁸⁷, również jako „przedśpiew” (Luther),

⁴⁸¹ ׀ׁׂ׃ – 1. lilia 2. techniczny termin oznaczający albo „kwiat lilii” albo „kwiat lotosu” 3. w tytułach Psalmów a. Wskazówka do melodii b. Kwiaty umieszczone na lub przed arką c. Tytuł wskazuje, że była to pieśń miłosna d. Jedna Szusta, tu znaczyło by „sześciu strunowy instrument ”

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 451.

⁴⁸² Księga Psalmów, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Stanisław Łach, Poznań 1990, Ps 45;1 s.247, Ps 60;1 s. 296, Ps 69;1 s. 319, Ps 80;1 s. 362.

⁴⁸³ W. Gesenius, A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament, Boston 1906, s. 1004

⁴⁸⁴ S. Langdon, Babylonian and Hebrew Musical Terms, in: Jurnal for the Royal Asitic Society, Apr. 1921, s. 180.

⁴⁸⁵ ׀ׁׂ׃ – 1.trwały, udany 2. ujarzmiac, triumfować

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 672-3.

⁴⁸⁶ Księga Psalmów, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Stanisław Łach, Poznań 1990, s. 47.

greckie tłum. Aquila (II wiek)- „mistrz triumfu, zwycięstwa” tłumaczenie Septuaginta *τελοσ*⁴⁸⁸ i Wulgata *victori*⁴⁸⁹. Autorowi nasuwa się inne skojarzenie. Być może słowo to nie oznacza osoby lecz określa sposób wykonawczy - triumfalnie, patetycznie, uroczyście.

Są jeszcze dwa słowa szczególnie interesujące z punktu widzenia muzycznego, które występują w incypitach psalmów. Są to *שיר*⁴⁹⁰ (*szir*) i *מִזְמוֹר*⁴⁹¹ (*mizmor*). Pierwsze z nich zazwyczaj tłumaczone jest jako pieśń lub oda, drugie natomiast jako psalm (zwłaszcza w Septuagincie). Jeśli weźmiemy pod uwagę, że greckie słowo *psalmos* oznacza trącanie strun⁴⁹², to bardzo prawdopodobne jest, że w 56 psalmach, gdzie incypit zawiera to słowo, mamy do czynienia z psalmami wykonywanymi z akompaniamentem, zwłaszcza instrumentów strunowych. Jeśli natomiast w incypicie występuje słowo *szir*, to mamy do czynienia z wykonywaniem psalmów bez akompaniamentu instrumentalnego, czyli dopasowując dzisiejsze określenie a cappella. Wersję tę potwierdza również Bayer, która

⁴⁸⁷ Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003.

⁴⁸⁸ *τελοσ* - 1. wykonanie, dokonanie 2. wynik 3. najwyższa władza ... 4. stan doskonałości, ideał.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, T. IV, s. 302-303.

⁴⁸⁹ Victor – zwycięzca, zwycięski

Słownik Łacińsko - Polski pod redakcją M. Plezi, Warszawa 2007, Tom V, s. 602-3.

⁴⁹⁰ *שיר* – śpiewanie, pieśń.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 471.

⁴⁹¹ *מִזְמוֹר* – 1. flet, małe piszczałki 2. pieśń śpiewana z akompaniamentem instrumentu 3. doczesny, ziemski 4. psalm.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 532.

⁴⁹² *Ψαλμού* – 1. naciąganie, napinanie łuku. 2. trącanie strun. 3. dźwięk liry lub harfy. 4. śpiew do wtóru harfy, psalm.

Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958, Tom IV, s. 658.

twierdzi, iż pomimo pewnych wątpliwości słowo *mizmor* może oznaczać śpiew⁴⁹³.

W poprzednim rozdziale opisywany był śpiew antyfonalny, który, jak wspominaliśmy, dotyczy również psalmów. Występowanie tego zjawiska w psalmach jest to dość łatwe do udowodnienia. Biorąc na przykład pod uwagę tekst psalmu piątego, widzimy, że wersety 2-4 w pierwszej osobie śpiewano (solo), natomiast wersety 5-7 w trzeciej osobie śpiewał (chór) 8-9 w pierwszej osobie, 10-11 w trzeciej natomiast 12-13 razem solista i chór.

Podobna sytuacja ma miejsce w psalmie dziewiątym. Natomiast psalmy trzynasty i pięćdziesiąty czwarty były prawdopodobnie wykonywane tylko przez jedną osobę.

Wiele z psalmów posiada tytuły nie związane z tekstem i trudne do wytłumaczenia. Prawdopodobnie są to pierwsze słowa piosenek, które funkcjonowały w czasach powstawania poszczególnych psalmów, a z których czerpano melodie.⁴⁹⁴ Wspominaliśmy już, iż jest to zjawisko popularne i występujące od starożytności do dnia dzisiejszego. Często spotyka się w piosenkach ludowych zapiski „na melodię...”, co oznacza, iż dany tekst jest, jak wiele innych, wykonywany na melodię bardzo popularną na danym obszarze a nazwaną od pierwszych słów pierwowzoru. Również w muzyce renesansu i baroku często czerpano z wcześniejszych utworów dopisując tylko inny tekst. Nawet piosenki świeckie, po zmianie tekstu, stawały się częścią mszy, motetu czy madrygału.

Trudno powiedzieć, jakimi formami operowali starożytni śpiewacy przed VI w. p.n.e. Najbardziej prawdopodobne wydaje się mieszanie formy mówionej ze śpiewaną na zasadzie melorecytacji, czego najlepszym przykładem była melorecytacja dzieł Homera w starożytnej Grecji. Jednak melorecytacja nie była tak otwartą i improwizującą formą jak ją dzisiaj postrzegamy. Sposób przekazu tekstu był mocno zdeterminowany przez akcenty i rytm w nim występujące. Odtwórca mógł pozwolić sobie tylko na niewielkie

⁴⁹³ B. Bayer, *The titles of the Psalms*, in: *Yuval* nr. 4 Jerusalem 1982. s. 95-96.

⁴⁹⁴ A. Sendrey, *Music in Ancient Izrael*, London: Vision Press Ltd., 1969, s. 130

dowolności a poklask mógł zdobyć nie przez interpretację, ale pokazując piękny, słodki, przejmujący głos.

W okresie od wybudowania Pierwszej Świątyni, aż do roku 70, kiedy to Rzymianie spalili Świątynię Jerozolimską, psalmy wykonywane były w Świątyni przez samych kapłanów. Niektóre z nich miały prawdopodobnie instrumentalną pałzę, w której tekst śpiewany był bez akompaniamentu. Jest to możliwe jeśli enigmatyczne słowo הַלְלוּ ⁴⁹⁵ „selah”, które pojawia się w kilku psalmach np. Ps 3,3 naprawdę oznacza – przerwa.

Oznaczałoby to, że niektóre z psalmów miałyby ciekawą strukturę, gdzie fragmenty wokально-instrumentalne przeplatają się z czysto wokalnymi. Być może najważniejsze treści recytowane były melodyjnie bez akompaniamentu instrumentów, co stwarzało nastrój podniosłej zadumy. Zabieg ten stosowany jest do dzisiaj na przykład w kościołach chrześcijańskich podczas mszy w czasie "podniesienia".

Psalm jest formą niezwykle pojemną, mającą różnorodne zastosowania i bardzo zróżnicowany aparat wykonawczy. Księga Psalmów, mimo swojego poetyckiego charakteru jest kopalnią wiedzy historycznej, a zwłaszcza w dziedzinie historii muzyki. Poetycki charakter tej księgi wprowadza jednak elementy niejasności i dlatego jest to część Starego Testamentu doprowadzająca w sposób szczególny do zakłopotania i niepewności wielu badaczy Biblii.

⁴⁹⁵ הַלְלוּ – pieśń, dźwięk strun 1. podniesienie głosu 2. „zawsze” 3. pauza
Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu.
Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 709.

c. Ekstaza i prorocтва

Rozdział ten ma na celu ukazanie, jak ważną rolę odgrywała muzyka w takich zjawiskach jak prorocтва⁴⁹⁶ i często im towarzyszących stanach ekstazy. Pokazanie roli jaką spełniały śpiewy i gra na instrumentach w tych istotnych fazach kultu jest cenne, gdyż w pierwszym tysiącleciu p.n.e. wiele narodów kierowało się wolą Bożą przekazywaną właśnie za pośrednictwem proroków. Formułowali oni swoje sądy często podczas ekstatycznych wizji. W starożytności znane były różnego rodzaju wyrocznie, ceremonie błagalne, dziękczynne, czy inne formy kontaktu z bogami, czy bóstwami. Izraelici poszli jednak o krok dalej i całe swoje życie, nie tylko społeczne, ale również prywatne, podporządkowali woli i prawu Bożemu. Aby wywołać stan ekstazy, w którym łatwiej było nawiązać kontakt z Bogiem, Izraelici stosowali praktyki samookaleczania, które były częścią kultu Jahwe. Prawdopodobnie tolerowane w czasach Dawida jednak później stanowczo zakazywane przez proroków aż do czasów pierwszych przesiedleń po zburzeniu Świątyni. W Biblii pojawiają się dwa fragmenty, analizowane również przez Idelsohna⁴⁹⁷, a mianowicie; Izajasz 56,4-5 i Daniel 1,3-4⁴⁹⁸, mające związek z tym zjawiskiem.

⁴⁹⁶ Warto tu przypomnieć komentarz ks. M. Petera do Wj 15:20 z Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu wydanego w Poznaniu w 1991 r. , gdzie pisze, iż określenie prorokini jest jednoznaczne z - poetka, czy natchniona pieśniarka.

⁴⁹⁷ A. Z. Idelsohn, *Jewish Liturgy and Its Development*, Dover Publications, Inc. New York 1932. s. 5.

⁴⁹⁸ Biblia Tysiąclecia, Poznań-Warszawa, 1980.

Iz 56,4-5

4 Tak bowiem mówi Pan: "Rzezańcom, którzy przestrzegają moich szabatów i opowiadają się za tym, co Mi się podoba, oraz trzymają się mocno mego przymierza, 5 dam miejsce w moim domu i w moich murach oraz imię lepsze od synów i córek, dam im imię wieczyste i niezniszczalne.

Dn 1,3-4

3 Król polecił następnie Aszfenazowi, przełożonemu swoich dworzan, sprowadzić spośród Izraelitów z rodu królewskiego oraz z możnowładców 4 młodzieńców bez jakiegokolwiek skazy, o pięknym wyglądzie, obeznanych z wszelką mądrością, posiadających wiedzę i obdarzonych rozumem, zdatnych

W komentarzu B. Wodeckiego do tegoż fragmentu Izajasza⁴⁹⁹ czytamy, iż rzezańcom, a raczej trzebieńcom czyli eunuchom, którym zabroniony był dostęp do przybytku, pozwala się na wygnaniu (po zburzeniu Pierwszej Świątyni), na równych prawach ze wszystkimi wiernymi, uczestniczyć w uroczystościach poświęconych Jahwe. Co potwierdzałoby nasz pogląd, iż w tym czasie dochodzi do zmiany i złagodzenia prawa ograniczającego dostęp do Świątyni ludziom o fizycznych defektach. Zjawisko dopuszczenia trzebieńców do Świątyni jest szeroko omówione w komentarzu L. Stachowiaka⁵⁰⁰. Tekst Księgi Izajasz kontrastuje ze zredagowanym znacznie później, bo około roku 165 p.n.e.⁵⁰¹, fragmentem Księgi Daniela. W księdze tej mamy przedstawioną ideę wręcz czystości rasowej do jakiej nawołuje autor. Teksty te jasno wskazują, że stosunek do ludzi okaleczonych lub samo okaleczających się, bo ci niewątpliwie należeli do pierwszej grupy, zmieniał się w toku dziejów Izraela.

Praktyki samookaleczania były mocno rozwinięte w kulturach, gdzie ceremonie religijne miały charakter orgiastyczny, lub gdzie ceremoniom takim towarzyszył taniec przy akompaniamencie instrumentów. Z kulturami takimi spotykamy się w najbliższym otoczeniu państwa izraelskiego, a mianowicie u Fenicjan⁵⁰², Asyryjczyków, czy Babilończyków⁵⁰³. Żydzi mieli, mimo biblijnych zakazów, przez cały okres istnienia swego państwa, a nawet wcześniej, skłonności do naśladowania religijnych praktyk swoich sąsiadów. Ekstatyczne prorocтва, mimo iż objawiały się w atmosferze bałwochwalczej, były akceptowane przez kapłanów, zwłaszcza, że to oni byli najczęściej prorokami.

do służby w królewskim pałacu. Zamierzał ich nauczyć pisma i języka chaldejskiego.

⁴⁹⁹ Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 1991, komentarz ks. B. Wodecki.

⁵⁰⁰ Księga Izajasza, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Lech Stachowiak, Poznań 1996, s. 248-9.

⁵⁰¹ Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003, s. 1275.

⁵⁰² Oxford, Wielka Historia Świata, Inowrocław 2005, T. II. s. 212.

⁵⁰³ Oxford, Wielka Historia Świata, Inowrocław 2005, T. I. s. 256.

Jednym z elementów niezbędnych do wprowadzania w stan ekstazy była specjalnie do tego celu przeznaczona muzyka. Dobrym przykładem opisującym takie zjawisko może być fragment z Pierwszej Księgi Samuela.

1 Sm 10,5-6

5.

אָחַר כִּן תָּבוֹא גִבְעַת הָאֱלֹהִים אֲשֶׁר-שָׁם נִצְבִי פְּלִשְׁתִּים וַיְהִי כִבְאֵף שָׁם הָעִיר
וּפָגַעַתָּ חֶבֶל נִבְאִים יִרְדִים מִהַבֶּמֶה וְלִפְנֵיהֶם נִבֵּל וְתַף וְחָלִיל וְכַנּוֹר וְהַמָּה
מִתְנַבְּאִים:

6.

וְצִלְחָה עָלֶיךָ רוּחַ יְהוָה וְהִתְנַבֵּיתָ עִמָּם וְנִהַפְכָתָ לְאִישׁ אֲחֵר:

5 Później dotrzesz do Gibea Bożego, gdzie się znajduje załoga filistyńska. Gdy zajdziesz do miasta, napotkasz gromadę proroków zstępujących z wyżyny. Będą mieli z sobą harfy, flety, bębny i cytry, a sami będą w prorockim uniesieniu. 6 Ciebie też opanuje duch Pański i będziesz prorokował wraz z nimi, i staniesz się innym człowiekiem.

Wymienienie takiego instrumentarium wskazuje na wysoko-tonalną hałaśliwą muzykę, która idealnie nadaje się do wprowadzenia w stan ekstazy a flety, bębny i różnego rodzaju instrumenty strunowe do dzisiaj są używane do wywoływania takich stanów.

Ciekawe, że są to również najczęściej wykorzystywane instrumenty przez kobiety podczas ich tanecznych procesji. Instrumenty te należały również do najważniejszych podczas ekstazy nabożeństw na cześć Baala czy innych sąsiednich bogów. Biorąc również pod uwagę praktyki wróżbiarskie lub prorocze, na całym świecie, począwszy od Ameryki Północnej i Południowej przez Afrykę a kończąc na Azji czy nawet Australii, to wszędzie takim praktykom towarzyszył i nadal towarzyszy taniec, będący zarówno przyczyną, jak i skutkiem ekstazy.

Trudno więc sobie wyobrazić, aby tradycja żydowska, będąca tak naprawdę konglomeratem wielu kultur, pod wpływem których się znajdowała podczas całego procesu jej tworzenia, była pozbawiona tak charakterystycznego elementu prorokowania jakim był taniec⁵⁰⁴.

⁵⁰⁴A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press Detroit 1992, s. 42.

Znaczenie muzyki w procesie wieszczenia podkreśla kolejny biblijny fragment (2 Krl 3,15-16).

15.

וְעַתָּה קְחוּ-לִי מִנְגִן וְהִנֵּה כְנָנִין הַמְנַגֵּן וְתִהְיֶה עָלָיו נְדִי-יְהוָה:

16.

וַיֹּאמֶר כֹּה אָמַר יְהוָה עֲשֵׂה הַנְּחַל הַזֶּה גְּבִים גְּבִים

15 Teraz jednak przyprowadźcie mi harfiarza⁵⁰⁵». Kiedy zaś harfiarz grał na strunach, spoczęła na nim ręka Pańska 16 i powiedział: «Tak mówi Pan:

To wyjątkowy przykład, pokazujący inną stronę prorokowania. Towarzystwo tylko jednego instrumentu i to nie bębna czy *hallil* a jakiegoś nieokreślonego instrumentu strunowego, pokazuje, że kultura Izraelska próbowała w niektórych okresach nawet takie zjawisko jak prorokowanie przenieść na grunt spokojniejszej, bardziej modlitewnej i introwertycznej natury religii Narodu Wybranego. Być może tym nieokreślonym instrumentem (כַּנָּן) był *kinnor*, na jakim grywał Dawid, a który miał terapeutyczne zastosowanie w stosunku do Saula ogarniętego przez, jak pisze Siloah⁵⁰⁶ „*evil spirit*”(złego ducha).

Zjawisko to opisane jest w 1 Sm 16,16-18.

⁵⁰⁵ W hebrajskiej wersji Biblii w miejscu tłumaczonego „harfiarza” pojawia się słowo „נגן”, które według słownika hebrajsko-polskiego (Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, s. 629.)

oznacza – grać na instrumencie lub grać na instrumencie strunowym. Zatem fragment ten w poprawnym tłumaczeniu winien brzmieć;

15 Teraz jednak przyprowadźcie mi - muzykanta lub grającego na instrumentach strunowych. Kiedy zaś grał na swym instrumencie, spoczęła na nim ręka Pańska

⁵⁰⁶A. Shiloah, *Jewish, Musical Traditions*, Wayne State University Press Detroit 1992, s. 43.

16 Daj więc polecenie, panie nasz, aby słudzy twoi, który są przy tobie, poszukali człowieka dobrze grającego na cytrze⁵⁰⁷. Gdy będzie cię męczył zły duch zesłany przez Boga, zagra ci i będzie ci lepiej». **17** Saul odrzekł sługom: «Dobrze, wyszukajcie mi człowieka, który by dobrze grał, i przyprowadźcie go do mnie!» **18** Na to odezwał się jeden z dworzan: «Właśnie widziałem syna Jessego Betlejemity, który dobrze gra. Jest to dzielny wojownik, wyćwiczony w walce, wyrażający się mądrze, mężczyzna piękny, a Pan jest z nim».

Tekst ten wskazuje na to, iż Dawid pełnił rolę, jaką dziś przypisujemy terapeutom. Od starożytności do dzisiaj wiadomo, że muzyka (muzykoterapia) ma ogromny wpływ na naszą podświadomość i może być elementem niezwykle pomocnym, a czasem niezbędnym, w leczeniu naszej psychiki. Jest ona potrzebna do wywoływania pewnych stanów np. wprowadzania w trans, czy doprowadzanie do ekstazy. Stany takie często niezwykle skutecznie pomagają w procesie dochodzenia do zdrowia⁵⁰⁸.

W późniejszym okresie (od VIII w. p.n.e.) relacje pomiędzy prorokami a muzyką zmieniły się. Z proroków, których przepowiednie zostały umieszczone w Starym Testamencie żaden nie używa instrumentu do swoich inspiracji, a jeden z nich – Amos - reaguje nawet przeciw temu zjawisku.

Am 5,23

הָסֵר מֵעָלַי הַמִּוֶן שְׂרִיף וְזִמְרַת נְבִלָיִךְ לֹא אֶשְׁמָע

⁵⁰⁷ Zapewne pojawił się tutaj błąd i zgodnie z innymi przekładami w tym miejscu mamy do czynienia z harfą lub lirą- zob. Hebrajsko-polski Stary Testament (Prorocy), Redakcja i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2008, oraz Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 1991. Poza tym słowa występujące w tym miejscu w hebrajskiej wersji językowej "רננ" tłumaczone jest w słowniku "Davidson B., The Analytical Hebrew and Chaldee Lexicon, London 1848, s. 386.", jako harfa lub lira oraz lira lub cytra za; Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, s.456.

⁵⁰⁸ Oxford, Wielka Encyklopedia Świata, Inowrocław 2005, T. X, s. 122.

*23 Idź precz ode Mnie ze zgiełkiem pieśni twoich,
i dźwięku twoich harf nie chcę słyszeć.*

Księga Amosa może świadczyć, iż gra na niektórych instrumentach (*נָבֵל* – harfa) stała się częścią życia niezgodnego z zasadami zawartymi w Starym Testamencie i była solą w oku proroka, wypowiadającego te słowa.

Am 6,4-6

*4 Leżą na łóżach z kości słoniowej
i wylegują się na dywanach;
jedzą oni jagnięta z trzody
i cielęta ze środka obory.*

הַפְּרָטִים עַל-פִּי הַנָּבֵל כְּדָוִד חָשְׁבוּ לָהֶם כְּלֵי-שִׁיר

*5 Fałszywie śpiewają przy dźwiękach harfy
i jak Dawid obmyślają sobie instrumenty do grania.*

*6 Piją czaszami wino
i najlepszym olejkiem się namaszczają,
a nic się nie martwią upadkiem domu Józefa.*

We fragmencie tym podobnie jak w cytowanym poprzednio, pojawia się słowo *נָבֵל* – harfa. Nie jest to zapewne zbieg okoliczności. Prawdopodobnie w czasach proroka Amosa i na terenach na jakich on działał, harfa postrzegana była jako instrument świecki, a gra na niej kojarzona była z zachowaniami niegodnymi wyznawcy Jahwe. Instrumenty używane w tak "nieczystych" sytuacjach, nie mogły być wykorzystywane w sferze sacrum, a do takiej niewątpliwie należało prorokowanie i związane z tym stany ekstazy.

Zjawisko ograniczenia instrumentarium było dość mocno rozpowszechnione również w czasach bezpośrednio następujących po zburzeniu Świątyni. Jest więc bardzo prawdopodobne, że ograniczenie instrumentarium dotyczyło również praktyk prorokowania. Okres ten nie był jednak długi i już w czasach perskich, a szczególnie w czasach hellenistycznych, a więc od końca IV w. p.n.e. udział muzyki w życiu Izraelitów był ponownie niezwykle znaczący.

Zatem widzimy, że stosunek Izraelitów do pewnych zjawisk zmieniał się wielokrotnie na przestrzeni dziejów ich państwa, a zjawisko prorokowania czy samookaleczania jest tego czytelnym przykładem.

d. Taniec

W Biblii, Misznie i Talmudzie taniec opisywany jest w różnych kontekstach. Niestety żaden z tych opisów nie może być połączony z ikonografią, która ukazywałaby rzeczywisty obraz figur i scen tańca. To ogromne ograniczenie jakim jest brak ikonografii w Biblii i całym kulturowym środowisku, w którym powstała, szczególnie boleśnie odczuwalne jest w przypadku tańca, gdzie choreografia, a więc sztuka kompozycji tańca i ruchu, jest najistotniejszą częścią tej działalności. Dokonano co prawda odkryć kilku ikonograficznych przedstawień tańczących postaci w Megido i Negar w Izraelu, które opisał w swojej pracy A. Shiloah⁵⁰⁹. Opisał on również inne artefakty odkryte w Tel Qasdach twierdząc, iż na dwu obiektach przedstawiony jest taniec. Poza tym z przedstawień tych można odczytać pewne społeczne implikacje. Jednym z odnalezionych artefaktów jest rytualny piedestał, na którym przedstawione zostały tańczące postacie. Drugim jest taca z brązu, na której przedstawionych jest siedem tańczących osób. Z pozycji tańczących i sposobu w jaki trzymają ręce, można wywnioskować, że jest to grupa taneczna tworząca kształt koła. Trudno powiedzieć, czy tworzenie koła w tańcu było czymś w rodzaju prostej choreografii, czy tylko działaniem siły odśrodkowej tworzącej z tancerzy taką figurę geometryczną. Bardzo realne jest jednak to, iż w społeczności żydowskiej, gdzie muzyka była tak istotnym elementem kulturowym, istniał pewien rodzaj choćby nawet prymitywnej choreografii.

Jednak skromność tych artefaktów widzimy porównując je choćby z ogromną liczbą egipskich zabytków przedstawiających taniec⁵¹⁰. Mamy na szczęście kilka fragmentów Biblii przedstawiających sytuacje, w których taniec jest istotnym elementem akcji. Jednym z takich przykładów jest fragment Księgi Sędziów: Sdz 21,21

וְרֵאִיתֶם וְהִנֵּה אִם־יֵצְאוּ בְנוֹת־שִׁילוֹ לְחֹל בַּמַּחְלוֹת וַיִּצְאֶתֶם מִן־הַבְּרָמִים
וַחֲטַפְתֶּם לָכֶם אִישׁ אִשׁוֹ מִבְּנוֹת שִׁילוֹ וְהִלַּכְתֶּם אֲרָץ בְּנֵי־מִן

⁵⁰⁹ A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press Detroit 1992, s. 209.

⁵¹⁰ L. Manniche, *Music and Musician in Ancient Egypt*, London 1991.

21 Wypatrujcie, gdy córki Szilo pójdą gromadnie do tańca. Wyszędłszy z winnic niech każdy uprowadzi dla siebie żonę spośród córek Szilo, a potem wracajcie do ziemi Beniamina.

Łatwo wyczytać z tego cytatu, iż kobieta w tańcu stanowiła szczególnie powabny obiekt pożądania każdego mężczyzny. Pojawiające się w tym miejscu niezwykle interesujące zagadnienie zwane *raptus puellae*, występujące dość powszechnie w świecie starożytnym, zostało skomentowane w kilku pracach⁵¹¹, a szczególnie wartościowy wydaje się artykuł J. Evans – Grubbs⁵¹². Mimo że jest to temat niezwykle powabny, nie będziemy się nim zajmować w tej pracy, gdyż nie wydaje się by zjawisko

⁵¹¹ B. Pastor de Aroza, *Rétorica imperial: el rapto en la legislación de Constantino*, Faventia 20, 1 (1998), s. 75-81.

E. Castelli, *Virginity and its Meaning for Womens Sexuality in Early Chrystianity*, *Journal of Feminist Studies in Religion* 2 (1986), no 1, s. 61-88.

G. Clark, *Woman in Late Antiquity. Pagan and Christian Life-styles*, Oxford 1993

J. Evans-Grubbs, *Abduction Marriage in Antiquity: a Law of Constantine (CTh IX. 24. 1) and Its Social Context*, *Journal of Roman Studies* 79 (1989), s. 59-83.

J. Evans-Grubbs, *Law and Family in Late Antiquity: the Emperor Constantine's Legislation on Marriage*, Oxford 1995 (reed. Oxford 1999).

J. Evans-Grubbs, *Constantine and Imperial Legislation on the Family*, [w:] *The Theodosian Code Studies in the Imperial Law of Late Antiquity*, ed. by J. Harries and I. Wood, London 1993, s. 120-142.

F. Gorla, *Ratto*, (diritto romano), *Enciclopedia del Diritto* t. 28, Milano 1987, s. 707-724

R. Haase, *Justynian I. und die Frauenraub (raptus)*, *Zeitschrift der Savigny Stiftung für Rechtsgeschichte. Romanistische Abteilung* 111 (1994), s. 458-470.

G. P. Massetto, *Ratto* (diritto intermedio), *Enciclopedia del Diritto* t. 38, Milano 1987, s. 725-743.

W. Pałubicki, *J. Iluk, Małżeństwo i rodzina w dawnym judaizmie i starożytnym chrześcijaństwie*, Gdańsk 1995.

S. Treggiari, *Roman Marriage. Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the time of Ulpian*, Oxford 1993.

⁵¹² J. Evans-Grubbs, *Abduction Marriage in Antiquity: a Law of Constantine (CTh IX. 24. 1) and Its Social Context*, *Journal of Roman Studies* 79 (1989), s. 59-83.

uprowadzania kobiet w celu ich poślubienia było szczególnie eksponowane na kartach Biblii.

Ekspozycja w tańcu stanowiła zapewne istotny element pomagający w wyborze odpowiedniej żony. Zapewne takie element jak wycucie rytmu, powabne ruchy czy piękna figura mogły być eksponowane podczas tańca i stanowiły istotne atrybuty każdej kobiety. Zatem trudno nie zauważyć, że taniec był istotnym elementem w kontaktach społecznych Izraelitów.

Taniec był także nieodzownym elementem celebrowania militarnych zwycięstw i powitaniem herosów powracających do domów po pokonaniu wrogów. Rolą kobiet było powitać i złożyć hołd walecznym zwycięzcom.

Do takich fragmentów dokumentujących te chwile mogą należeć:

Wj 15,20

וַתִּקַּח מִרְיָם הַנְּבִיאָה אֶחֱזֵת אֶהָרֹן אֶת-הַתֶּהֱרָף בְּיָדָהּ וַתִּצְאֵן כָּל-הַנְּשִׂיִם אֶהָרִיָּה
בַּת־פַּיִם וּבַמַּחֲלֵת:

20 Miriam prorokini, siostra Aarona, wzięta bębenek do ręki, a wszystkie kobiety szły za nią w płasach i uderzały w bębenki

Trudno na podstawie tego fragmentu odczytać charakter tańca, czy jak go tutaj określono "płasu"⁵¹³. Tym bardziej, że występujące w nim hebrajskie słowo מַחֲלֵת według słownika⁵¹⁴ powinno znaczyć pieśń lub instrument muzyczny.

Na pewno taniec towarzyszył bardzo prostemu rytmicznie utworowi. Świadczą o tym słowa " *kobiety szły za nią w płasach i uderzały w bębenki*". Zbyt skomplikowany rytm byłby niemożliwy do wykonywania na bębenku przez wiele kobiet jednocześnie, i to podczas tańca. Ruch w znaczny sposób ogranicza precyzję, zatem utwory towarzyszące tańcowi musiały posiadać dość czytelne i proste metrum, o bardzo wyeksponowanych mocnych częściach taktów. To ułatwiało niewątpliwie rytmiczne wykonywanie tańca, a

⁵¹³ Hebrajsko-polski Stary Testament (Pięcioksiąg), Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, translacją oraz indeksem rdzeni, opracowanie i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2003. Wj 15,20 s. 269.

⁵¹⁴ מַחֲלֵת – pieśń, instrument muzyczny.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, t. I s. 536.

w razie pomyłki łatwy powrót do danego schematu (jeśli takowy istniał).

Kolejnymi biblijnymi cytataми istotnymi dla omówienia tematu tańca w Biblii są:

Sdz 11,34

וַיָּבֵא יַפְתָּח הַמְצִפָּה אֶל־בֵּיתוֹ וְהָיָה בְתוֹ יֵצֵאת לְקִרְאתוֹ בְּתַפִּים וּבַמַּחֲלוֹת
וְרַק הִיא יְחִידָה אֵין־לוֹ מִמֶּנּוּ בֶן אִו־בֵּת:

34 Gdy potem wracał Jefte do Mispa, do swego domu, oto córka jego wyszła na spotkanie, tańcząc przy dźwiękach bębenków, a było to dziecko jedyne; nie miał bowiem prócz niej ani syna, ani córki.

1 Sm 18,6-7.

6.

וַיְהִי כִּבּוֹאָם בְּשׁוּב דָּוִד מִהַכּוֹת אֶת־הַפְּלִשְׁתִּי וַתֵּצֵאנָה הַנָּשִׁים מִכָּל־עָרֵי
יִשְׂרָאֵל לְשׁוֹר [לְשִׁיר] וְהַמַּחֲלוֹת לְקִרְאת שְׁאוּל הַמֶּלֶךְ בְּתַפִּים בְּשִׁמְחָה
וּבְשִׁלְשִׁים:

6 Gdy przybyli oni i wracał Dawid po zabiciu Filistyna, kobiety ze wszystkich miast wyszły ze śpiewem i tańcami naprzeciw króla Saula, przy wtórze bębnów, okrzyków i cymbałów.

7.

וַתַּעֲנִינָה הַנָּשִׁים הַמְשַׁחֲקוֹת וַתֹּאמְרֶנּוּ הִכָּה שְׁאוּל בְּאֶלְפוֹ וְדָוִד בְּרַבְבַּתָּיו:

7 I zaśpiewały kobiety wśród grania i tańców:

«Pobił Saul tysiące,

a Dawid dziesiątki tysięcy».

Cytowany tutaj fragment z 1 Sm pojawia się w tej pracy już po raz trzeci, jednak zawsze jako dowód w innej tezie. W tym miejscu, wraz z poprzedzającym go cytatem z Księgi Sędziów i innymi cytowanymi w tym rozdziale, wskazuje na to, iż taniec był działalnością przypisaną kobietom. Znajdziemy jednak w Biblii miejsce, gdzie opisany jest tańczący mężczyzna. Poniżej zobaczymy jednak, że taniec ten budzi niesmak i odbierany jest jako nieprzyzwoity dla mężczyzny, a szczególnie dla króla. Jest to

co prawda opinia jednej tylko osoby (Mikal), ale wydaje się, że w tym miejscu autor Księgi Samuela chciał jej słowami przekazać ogólną opinię panującą w czasach, w których opisywana scena miała miejsce.

2 Sm 6,5

וְדָוִד וְכָל־בֵּית יִשְׂרָאֵל מְשַׁחֲקִים לִפְנֵי יְהוָה בְּכָל עֲצֵי בְרוֹשִׁים וּבְכַנָּרוֹת
וּבְנִבְלִים וּבְתַפִּים וּבְמִנְעֻנְעִים וּבְצִלְצְלִים:

5 Tak Dawid, jak i cały dom Izraela tańczyli przed Panem z całej siły przy dźwiękach pieśni i gry na cytrach, harfach, bębnach, grzechotkach i cymbałach.

2 Sm 6,14-16

14.

וְדָוִד מְכַרְכֵּר בְּכָל־עֹז לִפְנֵי יְהוָה וְדָוִד חָגֹר אֶפֻּד בָּד

15.

וְדָוִד וְכָל־בֵּית יִשְׂרָאֵל מְעַלְּמִים אֶת־אֲרוֹן יְהוָה בְּתִרוּעָה וּבְקוֹל שׁוֹפָר:

16.

וְהָיָה אֲרוֹן יְהוָה בָּא עִיר דָּוִד וּמִיֵּכֶל בֵּת־שָׂאוּל נִשְׁקָפָה בְּעַד הַחֲלוֹן וַתִּרְא
אֶת־הַמֶּלֶךְ דָּוִד מִפְּנֵי וּמְכַרְכֵּר לִפְנֵי יְהוָה וַתִּבֹּז לוֹ בְּלִבָּהּ:

14 Dawid wtedy tańczył z całym zapatem w obecności Pana, a ubrany był w lniany efod. 15 Dawid wraz z całym domem izraelskim prowadził Arkę Pańską, wśród radosnych okrzyków i grania na rogach. 16 Kiedy Arka Pańska przybyła do Miasta Dawidowego, Mikal, córka Saula, wyglądała przez okno i ujrzawszy króla Dawida, jak podskakiwał i tańczył przed Panem: wtedy wzgardziła nim w sercu

Warto na ten tekst spojrzeć jeszcze z innej strony. Jest to również jedyny fragment Biblii, gdzie taniec może być, choć w niewielkim stopniu skojarzony z ceremonią sakralną, jaką jest niewątpliwie przeniesienie Arki. Być może ten rodzaj celebracji był pozostałością po trybie życia nomadów, którzy przenosili sakralny obiekt z jednego obozu do drugiego w radosnej procesji przy akompaniamencie muzyki i tańców. Dla niezwykle szanujących swoją tradycję Izraelitów był to zapewne obrząd przypominający o

korzeniach kulturowych. Wydaje się jednak, że przytoczony tekst ma na celu przekazanie innej wiadomości, która jest nam objawiona poprzez czytelną postawę Mikal. Mówi ona, iż postawa Dawida akceptowalna dla wodza plemienia nomadów, nie powinna mieć miejsca w przypadku władcy silnego państwa, któremu pewne zachowania (w tym wypadku publiczny taniec) nie przystoją. Zatem tekst ten nie wyklucza mężczyzn z grona potencjalnych tancerzy. Nie wskazuje on na nieprzyzwoitość wykonywania tej czynności przez wszystkich mężczyzn, lecz dotyczy tylko osoby króla. Cytat ten nie osłabia również stawianej w tym rozdziale tezy, iż taniec był domeną kobiet.

Warto w tym miejscu jeszcze wspomnieć, iż to samo wydarzenie przedstawione jest w Pierwszej Księdze Kronik (1 Krn 15,25-29). Podstawową różnicą między tymi dwoma tekstami jest to, że w Księdze Kronik muzykami są profesjonaliści czyli Lewici. Poza tym Dawid jest inaczej odziany w obu tych tekstach. Poza lnianym efodem w 1 Krn ma on jeszcze płaszcz z bisioru, który zapewne podkreślał królewską godność, choć z pewnością utrudniał taniec. Kolejna różnica to większa ilość instrumentów wymienionych w Księdze Samuela, co może świadczyć o bardziej popularnym (ludowym) charakterze tego święta w czasach pisania tej Księgi. Poza tym w Księdze Kronik używane jest słowo קָּטַץ⁵¹⁵ na oznaczenie tańca, natomiast w Księdze Samuela użyte zostało słowo כָּרַךְ⁵¹⁶. Wydaje się jednak, że ta ostatnia różnica nie ma większego znaczenia. Istotne natomiast wydają się kolejne różnice. Wymienienie tręb, które były jedynymi instrumentami przeznaczonymi tylko i wyłącznie Lewitom oraz podanie imion Lewitów, którzy na nich grają, nadaje tej ceremonii w Księdze Kronik zdecydowanie sakralny charakter, w odróżnieniu od, jak już wcześniej wspomnieliśmy, ludowego charakteru ceremonii w Księdze Samuela.

⁵¹⁵ קָּטַץ – 1. śmiać się 2. zapewniać rozrywkę 3. tańczyć, bawić się.

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. II, s. 342.

⁵¹⁶ כָּרַךְ - tańczyć

Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008, T. I, s. 471.

Dla dalszej analizy podnoszonej w tym rozdziale kwestii tańca interesujący, choć dość niejasny fragment, możemy znaleźć w Pieśni nad Pieśniami (7,1)

שׁוּבֵי שׁוּבֵי הַשׁוּלְמִית שׁוּבֵי וְנִתְּזוּהָ בְּהַתְּחִיזוּ בַּשׁוּלְמִית כְּמַחֲלָת
הַמִּתְּנָיִם:

*I Obróć się, obróć, Szulamitko,
obróć się, obróć się, niech się twym widokiem nacieszymy!
Cóż się wam podoba w Szulamitce,
w tańcu obozów?*

Ten fragment wydaje się wskazywać na tradycyjne tańce weselne. Znaczenie słów „w tańcu dwóch obozów” sugeruje uczestnictwo dwóch grup tanecznych. Jest to typ tańców, które do dnia dzisiejszego funkcjonują wśród Beduinów na Bliskim Wschodzie⁵¹⁷. Warto tutaj przywołać autora, który w sposób niezwykle ciekawy i wyczerpujący opisał zawartość Księgi Pieśni nad Pieśniami, a mianowicie do O. Keela⁵¹⁸. Książka ta ukazuje strukturę poezji żydowskiej, która była nierozzerwalnie złączona z muzyką tego narodu. Jednak to zagadnienie nie będzie przedmiotem tej pracy.

Mogło by się wydawać, że od czasów Salomona, a więc od momentu wybudowania Świątyni Jerozolimskiej, kiedy to Izraelici zmienili swój tryb życia z nomadów na osiadły, znaczenie tańca w kulturze Izraelitów maleje. Pojawia się tylko w nielicznych wydarzeniach Narodu Wybranego. Jednym z nielicznych sakralnych obrzędów, w których zachował się taniec jest zwyczaj procesji wokół Świątyni, podczas święta Simchat Tora⁵¹⁹. Jednak historia tego tanecznego korowodu nie sięga czasów biblijnych i dlatego nie będzie rozpatrywana w tej pracy. Jednak teza o występowaniu tańca tylko w najstarszym okresie biblijnym, a więc pomiędzy XII a IX w. p.n.e. ma jeden słaby punkt. Jest nim występowanie tańca w

⁵¹⁷ A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press Detroit 1992, s. 210.

⁵¹⁸ O. Keel, *Pieśń nad Pieśniami*, Poznań 1997.

⁵¹⁹ Kodyfikację tego zwyczaju przeprowadził w XIV wieku Jaakow ben Aszer, który wprowadził święto Simchat Tora na zakończenie pełnego rocznego cyklu odczytywania Tory.

http://www.izrael.badacz.org/kultura/kalendarz_simchat.html 15.05.2005

treści Księgi Psalmów, powstałych i opisujących czasy znacznie późniejsze. po niewoli, kiedy to odbudowana została Świątynia⁵²⁰ Ps 149,3; 150,4. Panowała wtedy wielka radość, a śpiew muzyka i taniec, jak pisze ksiądz Łach⁵²¹, były nieodzownym elementem wielbienia Jahwe, nawet na terenie Świątyni. Zatem najbardziej upoważnione wydaje się w tym miejscu twierdzenie, iż taniec był nieodłączną częścią kultu Boga w kulturze Izraela na przestrzeni całych jego biblijnych dziejów. Jednak ta forma wyrazu nie cieszyła się szczególną atencją w czasach trudnych (VIII – VI w. p.n.e.), a jego nasilenie przypada na czas radości (XI – IX i V w.p.n.e). Wydaje się, że taką właśnie tezę potwierdzają wszystkie przytoczone w tym rozdziale cytaty z Biblii dotyczące tańca.

⁵²⁰ Księga Psalmów, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Stanisław Łach, Poznań 1990, s. 588-9.

⁵²¹ Ibidem, s. 589

Zakończenie

W pracy tej podjąłem próbę opisaną i wyjaśnienia zjawisk muzycznych występujących w Biblii. Miały one charakter statyczny – opis instrumentów i dynamiczny – praktyka wykonawcza. Próbowałem przez porównywanie tekstów źródłowych, jak również opierając się na wcześniejszych pracach dotyczących tego tematu, dojść do właściwego zrozumienia poszczególnych terminów dotyczących kultury muzycznej Izraelitów zarówno w kwestii instrumentów jak i innych zagadnień związanych z tą dziedziną. Niezwykle pomocne okazało się moje akademickie wykształcenie muzyczne, jak również wieloletnia praktyka wykonawcza. Pozwoliło ono na weryfikację wielu mylnych teorii, jak również na bardziej praktyczne podejście do zjawisk muzycznych opisanych w tekście.

Zdaję sobie sprawę, że treść mej pracy o charakterze interdyscyplinarnym, nie zadowoli w pełni żadnego ze znawców tematu. Ja sam pracując nad poszczególnymi zagadnieniami znajdowałem więcej pytań niż odpowiedzi. Jednak celem tej dysertacji było wyznaczenie takich pól badawczych, na których spotkało się dociekanie lingwistyczne, kreślenie historycznego kontekstu i teoretyczne rekonstruowanie praktyki wykonawczej (jak grali, gdzie, na czym, kiedy, jaki to przynosiło skutek itp.). Moim pragnieniem było znalezienie choćby jednej odpowiedzi, która pozwoliła by lepiej zrozumieć muzykę Narodu Wybranego przedstawioną w Biblii.

W pierwszym rozdziale mojej pracy doktorskiej starałem się zasygnalizować najważniejsze zjawiska muzyczne występujące w procesie tworzenia i funkcjonowania państwa izraelskiego. Proces korelacji z kulturami ościennymi został tylko zasygnalizowany, jednak wydaje się, że w sposób wystarczający, aby dostrzec, że kultura Izraelitów obok cech w pełni oryginalnych, przyswoiła wiele elementów otaczającego świata. W tej części przedstawiony został niezwykle związek muzyki i sacrum w kulturze Izraela, który jest zasadniczy w procesie tworzenia instrumentarium oraz form muzycznych występujących u Izraelitów.

W drugim rozdziale analiza tekstów źródłowych miała na celu stworzenie szczegółowej i nie budzącej kontrowersji mapy instrumentarium, w której znajduje się przyporządkowanie poszczególnych instrumentów do konkretnych sfer życia, ich zastosowanie w ansamblach, wykorzystanie do akompaniamentu oraz analiza występowania w poszczególnych Księgach. Nie wszystkie punkty można było proporcjonalnie zrealizować podejmując badania nad każdym instrumentem. W przypadku podstawowych takich jak róg, trąba, harfa, lira, bęben czy *halil* analiza przebiegała szczegółowo i nie pozostawiała elementów budzących większe wątpliwości, natomiast w przypadku sistrum, grzechotek, instrumentów z Księgi Daniela czy asey broszim reprezentacja w tekstach jest tak znikoma, że rzetelna analiza jest znacznie utrudniona i w związku z tym pozostają pewne wątpliwości co do szczegółowej klasyfikacji tych instrumentów.

W rozdziale tym nie pojawia się opis lutni. Moim zdaniem instrument ten nie występuje się w tekście Biblii, mimo sugestii niektórych autorów konsultowanych w tej pracy⁵²². Oczywiście brak występowania tego instrumentu w tekście Biblii nie eliminuje jego występowania w kulturze muzycznej Izraela. Być może był to instrument stricte świecki, co tłumaczyło by jego absencję w historii sacrum Narodu Wybranego opisanej w Starym Testamencie.

W kolejności opisane zostały zasady muzyki i zjawiska muzyczne występujące w Biblii. Tematy w nich zawarte zostały przeanalizowane pod kątem widzenia autorów biblijnych nie pomijając jednak tekstów źródłowych pochodzących z sąsiednich kultur. Trudność w analizie tych zjawisk polegała przede wszystkim na przywiązaniu współczesnego człowieka do dzisiejszego sposobu pojmowania i odbierania muzyki, co przeszkadza w analizie tego zjawiska tworzonego trzy tysiące lat wcześniej. Wrażliwość twórcy czy słuchacza jest elementem nie dającym się ściśle określić i sklasyfikować. Była ona czasach Biblijnych niewątpliwie odmienna od dzisiejszej. Zatem zasady i zjawiska muzyczne kształtowane i tworzone przez ówczesnych artystów tworzone były według innych kryteriów estetycznych. Znalezienie tych właśnie kryteriów stanowiło największy problem w prawidłowym odczytaniu muzycznej działalności Izraelitów.

⁵²² Patrz np. J. Braun, s. 116.

Niestety, muszę przyznać z żalem, że wiele rozpatrywanych tutaj zagadnień nie zostało jednoznacznie i ostatecznie wyjaśnionych, jednak istotą tej pracy było nie tylko dawanie odpowiedzi, ale również stawianie pytań, które często same przybliżają nas do prawdy. Mam nadzieję, że nowe odkrycia archeologiczne, jak również odczytanie wielu starożytnych tekstów, zwłaszcza tych pochodzących z terenów Mezopotamii, pozwoli w przyszłości na rozwiązanie wielu nurtujących mnie dzisiaj wątpliwości.

Bibliografia

Teksty Biblijne

1. Hebrajsko-polski Stary Testament (Pięcioksiąg), Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, translacją oraz indeksem rdzeni, opracowanie i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2003.
2. Hebrajsko-polski Stary Testament (Prorocy), Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, transliteracją i indeksem słów hebrajskich, Redakcja i wstęp A. Kuśmirek, Warszawa 2008.
3. Hebrajsko – polski Stary Testament, Pisma, Przekład interlinearny z kodami gramatycznymi, transliteracją i indeksem słów hebrajskich i aramejskich, Opracowanie i wstęp Anna Kuśmirek.
4. The Holy Scriptures Hebrew and English, Cambridge 1951.
5. Septuaginta, ed. A. Rahlfs, 9 ed. Stuttgart 1935 (repr. 1971).
6. Biblia Sacra Vulgata, 4 ed. Stuttgart 1994.
7. Biblia Gdańska, Stary Testament, Kraków 2004.
8. Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, W przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół polskich biblistów pod red. Benedyktynów Tynieckich, Poznań-Warszawa, 1980.
9. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament), Poznań 1991.
10. Pismo Święte. Stary i Nowy Testament. Red. ks. Michał Petera (Stary Testament), ks. Marian Wolniewicz (Nowy Testament). Poznań 2003.

11. Pismo Święte, Opr. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Tow. Świętego Pawła, rok wydania: 2008
12. Biblia. Stary Testament we wyjątkach, podług tłumaczenia księdza Jakóba Wujka, przez księdza Proboszcza Perlińskiego starannie zestawionych. Poznań 1891.
13. Księga Izajasza, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Lech Stachowiak, Poznań 1996.
14. Księga Psalmów, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Stanisław Łach, Poznań 1990.
15. Psalmy, przekład Izaak Cytkow, Kraków 2008.
16. Księga Pięciu Megilot, przekład Izaak Cytkow, Kraków 2007.
17. Księga Jeremiasza, przekład Izaak Cytkow, Kraków 2009.
18. Księga Hioba, przekład Izaak Cytkow, Kraków 2010.
19. Księga Jeremiasza, Wstęp - Przekład z Oryginału i Komentarz opracował ks. Lech Stachowiak, Poznań 1967.
20. Book of Psalms, przypisy J. Wellhausen, London 1898.
21. The Holy Bible (Authorized Version or King James Bible) Robert Barker, 1611.
22. Bible online version English [Biblia wersja Angielska]
23. Midrash ha-Gadol, Jerusalem 1947.
24. Mishnayoth, Judaica press, New York 1963.

Teksty źródłowe

1. Albius Tibullus, Elegia, Biblioteka Poetów [LSW], Warszawa 1987.
2. Ataenajos, Uczta mędrców, przekład z języka greckiego K. Bartol, J. Danielewicz, Poznań 2009.
3. Epos o Gilgameszu, tłumaczenie Krystyna Łyczkowska, Warszawa 2002.
4. Flawiusz J., Dawne dzieje Izraela, z języka greckiego przełożyli Kubiak Z., Radożycki J., Warszawa 2001.
5. Herodot, Dzieje, I-II, przeł. S. Hammer, Warszawa 2003.
6. Horacy, Satyry, przekład i wstęp S. Gołębiowski, Warszawa 1980.
7. Kodeks Hammurabiego, przekład Marek Stępień, Warszawa 1996.
8. Owidiusz, Metamorfozy, tł. A. Kamieńska, Wrocław 2007.
9. Philo, De vita Mosis, w: Les œuvres de Philon d'Alexandrie, vol. 22. Introd., trad. et notes par Roger Arnaldez. Paris 1967.
10. Platon, Fileb, z greckiego tłumaczył W. Witwicki, Kęty 2002.
11. Plutarch, *Quaestiones convivales*, komentarz krytyczny i egzegetyczny Z. Abramowiczówna, Toruń 1960.
12. Pseudo-Plutarch, O muzyce; z jęz. grec. przeł., wstępem i komentarzem opatrzyła Krystyna Bartol, Poznań 1995.
13. Wergiliusz, Bukoliki i Georgiki, Ossolineum, z łacińskiego przełożyła i opracowała Z. Abramowiczówna, Wrocław 2006.

Encyklopedie i słowniki .

1. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik begründet von Fridrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil 1, Bd. 1 A-Bog, Bärenreiter, Kasel i in. 1994.
2. The Jewish Encyclopedia, Nowy Jork 1901 – 1906
3. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, Oxford 2003.
4. Davidson B., The Analytical Hebrew and Chaldee Lexicon, London 1848.
5. The New Brown - Driver - Briggs - Gesenius Hebrew and English Lexicon With an Appendix Containing the Biblical Aramaic, 1983.
6. Wielki Słownik Hebrajsko - Polski i Aramejsko - Polski Starego Testamentu. Koehler L., Baumgartner W., Stamm J. J., Warszawa 2008.
7. The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, editorial board, J. A. Brinkman, M. Civil, I. J. Gelb, A. L. Oppenheim, E. Reiner, Chicago 1980.
8. Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament, Stuttgart 1977.
9. Oxford, Wielka Historia Świata, Inowrocław 2005.
10. Wielka Encyklopedia P.W.N. Warszawa 1998.
11. Oxford, Wielka Encyklopedia Świata, Inowrocław 2005.
12. Reiss J., Mała Encyklopedia Muzyki, Warszawa 1960.
13. Kempieński A., Słownik mitów muzycznych, Poznań 2002.

14. Słownik łacińsko-polski, pod redakcją M. Plezi, Warszawa 1959.
15. Słownik grecko-polski pod redakcją Z. Abramowiczówny, Warszawa 1958.
16. Kopaliński W., Słownik mitów i tradycji kultury, Kraków 1991.
17. Ostański P., Bibliografia biblistyki polskiej 1945-1999, Poznań 2002.
18. Sztuka świata, t.1, praca zbiorowa, Warszawa 1989.

Opracowania

1. Albright W. F., *Yahweh and the Gods of Canaan*, London 1968.
2. Amusin J., *Rękopisy znad Morza Martwego*, Warszawa 1963.
3. Anati E., *Palestine before the Hebrews*, London 1963.
4. Anderson R. D., *Music and Dance in Pharaonic Egypt*, w: Sasson J., *Civilizations of the Ancient Near East*, Peabody 2000, s. 2555-2568.
5. Andrzejewski J., *Pieśni rozweselające serce*, Warszawa 1963.
6. ARANIE - *Archaeomusicological Review of the Ancient Near East*, A publication of ICONEA, London 2009, vol.I.
7. Arnaud D., *Starożytny Bliski Wschód*, Warszawa 1982.
8. Avenary H., *Magic, Symbolism and Allegory of Hebrew Sound Instrument*, w: *Colectanea Historiae Musicae*, Firenze 1956. s. 21-31.
9. Avenary H., *Judische Musik, Teil A*, in MGG, 1958.
10. Avenary H., *Flutes for the Bricle of a Dead Man. The Symbolism of Flute*, w: *Orbis Musicae*, Tel-Aviv 1971. s. 11-24.
11. Avenary H., *The Discepamy beteen Iconography and Literacy Presentions of Ancient Eastern Musical Instruments*, w: *Orbis Musicae*, Tel-Aviv 1973/4. s. 121-129.
12. Avigad N., *The King's Daughter and the Lyre* w: *Israel Exploration Journal*, nr. 28, Jerusalem 1978. s. 146-151.
13. Bayer B., *M'na'anim – Schikschakot cheres? (M'na'anim – Tonrassel)*, in *Tatzlil* 4, 1964, s.19-22.
14. Bayer B., *The Biblical Nebel*, in: *Yuval* 1, 1968, s. 89-131.

15. Bayer B., Music, Biblical Period, in: Encyclopedia Judaica, Jerusalem, 1971..
16. Bayer B., The Finds That Could Not Be, in: Biblical Archaeological Review 8, 1982.
17. Bayer B., The titles of the Psalms w: Yuval nr. 4 Jerusalem 1982. s. 28-123.
18. Bayer B., The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its Environs, Tel-Aviv 1963.
19. Bickermn E. J., The Jews in the Greek Age, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts London 1988.
20. Bieliński P., Starożytny Bliski Wschód, Warszawa 1985.
21. Binder A. W., Studies in Jewish Music, Collected Writings of A. W. Binder, edited by Irene Heskes, Bloch Publishing Co. New York City 1927.
22. Braun J., The Erliest Depiction of a Harp. Megiddo, late 4TH mill. B. C. Effects on Classical an Contemporary Cultures, 2007.
23. Braun J., The Lute and Organ in Ancient Israeli and Jewish Iconography w: J. Festschrift Christoph-Hellmut Mahling, ed. A. Beer Futzing 1997. Vol. I, s. 163-188.
24. Braun J., Music in Ancient Israel/Palestine, Cambridge 2002.
25. Brockelmann C., Zarys gramatyki porównawczej języków semickich, Berlin 1908-1913.
26. Bruno N., Shrhoah A., Persian Classical Music in Israel w: Israel Studies in Musicology 1978. Vol. 1. s. 142-158.
27. Courbet G., La musique a Ougarit. Nouveaux apercus, in: Comptes rendues des seances. Academie des inscriptions et belles lettres 4. Paris 1987.

28. Czekanowska A., *Kultury muzyczne Azji*, Kraków 1981.
29. Collon D., Draffkorn Kilmer A., *The Lute in: Mesopotamia in The British Museum Yearbook 4*, London 1980. s. 13-29.
30. Cornill H., *The Culture of Ancient Israel*, Chicago, 1914.
31. Domańska E. *Mikrohistorie*, Poznań 2005.
32. Draffkorn-Kilmer A., *Music and Dance in Ancient Western Asia in: Sasson J., Civilizations of the Ancient Near East*, Peabody 2000. s. 2601-2613.
33. Drobner M., *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1986.
34. Duchesne-Guillemin M., *Music in ancient Mesopotamia and Egypt in: World Archaeology Volume 12 No. 3 Princeton University Press 1981. s. 287-297.*
35. Eaton J. H., *Music's Place in Worship: A Contribution from the Psalms w: Outtestamentische Studien*, Leiden 1984. Vol. 23. s. 85-107.
36. Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972.
37. Evans-Grubbs J., *Abduction Marriage in Antiquity: a Law of Constantine (CTh IX. 24. 1) and Its Social Context*, *Journal of Roman Studies* 79, 1989, s. 59-83.
38. Finesinger B., *Musical Instr. in The Old Testament*, in: *Hebrew Union College Annual* 3, 1926, s. 21-76.
39. Finesinger S. B., *The Shofar in: Hebrew Union College Annual* 18/19, 1931/32, s. 193-228.
40. Foxvog / Kilmer Music, in: *The International Standard Bible Encyklopedia*, 1980.

41. Frazer J. G., *Złota Gałąź: Studium nad magią i religią*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
42. Gerson-Kiwi, *Migrations and Mutations of the Music in East and West*, Tel Aviv University, Israel 1980.
43. Gesenius W., *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, Boston 1906.
44. Gesenius W., *Hebraisches und aramaisches Handwörterbuch über das Alte Testament*, Lipsk 1921.
45. Giesel H., *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente*, Im Schrifttum der alten Kirche, Rgsbg. 1978.
46. Gołas J., *Antyfonarz ambrozjański Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*, Kraków 1969.
47. Goral M., *Music in Ancient Israel*, Haifa 1977.
48. Grace V., *The Canaanite Jar*, in: S. Weinberger, (Hrsg), *The Agean and the Near East*, Fs. H. Goldmann, New York 1956.
49. Gradenwitz P., *The Music of Israel from the Biblical Era to Modern Times*, Portland 1996.
50. Gressmann H., *Musik und Musikinstrumente, im Alten Testament*, Giessen 1903.
51. Gurney O. R., *An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp*, Iraq 30: 229-33, rok 1968.
52. Gurney O. R. , *Babylonian Music Again*, Iraq 56: 101-106, rok 1994.
53. Herder J.G., 1782-83, *Vom Geist der Ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes. Erster und zweiter Theil in zwei Bänden*, Dessau (unveränderte Titelaufgabe der Erstausgabe: Leipzig 1787.

54. Holmes P., Coles J. M., Prehistoric brass instruments in: World Archaeology Volume 12 No. 3 Princeton University Press 1981. s. 280-286.
55. Idelsohn A. Z., Hebräische-Orientalischer Melodienschatz, Lipsk 1914.
56. Idelsohn A. Z., Jewish Liturgy and Its Development, Dover Publications, Inc. New York 1932.
57. Idelsohn A. Z., Jewish Music in its historical development, New York 1929.
58. Ingarden R., Studia z Estetyki, Warszawa 1957.
59. Isaacs E., Metrical Basis of Hebrew Poetry, "The American Journal of Semitic Languages" t. XXXV, The University of Chicago Press 1918
60. Jahn J., Biblische Archaologie, New York 1853.
61. Joannes F., Historia Mezopotamii, Poznań 2007.
62. Jursa M., Prywatyzacja i zysk, Poznań 2002.
63. Keel O., Pieśń nad Pieśniami, Poznań 1997.
64. Keel O., Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen, Zürich-Einsiedeln-Köln 1972, (1996, 5. Auflage, Göttingen).
65. Kinkeldey O., *Kinnor, Nebel - Cithara, Psalterium*, in: The Joshua Bloch Memorial Volume New York 1960. s. 41-53.
66. Kilmer A. D., The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music, Proceedings of the American Philosophical Society 115 no. 2: 131 – 49, rok 1971.
67. Kilmer A. D., A Music Tablet from Sippar(?): BM 65217 +66616, Iraq 46: 69-80, rok 1984.

68. Kiwi G., *Migrations and Mutations of the Music in East and West*, Tel-Aviv University 1980.
69. Kloner / Braun, *Hellenistic painted Tombs at Marisa: Burial – hant Music*, Paper presented at the Conjoint Conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology and Iconography, Jerusalem, December 29, 1994 – January 3, 1995.
70. Koehler/Baumgartner, *Hebraisches und Aramaisches Lex. zum AT*, 4 Bde., Leiden, 1967.
71. Kolari E., *Musikinstrumente, Und ihre Verwendung im Alten Testament*, Helsinki 1947.
72. Kraeling C. H. Mowry L., *Music in the Bible in: Ancient and Oriental Music* ed. by Wellesz E., London 1960. s. 282-312.
73. Kubies G., *Nazwy Instrumentów Muzycznych w Polskich Przekładach Starego Testamentu*, *Studia Bobolanum* 1/ 2004, s. 109-138.
74. Kubies G., *Trąbili i śpiewali, tak iż słychać było tylko jeden głos wysławiający majestat Pana” – czyli rozważania o trąbie w Starym Testamencie*,
http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/kubies_traba.html
75. Lachmann R., *Gesange der Juden auf der Insel Djerba*, Jerusalem 1978.
76. Lachmann R., *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba*, Jerusalem 1940.
77. Landers J. G., *Muzyka Starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2003. Przekład: M. Kaziński.
78. Langdon S., *Babylonian and Hebrew Musical Terms*, in: *Jurnal for the Royal Asitic Society*, Apr. 1921, s. 169-191.
79. Łyczkowska K., *Babilońskie zaklęcia magiczne*, Warszawa 1995.

80. Malhomme F., Wersinger A., *Mousike et Arte*, Paris 2003.
81. Manniche L., *Music and Musician in Ancient Egypt*, London 1991.
82. Marcuse S., *A Survey of Musical Instruments*, N.Y./L. 1975.
83. Marshall K., *Rediscovering the Muses, Women's Musical Traditions*, Boston 1993.
84. Martino S., *Music, Dance and Processions in Hittite Anatolia* in: Sasson J., *Civilizations of the Ancient Near East*, Peabody 2000. s. 2661-2669.
85. McKinnon J., *The Exclusion of Musical Instruments from the Ancient Synagogue*, *Proceedings of the Royal Musical Association* 1979/80. Vol. 106. s. 77-87.
86. Meuszyński J., *Odkrywanie Mezopotamii*, Warszawa 1977.
87. Mirelman S., Krispijn T., *The Old Babilonian tuning text UET VI/3 899 w Iraq LXXI* 2009, s. 43-51
88. Mitchell T. C., *An Assyrian Stringed Instrument* in: *The British Museum Yearbook* 4, London 1980. s. 33-43
89. Mithell T. C., *The Music of the Old Testament Reconsidered* in: *Palestine Exploration Quarterly*, July -December 1992. s. 124-143.
90. Montagu J., *The conch prehistory: pottery, stone and natural* in: *World Archaeology* Volume 12 No. 3 Princeton University Press 1981. s. 273-279.
91. Montagu J., *Instrumenty muzyczne Biblii*, Kraków 2006. Przekład: G. Kubies.
92. Montet P., *Egipt i Biblia*, Warszawa 1968.
93. Morenz S., *Bóg i człowiek w starożytnym Egipcie*, Warszawa 1972.

94. Myśliwiec K., Eros nad Nilem, Warszawa 1998.
95. Niwiński A., Bóstwa, kultury i rytuały starożytnego Egiptu, Warszawa 1993.
96. Nougayrol J., Ugaritica V, Mission de Res Shamra, Bd. 16, Paris 1968.
97. Pawlicki F., Muzyka w starożytnym Egipcie w: Meander 31(1976). s. 64-75.
98. Peothig E., The Victory Song Tradition of the Women of Israel, New York 1985.
99. Pfeiffer A. F., Über die Musik der Alten Hebraer, Erlangen 1779.
100. Picken L., Folk Musical Instruments in Turkey, London 1975.
101. Polin C. C., Music of the Ancient Near East, New York 1954.
102. Popko M., Ludy i języki starożytnej Anatolii, Warszawa 1999.
103. Porada E., A Cylinder Seal showing a Harpist in The British Museum Yearbook 4, London 1980. s. 29-33.
104. Pritchard J. B., Palestinian Figurines in Relation to certain Goddesses known through Literature, New Haven, 1943.
105. Rachuta R., Monochord vol. 10. Strój instrumentów i notacja muzyczna w starożytnym Egipcie, Toruń 1996, s. 5-14.
106. Rashid S. A., Mesopotamien, Lipsk 1984. (MgB 2,2)
107. Rosowsky S., MUSIC OF THE PENTATEUCH, Analytical Theory of Biblical Cantillations, Proceedings of the Musical Association 60th Sess., 1933 – 1934 Published by: Taylor &

- Francis. Ltd. on behalf of the Royal Musical Association, s. 33-66.
108. Roux G., *Mezopotamia*, Warszawa 1998.
 109. Saalschütz J., *Gesch. und würdigung der Musik bei dem Hebraern*, Berlin 1829
 110. Sachs C., *Historia instrumentów muzycznych*, Warszawa 1975.
 111. Sachs C., *Muzyka w świecie starożytnym*, Warszawa 1988.
 112. Sachs C., *The Rise of Music in the Ancient World. East and West*, New York 1943.
 113. Sasson J., *Civilizations of the Ancient Near East*, Peabody 2000.
 114. Seidel H., *Musik in Altisrael*, Frankfurt 1989.
 115. Seidel H., *Ps. 150 und die Gottesdienstmusik in Altisrael*, in: *Noderlands Theologisch Tijdschrift* 35, 1981.
 116. Sendrey A., *Music in Ancient Izrael*, London: Vision Press Ltd., 1969.
 117. Seyring H., *Les grandes dieux de Tyro à l'époque grecque*, w: *Syria* 20, 1939, tab.26
 118. Shiloah A., *Jewish Musical Traditions*, Wayne State University Press Detroit 1992.
 119. Shaffer A., *A New Musical Term in Ancient Mesopotamian Music*, *Iraq* 43: 79-83, rok 1981.
 120. Shanks H. (redakcja), *Starożytny Izrael*, Warszawa 2007.
 121. Shiloah A., *Yuval - Studies of the Jewish Music Research Centre*, Jerusalem 1971. Vol. II

122. Szczepańska A., *Estetyka Romana Ingardena*, Warszawa 1989.
123. Szram M., *Duchowy sens liczb w alegorycznej egzegezie aleksandryjskiej (II-Vw.)*, Lublin 2001.
124. *The British Museum Yearbook 4, Music and Civilisation*, London 1980.
125. Tyloch W., *Dzieje ksiąg Starego Testamentu*, Warszawa 1981.
126. Waerzeggers C., Siebes R., *An alternative interpretation of the seven-pointed star on CBS 1766 (Horowitz JANES 30) w N.A.B.U. 2007 nr. 2, s. 43-45.*
127. Walsh C. E., *The fruit of the vine : viticulture in ancient Israel*, Harvard Semitic monographs nr. 60, Harvard Semitic Museum publications 2000.
128. Warzecha J., *Historia dawnego Izraela*, Warszawa 2005.
129. Wellesz E., *Ancient and Oriental Music*, London Oxford University Press 1957.
130. Wellesz E., *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, Przekład: M. Kaziński, Kraków 2006.
131. Werner E., *Jewish Music*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980.
132. West M. L., *Muzyka Starożytnej Grecji*, Kraków 2004. Przekład: A. Maciejowska, M. Kaziński.
133. Wilson-Dickson A., *Historia muzyki chrześcijańskiej*, Przekład: M. Wiśniewska Warszawa 2007.
134. Winter U., *Frau und Göttin*, Freiburg/Szwajcaria 1983.

135. Zawadzki S., Mane, Tekel, Fares. Źródła do dziejów Babilonii chaldejskiej, Poznań 1996.