

Grzegorz Kubies

Orkiestra króla Nabuchodonozora II czy zespół Antiocha IV Epifanesa? Kilka uwag muzykologa

Uważna lektura czterech wersetów trzeciego rozdziału Księgi Daniela (Dn 3, 5. 7. 10 i 15) w kontekście badań historycznych, instrumentologicznych i lingwistycznych skłania do postawienia co najmniej dwóch zasadniczych pytań: Jaki jest skład instrumentalny dworskiego zespołu muzycznego? Oraz, czy przedstawiony zespół muzyczny jest prawdziwym zespołem pochodzącym z czasów króla Nabuchodonozora II czy też współczesnym redaktorowi Księgi?

Współcześnie, badacze Starego Testamentu twierdzą, że Księga Daniela w obecnej formie powstała w Palestynie przed śmiercią Antiocha IV Epifanesa¹, który zmarł nie „na sławnej Górze Świętej”, jak sugeruje Dn 11, 45, lecz podczas wyprawy przeciw Partom w perskim mieście Tabae. Datowanie Księgi Daniela na lata 167-164 p.n.e. opiera się w głównej mierze na danych historycznych oraz lingwistycznych. Wiele miejsc – 7, 8, 20 i 24; 8, 9, 24-26; 9, 24-27; 11, 21-45; 12, 1 zawiera precyzyjne aluzje do czasów panowania na Bliskim Wschodzie Antiocha IV Epifanesa (175-164 p.n.e.)². Ten najślynniejszy władca z dynastii Seleucydów wslawił się niechlubnie prześladowaniami bogobojnych Żydów. W 167 roku p.n.e. zbezczescił świątynię jerozolimską, a na ołtarzu umieścił posąg Zeusa (Dn 11, 31). Będąc jednak miłośnikiem i popularyzatorem kultury greckiej potrafił działać konstruktywnie, za jego czasów w Babilonie wybudowano halę sportową i okazały teatr³.

¹ Zob. L. STACHOWIAK, *Prorocy więksi*, [w:] *Wstęp do Starego Testamentu*, red. L. Stachowiak, Poznań 1990, s. 311; W. TYLOCH, *Dzieje Ksiąg Starego Testamentu, Szkice z krytyki biblijnej*, Warszawa 1994, s. 244-47. Cytaty za *Biblią Tysiąclecia*, red. A. Jankowski, L. Stachowiak, K. Romaniuk, Poznań-Warszawa 1995³.

² Zob. komentarz J. HOMERSKIEGO do *Księgi Daniela*, [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, red. ST L. Stachowiak, Lublin 1995, s. 55-90. Por. także 1 Mch 1, 10-64. Żydzi dostali się pod panowanie Seleucydów w 198 r. p.n.e., po tym, jak Antioch III Wielki pokonał wojska Ptolomeusza V w bitwie pod Paneas.

³ Zob. G. ROUX, *Mezopotamia*, tł. B. Kowalska, J. Kozłowska, Warszawa 1998, s. 333-37.

Przesłanki językowe dotyczące aramejskiego, hebrajskiego, greckiego i perskiego każą datować tekst nie wcześniej niż na III wiek p.n.e. Dobitnie powyższe stwierdzenie potwierdza użycie w scenie muzycznej aż czterech terminów wywodzących się z języka greckiego: qayt^rrōs, sabb^ekā⁷, p^esan^tērīn i sūmpōn^eyā, których zastosowanie w omawianym tekście łączyć należy z hellenizacją Bliskiego Wschodu (Aleksander Wielki wkroczył do Azji Mniejszej w 334, a do Mezopotamii w 331 roku p.n.e.).

Dodatkowo należy uwzględnić fakt, że w kanonie hebrajskim Księga Daniela znajduje się wśród Pism (ta część Biblii została ustalona między 250-165 r. p.n.e.), a nie Ksiąg prorockich, które w momencie ostatecznej redakcji Księgi stanowiły już zbiór zamknięty. Także znaczące błędy faktograficzne (Księga Daniela nie jest z założenia utworem historycznym, lecz apokaliptycznym), dotyczące m.in. panujących władców – Nabuchodonozora II (604-562 p.n.e.), Nabonida (556-539 p.n.e.), Belszarrasura (biblijny Baltazar, zm. 539 p.n.e.), oraz inne, np. błędnie wzmiankowane oblężenie Jerozolimy „w trzecim roku panowania króla judzkiego Jojakima” (1, 1), nie dają solidnych podstaw, aby datować Księgę na VI wiek p.n.e., czyli na czasy panowania ostatnich wielkich władców nowobabilońskich, czy też na początkowe lata okresu perskiego.

Z drugiej strony pewne szczegóły obyczajowe i historyczne, które zamieszcza hagiograf w pierwszych sześciu rozdziałach, odpowiadają prawdzie. Te jako część pamięci zbiorowej przechowywane i przekazywane z pokolenia na pokolenie w formie opowieści, legend itp. znalazły ujście w Księdze Daniela. Należy przede wszystkim wymienić tu relacje o pozyskaniu do służby młodzieńców z „rodu królewskiego i możnowładców”, nauce „pisma i języka chaldejskiego” (1, 3-4), nadaniu Danielowi i jego towarzyszom nowych imion (1, 7) czy podziale imperium na satrapie za panowania Dariusza I Wielkiego (6, 2)⁴. Bibliści przyjmują, że rozdziały części narracyjnej (1-6) o cechach midraszu zostały zebrane w całość między 323 a 175 r. p.n.e.⁵

Dla porządku przypomnijmy, że tekst Księgi Daniela zanotowany jest w języku hebrajskim (1, 1-2, 4a; 8, 1-12, 13), aramejskim (2, 4b-7, 28) oraz greckim (3, 24-90; 13, 1-14, 42).

Poniżej przedstawiamy obraz sceny z udziałem dworskich muzyków, która rozegrała się według redaktora za panowania Nabuchodonozora II. Ten najpotężniejszy władca nowobabiloński w historii narodu żydowskiego zapisał się jako zdobywca Jerozolimy, który skazał w latach 597-581 p.n.e.

⁴ Pewne fakty zostały potwierdzone przez starożytnych pisarzy: Herodota (485-425 p.n.e.) i Ksenofonta (430-355 p.n.e.). Dariusz I Wielki (522-486 p.n.e.).

⁵ Zob. L. STACHOWIAK, *Prorocy więksi*, [w:] *Wstęp do Starego Testamentu*, dz. cyt., s. 310.

na wygnanie ludność Judy⁶. Ówczesny stan ducha wygnańców doskonale oddaje Ps 137, 1: „Nad rzekami Babilonu – | tam myśmy siedzieli i płakali, | kiedy wspominaliśmy Syjon. | Na topolach tamtej krainy | zawiesiliśmy nasze harfy [powinno być „liry”]”.

Na równinie Dura nakazał król Nabuchodonozor II zgromadzić swoich urzędników: satrapów, namiestników, rządców, radców, skarbników, sędziów, prawników i wszystkich zarządców prowincji, aby oddali cześć złotemu posagowi. Możemy z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że posąg przedstawiał samego władcę albo bóstwo czczone lokalnie lub w całym imperium (Marduk). Sam posąg wykonany na polecenie króla był okazałych rozmiarów: wysoki na sześćdziesiąt łokci, szeroki na sześć. Przyjmując, że 1 łokieć wynosił ok. 45 cm, jego wymiary przedstawiałyby się następująco: 27 m wysokość i 2,7 m szerokość. Przed tak imponującą budowlą na sygnał dany przez zespół muzyczny zebrani mieli paść na twarz i oddać pokłon, ci zaś, którzy nie uczyniliby tego, mieli zostać wrzuceni do rozpalonego pieca (taka kara spotkała towarzyszy Daniela oskarżonych przez Chaldejczyków o bezbożność i lekceważenie rozkazu władcy).

Instrumentarium

Nazwy instrumentów i terminów muzycznych występujących w obrębie tzw. „małej apokalipsy aramejskiej” (uważanej przez znawców za najstarszą część Księgi Daniela; 2, 4b-7, 28) wykazują, jak wspominaliśmy, przede wszystkim wpływ języka greckiego oraz hebrajskiego; stanowią zarameizowane odmiany. Terminologii muzycznej Dn 3, 5. 7. 10 i 15 nie odnotowują inne Księgi Biblii. Mimo upływu wielu lat nadal punktem wyjścia w dyskusjach muzykologicznych i instrumentologicznych jest fundamentalna praca *The History of Musical Instruments* C. Sachs'a z 1940 roku. Wymienione przez hagiografa Księgi Daniela sześć terminów muzycznych oraz jeden zwrot C. Sachs'a interpretuje następująco: qarnā' – trąba lub róg, mašrôqîṭā' – obój dwoisty, qayṭ^erôs – gitara, sabb^eḳā' – harfa kątowna pionowa, p^esantērîn – harfa kątowna pozioma, sumpôn^eyâ – współbrzmienie, wspólne granie, orkiestra, zespół muzyczny, kôl z^enê z^emārâ' – wszelkiego rodzaju instrumenty⁷. Poza jednym wyjątkiem – qayṭ^erôs zaproponowane przez niego odpowiedniki uznawane są obecnie przez wielu muzykologów zajmujących się kulturą muzyczną Biblii. Bardzo podobną linię interpretacyjną wykazują prace J. Brauna, do których będziemy się odwoływać.

⁶ Por. 2 Krł 24, 1-18; 25, 1-27; Krn 36, 6-8.

⁷ Zob. C. SACHS, *Historia instrumentów muzycznych*, tł. S. Ołędzki, Kraków 1989², s. 66-68.

W wykazie uwzględniono przekłady terminów muzycznych w Septuagincie (III-II w. p.n.e.) i Wulgacie (IV-V w. n.e.).

qarnā' (gr. *salpinx*, łac. *tuba*)

Źródłostów pierwszego wzmiankowanego instrumentu (hebr. *qeren* – naturalny róg) wskazuje bezpośrednio właśnie na róg, którym posługiwali się już Sumerowie⁸. W Biblii wyrażenie *qeren hayyôbêl* pojawia się tylko raz, w Księdze Jozuego 6, 5. Czytamy w niej, że instrumenty, na których grali kapłani przed murami Jerycho wykonane były z rogów baranich (w Starym Testamencie najczęściej wymienianym instrumentem jest *šôpâr* – kozi lub barani róg). Biorąc jednak pod uwagę obecny stan wiedzy na temat babilońskich instrumentów muzycznych istnieją podstawy, aby termin *qarnā'* interpretować jako trąbę. Wiemy, że w Mezopotamii budowano z różnych metali, w tym złota oraz gliny, trąby wykorzystywane głównie w wojsku i życiu publicznym, np. podczas prac zbiorowych. Ich rola ograniczała się jedynie do wyznaczania rytmu, gdyż możliwości melodyczne instrumentu były skromne (możliwe do wydobycia 2-3 dźwięki). Również znaleziska archeologiczne z czasów królestwa Partów z II wieku p.n.e. potwierdzają, że posługiwano się wówczas wykonywanymi prawdopodobnie z gliny trąbami.

W Grecji *salpinks* (trąba) najczęściej funkcjonuje jako instrument militarny i publiczny służący do wykonywania fanfar obejmujących nawet do 5 dźwięków. M. West podkreśla, że w Grecji posługiwano się także innym aerofonem o nazwie *keras* (róg). Był to jednak instrument o cichym brzmieniu i nie mógł w żaden sposób konkurować z trąbą⁹. Większość badaczy, a wśród nich H. G. Farmer, B. Bayer, J. Montagu, oddaje *qarnā'* jako róg, trąbę proponuje J. Braun¹⁰.

mašrôqîṭā' (gr. *syrix*, łac. *fistula*)

Termin powszechnie interpretowany jest jako podwójny (składający się z dwóch piszczałek) instrument dęty stroikowy. U podstaw takiej typologii leżą badania lingwistyczne (hebr. *šrq* – gwizdać, syczeć) oraz liczne dowody archeologiczne. Podwójnymi piszczałkami posługiwano się

⁸ Zob. tenże, s. 56-57; H. G. FARMER, *The Music of Ancient Mesopotamia*, [w:] *The New Oxford History of Music*, ed. by E. Wellesz, London 1957, t. 1, s. 242.

⁹ Zob. M. L. WEST, *Muzyka starożytnej Grecji*, tł. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003, s. 137.

¹⁰ Zob. H. G. FARMER, *The Music of Ancient Mesopotamia*, art. cyt., s. 245; B. BAYER, *Music*, [w:] *Encyclopaedia Judaica*, ed. in chief C. Roth, G. Wigoder, Jerusalem 1972, t. 12, s. 565; J. MONTAGU, *Musical Instruments of the Bible*, Lanham-London 2002, s. 96-98; J. BRAUN, *Biblische Musikinstrumente*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von L. Finscher, Kassel 1994, t. 1, k. 1528.

zarówno w królestwie nowoasyryjskim, jak i w czasach panowania Seleucydów. Pokrewieństwo z mezopotamskim instrumentem wykazuje aulos o 6-dźwiękowej skali (z możliwością podwyższenia 5 dźwięków), który do Grecji przywędrował prawdopodobnie z Azji Mniejszej.

qayt̄rōs (gr. *kithára*, łac. *cithara*)

Podobnie jak trzy kolejne rzeczowniki nazwa qayt̄rōs wywodzi się z języka greckiego (gr. *kithára*). Wskazówka filologiczna jest tutaj oczywista, a badacze są w tym przypadku zgodni i identyfikują instrument z lirą. Istnienie kilku- lub kilkunastostrunnych lir (4-15) w Mezopotamii i Grecji jest potwierdzone licznymi zabytkami piśmiennymi i ikonograficznymi.

sabb^εkā' (gr. *sambýkē*, łac. *sambuca*)

Lingwiści podkreślają filiacje greckiego wyrazu *sambýkē* z terminologią fenicką. Analiza reliefów asyryjskich pozwala określić instrument mianem harfy kątovej. Przedstawiani muzycy trzymają ją w pozycji pionowej, instrument mógł posiadać nawet do 30 strun. J. Montagu odwołując się do badań M. L. Westa jest zdania, że instrument powinien interpretować się jako harfę łukową¹¹. B. Bayer twierdzi, że wyrazy sabb^εkā' oraz omawiany niżej p^εsantērîn są zarameizowanymi formamami greckiej *sambýkē* i *psaltérion* (harfy)¹². A. Sendrey przypuszcza, że termin odnosi się do lutni¹³.

p^εsantērîn (gr. *psaltérion*, łac. *psalterium*)

Termin (gr. *psaltérion*) oznacza najprawdopodobniej tak jak sabb^εkā' harfę kątową. Na reliefach asyryjskich przedstawiana jest w pozycji poziomej, instrument wyposażony był zazwyczaj w 7-10 strun. Także greckie malarstwo wazowe dostarcza dowodów na istnienie różnych rodzajów harf, poza wymienionymi dwoma terminami w źródłach literackich funkcjonują: *paktís* (*pēktís*), *trígōnos* (*trígōnon*), *mágadis*, *klepsíambos*, *nábla* (*náblas*), *heptágōnon*, a także *enneáchordon*, *Indica*¹⁴. Poza tym wiemy, że greckie kobiety, które grały na harfach, określano mianem *sambykístria* i *psáltria*¹⁵. E. Kolari wywodząc nazwę instrumentu z perskiego *pi-santir*, przypuszcza,

¹¹ Zob. J. MONTAGU, *Musical Instruments of the Bible*, dz. cyt., s. 98; M. L. WEST, *Muzyka starożytnej Grecji*, dz. cyt., s. 90–92.

¹² Zob. B. BAYER, *Music*, art. cyt., s. 565.

¹³ Zob. A. SENDREY, *Musik in Alt-Israel*, Leipzig 1970, s. 575–77. Komentarze Sendreya odznaczają się dużą wnikliwością, pomimo różnicy zdań w stosunku do najnowszych prac warto zapoznać się z nimi bliżej.

¹⁴ Zob. M. L. WEST, *Muzyka starożytnej Grecji*, dz., cyt., s. 85–93.

¹⁵ Zob. J. G. LANDELS, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, tł. M. Kaziński, Kraków 2003, s. 92.

że p^esan^tērīn oznacza małą cytrę, podobnego zdania jest A. Sendrey¹⁶. D. A. Foxvog i A. D. Kilmer interpretują instrument jako lirę¹⁷. H. G. Farmer łączy terminy p^esan^tērīn z sūmpōn^eyā w całość i tłumaczy jako zgodnie brzmiąca harfa¹⁸. Taka propozycja rozwiązuje problem, przed którym staje każdy tłumacz – połączenia semantycznie prawie jednoznacznych sūmpōn^eyā i kōl z^enê z^emārā’.

sūmpōn^eyā (gr. *symphōnía*, łac. *symphonia*)

Większość współczesnych biblistów i muzykologów tłumaczy termin jako rzeczownik zbiorowy oznaczający zespół muzyczny; jednoznacznie wypowiedział się na ten temat kilka lat przed pracą C. Sachsa F. W. Galpin¹⁹. W języku greckim w starożytności wyraz *symphōnía* odnosił się też do współbrzmienia i gry zespołowej. W XX w. głównie pod wpływem S. B. Finesingera i F. Behna sūmpōn^eyā tłumaczono jako dudy²⁰; takiej interpretacji nie potwierdzają zupełnie źródła historyczne czy archeologiczne. T. C. Mitchell i R. Joyce wysunęli hipotezę, że sūmpōn^eyā może być dialektalną odmianą słowa *týmpanon* – bęben²¹. A. Sendrey skłania się do typologii: instrument dęty drewniany²².

kōl z^enê z^emārā’ (łac. *universi generis musicorum* lub *omnis generis musicorum*)

Najczęściej wyrażenie to (hebr. *kōl z^enê* – wszelkiego rodzaju; akkad. *zmr* – muzycy, śpiewacy, pieśń pochwalna, śpiewanie, gra na instrumentach, szczególnie dętych) tłumaczone jest jako „wszelkiego rodzaju muzyka” lub „wszelkiego rodzaju instrumenty muzyczne”. F. W. Galpin stawia hipotezę, że zamykająca fraza *kōl z^enê z^emārā’* odnosi się do instrumentów nie wymienionych wyżej (np. perkusyjnych)²³. Przyjmując ją musimy poszerzyć zespół o nowe instrumenty, co pociąga za sobą radykalną zmianę brzmienia.

¹⁶ Zob. E. KOLARI, *Musikinstrumente und ihre Verwendung im Alten Testament*, Helsinki 1947, s. 78; A. SENDREY, *Musik in Alt-Israel*, dz. cyt., s. 277-79.

¹⁷ Zob. D. A. FOXVOG, A. D. KILMER, *Musik*, [w:] *The International Standard Bible Encyclopedia*, Grand Rapids 1980, t. 3, s. 446.

¹⁸ Zob. H. G. FARMER, *The Music of Ancient Mesopotamia*, art. cyt., s. 245-46.

¹⁹ Zob. F. W. GALPIN, *The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians*, Cambridge 1936, s. 60.

²⁰ Zob. S. B. FINESINGER, *Musical Instruments in the Old Testament*, „Hebrew Union College Annual” 3 (1926), s. 55; F. BEHN, *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalters*, Stuttgart 1954, s. 60.

²¹ Zob. T. C. MITCHELL, R. JOYCE, *Musical Instruments in Nebuchadnezzar's Orchestra*, [w:] *Notes on some Problems in the Book of Daniel*, by D. J. Wiseman [i in.], London 1965, s. 26.

²² Zob. A. SENDREY, *Musik in Alt-Israel*, dz. cyt., s. 304-311.

²³ Zob. F. W. GALPIN, *The Music of the Sumerians*, dz. cyt., s. 69.

Natomiast B. Bayer sugeruje, że fraza stanowi rodzaj glosy²⁴. Obie propozycje z pewnością należy uwzględnić w pracach translacyjnych.

C. Sachs interpretuje całą scenę jako opis zespołowego muzykowania na starożytnym Bliskim Wschodzie, według niego najpierw następują solowe prezentacje poszczególnych instrumentów, a następnie muzykuje cały zespół²⁵. Stawiając taką tezę autor odwołuje się do praktyki wykonawczej typowej dla muzyki arabskiej, w której utwór opiera się na rozwijającym improwizacyjnie modelu melo-rytmicznym – *maqâm*.

Proweniencja zespołu

Muzykolodzy nie są zgodni co do tego, jaki zespół został przedstawiony w Dn 3, 5. 7. 10 i 15. Wśród opowiadających się za tym, że mamy do czynienia z orkiestrą babilońską, znajdują się wybitni instrumentolodzy, m.in. C. Sachs i J. Montagu, natomiast inni z J. Braunem na czele twierdzą, że autor Księgi Daniela przedstawił zespół z czasów panowania Seleucydów²⁶.

Nawiązując do rozważań z początku rozdziału, kilka faktów przemawia za tym, że zespół muzyczny opisany w Księdze Daniela może pochodzić z II w. p.n.e. Znaczącymi argumentami w dyskusji są przesłanki historyczne dotyczące panowania zhellenizowanego Antiocha IV Epifanesa oraz lingwistyczne – zastosowanie terminów muzycznych o proveniencji greckiej. Z dużym prawdopodobieństwem możemy twierdzić, że muzyka wykonywana na dworze tego władcy i w najważniejszych miastach imperium pozostawała pod wpływem muzyki greckiej, której oddziaływanie przejawiało się zapewne w doborze repertuaru, gatunków czy rodzaju instrumentów. Niestety nie potrafimy określić dokładnie, jak silne były wpływy Hellady. Światło na kulturę muzyczną tamtych czasów rzucają znalezione w Mezopotamii terakotowe figurki z lat ok. 323-140 p.n.e. – czasów panowania Seleucydów. Przedstawiają one postacie grające na syringach (fletnie Pana), piszczałkach podwójnych, harfach kątowych, lirach, lutniach, bębnach obręczowych, grzechotkach i talerzach²⁷. Wśród wymienionych w pracy S. A. Rashida instrumentów brakuje aerofonu blaszanego – trąby. Oczywiście brak dowodów ikonograficznych reprezentujących ten instrument nie przesądza o tym, że nie posługiwano się nim w tym rejonie świata. Podobne instrumenty znano także w okresie grecko-rzymskim (IV w. p.n.e. – IV w. n.e.) w Palestynie. Wśród zabytków

²⁴ Zob. B. Bayer, *Music*, art. cyt., s. 565.

²⁵ Zob. C. SACHS, *Historia instrumentów muzycznych*, dz. cyt., s. 68.

²⁶ Zob. tenże, s. 66; J. MONTAGU, *Musical Instruments of the Bible*, dz. cyt., s. 100; J. BRAUN, *Biblische Musikinstrumente*, dz. cyt., k. 1530.

²⁷ Zob. S. A. RASHID, *Mesopotamien*, Leipzig 1984, il. 154-188, s. 140-153 (*Musikgeschichte in Bildern*, 2.2).

z tej przestrzeni geograficznej znajdują się fragmenty piszczałek oraz mozaiki, malowidła ściennie, artefakty terakotowe, monety przedstawiające różne aerofony, chordofony i idiofony²⁸. Wymienione powyżej instrumentarium z okresu Seleucydów w ogólnym zarysie odpowiada przedstawionemu w Dn 3, 5. 7. 10 i 15, natomiast jednoczesne współbrzmienie tak wielu różnorodnych instrumentów, w tym aż trzech z grupy chordofonów, nie odzwierciedla typowej dla mocno zhellenizowanych ludów czy samych Greków praktyki muzycznej. Ponieważ dużo pewnych informacji posiadamy na temat kultury muzycznej Grecji, jej poświęcimy teraz kilka uwag, umieszczając w ich kontekście interesujący nas temat.

W starożytnej Grecji do profesjonalnych instrumentów zaliczano jedynie aulos (instrument o dwóch piszczałkach stroikowych) i kitarę. Oba instrumenty mogły towarzyszyć homofonicznemu śpiewowi chóralnemu, którego nieodzownym elementem był taniec mimetyczny. Na obu wykonywano kompozycje solowe – *aúlēsis* i *kithárēsis*, przy ich akompaniamencie rozbrzmiewał także śpiew solowy – *aulōdíá* i *kitharōdíá*²⁹. Inne instrumenty melodyczne, takie jak kitary, liry, syringi i aulosy wykorzystywano w muzyce kultowej podczas Panatenaji czy Wielkich Dionizji. Poza tym w kulcie Kybele oraz Dionizosa posługiwano się chętnie instrumentami perkusyjnymi – bębnami obręcowymi, krotalami (klekotki) i czynelami (talerze).

Najczęściej sceny z udziałem muzyków obejmują kilku instrumentalistów i można je określić jako kameralne – potwierdzają to zabytki piśmienne i ikonograficzne³⁰. Do rzadkości należą przedstawienia większej liczby muzyków, np. czterech auletów wraz z czterema kitarzystami³¹. Doskonałymi źródłami do badań nad dawnymi zespołami greckimi są dekoracje malarskie na naczyniach ceramicznych. Biorąc pod uwagę ograniczoną powierzchnię malarską, należy je jednak traktować z należytą ostrożnością. Oto dwa przykłady potwierdzające kameralność greckiej muzyki. Amfora z British Museum (E 271; ok. 440 r. p.n.e.) przedstawia dwie muzy i Apolla grających na aulosie, harfie pionowej i lirze (w tle widnieje kitarra). Na naczyniu przechowywanym w muzeum w Arezzo (nr 1465; ok. 500 r. p.n.e.) w scenie libacyjnej uczestniczy czterech muzyków, dwóch gra na aulosach oraz dwóch odpowiednio na barbitosie (lira z długimi ramionami) i na krotalach³². Tak

²⁸ Zob. J. BRAUN, *Music in Ancient Israel/Palestine; Archeological, Written, and Comparative Sources*, translated by D. W. Stott, Grand Rapids-Cambridge 2002, s. 189-320.

²⁹ Zob. R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Greece*, [w:] *The New Grove dictionary of music and musicians*, ed. by S. Sadie, London 1981, t. 7, s. 660.

³⁰ Zob. M. WEST, *Muzyka starożytnej Grecji*, dz. cyt., s. 27-51.

³¹ Zob. J. G. LANDELS, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, dz. cyt., s. 18-19.

³² Zob. M. WEGNER, *Griechenland*, Leipzig 1963, il. 22, s. 47; il. 63, s. 99 (*Musikgeschichte in Bildern*, 2.4).

więc najczęściej przedstawianymi instrumentami w malarstwie wazowym są liry, kitary i aulosy nierzadko łączone z krotalami.

Mówiąc o greckim instrumentarium należy je poszerzyć jeszcze o: plagiulosy (poprzednie piszczałki pojedyncze), muszle morskie, cytry, lutnie i dzwoneczki³³.

Nie można wykluczyć, że redaktor Księgi Daniela słyszał w Palestynie jakichś muzyków związanych z dworem Antiocha IV Epifanesa, np. podczas uroczystości umieszczania na ołtarzu w świątyni jerozolimskiej posągu Zeusa czy trwających w niej uczt i pogańskich orgii³⁴. Takie spotkanie mogło zaważyć na terminologii muzycznej w Dn 3, 5. 7. 10 i 15. Jednak mniej prawdopodobne wydaje się, że był to zespół okazałych rozmiarów o bogatym instrumentarium, tak jak zostało to przedstawione w Dn 3, 1-5. Jedynie w przypadku poświęcenia świątyni Dionizosowi lub Kybele można zakładać występ większego zespołu, z rozbudowaną grupą instrumentów perkusyjnych. Ponadto nie posiadamy żadnych świadectw potwierdzających łączenie salpinks – powszechnie stosowanej w wojsku z innymi instrumentami³⁵. W Dn 3, 5. 7. 10 i 15 to właśnie sygnał trąby rozpoczyna uroczystość, w której udział biorą różni instrumentalści.

Hagiograf żyjący w II w. p.n.e. zapewne nie znał ani języka sumeryjskiego, ani akadyjskiego³⁶. W przeciwnym razie z łatwością można byłoby w nazewnictwie muzycznym omawianych wersetów Księgi Daniela odnaleźć pierwowzory, np. *si-am-ma*, *á-darà* (rogi zwierzęce), *sassannu*, *embūbu*, *malīlu*, *šulpu* (instrumenty dęte stroikowe), *sammū* (lira), *balag* = *balaggu* (harfa), *inu* (lutnia), *sa* = *pitnu* (struna), *ūb* = *uppu* (bęben obęczkowy), *li-li-is/is* = *lilissu* (kotły), *nigkalagū* (talerze), *tāpalu* (drewniane klaskanki), *PA.PA* = *šinna/etu* (klaskanki z drewna lub brązu)³⁷. Przyjmując, że do jego czasów przetrwała opowieść o spektakularnym zdarzeniu z czasów Nabuchodonozora II, chcąc podkreślić odrębność tamtej kultury sięgnął do

³³ Oprócz wymienionych prac w artykule por. T. J. MATHIESEN, *Greece (Ancient, Musical instruments)*, [w:] *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com> [7 X 2002].

³⁴ Por. 2 Mch 6, 2-5; także A. ŚWIDERKÓWNA, *Rozmów o Biblii ciąg dalszy*, Warszawa 2001⁴, s. 162-65.

³⁵ J. G. LANDELS, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, dz. cyt., s. 95. Łączenie trąb z innymi instrumentami jest typowe dla Rzymian, zob. G. Fleischhauer, *Etrurien und Rom*, Leipzig 1966, np. il. 15, s. 40-41; il. 25, s. 54-55 (*Musikgeschichte in Bildern*, 2.5).

³⁶ Akadyjski był językiem używanym w Mezopotamii od III tysiąclecia do ok. 400 r. p.n.e. Posiadał dwa dialekty: babiloński i asyryjski. Był językiem uniwersalnym na starożytnym Bliskim Wschodzie, podobną rolę pełnił aramejski. Sumeryjski natomiast był językiem kapłanów. Posługiwano się nim nawet po zaprzestaniu używania go w życiu codziennym i literaturze.

³⁷ Zob. A. D. KILMER, *Musik*, [w:] *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, hrsg. von D. O. Edzard, Berlin-New York 1997, t. 8, s. 463-467. Por. także hasła dotyczące poszczególnych instrumentów.

greki, tworząc na jej bazie nowe wyrazy. Zarówno kultura mezopotamska, jak i hellenistyczna z rozbudowanymi panteonami bóstw stanowiły kultury obce wierzącym w jednego Boga Żydom. Ponadto smutne doświadczenia historyczne dotyczyły mieszkańców Palestyny zarówno pod panowaniem władców mezopotamskich (Asyryjczycy i Babilończycy skazywali na wygnanie ludność judzką w latach 722, 597, 587 i 581 p.n.e.)³⁸, jak i Seleucydów.

W przeciwieństwie do Grecji, z obszaru Bliskiego Wschodu posiadamy liczne świadectwa mówiące o muzykowaniu zespołowym, z jakim mamy do czynienia w Dn 3, 5. 7. 10 i 15. Typowe dla tej części świata poligeniczne, rozbudowane składy instrumentalne wzmiankuje m.in. Biblia. Podczas przenoszenia Arki Przymierza Dawid i towarzyszący mu muzycy grali na cyprysowych klaskankach, dwóch rodzajach lir (wyżej i niżej brzmiących), bębenkach, grzechotkach i metalowych talerzach (2 Sm 6, 5). Psalmista z kolei wzywa, aby wielbić Boga grą na rogu, obu rodzajach lir, bębenu, instrumentach strunowych, flecie i metalowych talerzach (Ps 150, 3-5)³⁹.

Opis uroczystości religijnych, podczas których występują zarówno instrumentalści, jak i śpiewacy, zawiera tekst pochodzenia hetyckiego poświęcony bogu wojny (Wurunkatte?). W obecności króla, królowej, dworzan i sług występują muzycy (*entertainers*) grający na *arkammi*, *ħuħupal*, *galgalturi*, osoby tańczące akompaniują sobie bębnami obřęczowymi (I, 35-40). Oprócz muzyków w ceremonii udział biorą kapłani (*kitaš-priests*) i śpiewacy (*psalmodists*; II, 1-5). Tekst wspomina także o osobach nazywanych liturgistami (*liturgists*) (III, 15-25), ponadto instrumenty okrešlane są mianem instrumentów bogini Isztar (V, 35). Pod koniec zachowanego tekstu występują razem liturgiści, śpiewacy oraz muzycy towarzyszący im na wzmiankowanych już *arkammi*, *ħuħupal*, *galgalturi* (VI, 25-30)⁴⁰.

Wiarygodnymi dowodami w dyskusjach muzykologicznych na temat muzyki w Mezopotamii oprócz tabliczek zapisanych pismem klinowym są reliefy. Niezwykle czytelne są wykonane z alabastru zabytki nowoasyryjskie pochodzące z Niniwy. Na jednym z nich z północnego pałacu, przechowywanym w British Museum (BM 124920 i 124922; ok. 650 r. p.n.e.) artysta przedstawił asyryjski zespół towarzyszący władcy i jego małżonce w ogrodzie. Zespół składa się z sześciu harf kątowych pionowych, jednej liry, jednej lutni, trzech krótkich piszczałek podwójnych, czterech długich?

³⁸ Por. 2 Krl 17, 6; 18, 11; 24, 15-16; 25, 11 i 14; Jr 52, 30.

³⁹ Nazwy instrumentów w języku hebrajskim – 2 Sm 6, 5: 'ašê ħ^erôšîm, kinnôr, nêbel, tōp, m^ena'an'im i šeš^elim; Ps 150, 3-5: šōpâr, kinnôr, nêbel, tōp, minnim, 'uġāb, šilš^elê-šāma' i šilš^elê t^erû'ā.

⁴⁰ Zob. *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, ed. by J. B. Pritchard, New Jersey 1963, s. 358-361.

(może są to po prostu kije?) i bębna⁴¹. Także w Londynie znajduje się relief (BM 124802; po 646 r. p.n.e.) pochodzący z południowo-zachodniego pałacu w Niniwie, ukazujący dworski zespół elamicki maszerujący nad brzegiem rzeki. Zespół, który wziął do niewoli Asurbanipal (zm. ok. 631/627) po zburzeniu w 646/647 r. p.n.e. Suzy, pochodzi z Madaktu. Siedmiu muzyków gra na harfach kątowych pionowych, jeden na harfie kątovej poziomej (lub dwóch), dwóch na piszczałkach podwójnych, jeden na bębnie (?). Za nimi przedstawionych zostało dziewięcioro dzieci klaszczących w dłonie, którym towarzyszą osoby dorosłe: trzy klaszczące, jedna śpiewająca (dłoń trzyma przy gardle, moduluje barwę?) oraz jedna zamykająca pochod. Ruchy dłoni ostatniej postaci sugerują, że pełni funkcję dyrygenta⁴².

Przyjrzyjmy się jeszcze innym dwóm mezopotamskim zabytkom, ukazującym inne konstelacje instrumentalne. Na przechowywanym w British Museum (BM 118179; IX-VIII w. p.n.e.) fragmencie z kości słoniowej z Nimrud uwieczniona została scena kultowa z udziałem dostojnika, dwóch kapłanek i zespołu muzycznego. Dwie postacie grają na cytrach (*psalterium*), jedna na bębnie obrożnym i dwie na podwójnych obojach. Z kolei relief z pałacu północnego w Niniwie, obecnie znajdujący się w Luwrze (AO 19908; ok. 650 r. p.n.e.), przedstawia zespół czterech muzyków grających na dwóch lirach, bębnie obrożnym i parze talerzy. Muzykom towarzyszą klaszczący w dłonie żołnierze⁴³.

W praktyce muzycznej ludów Mezopotamii, oprócz wymienionych wyżej rodzajów zespołów, razem zestawiano m.in. harfy poziome z bębnami obrożnymi i talerzami, wielkie bębny sumeryjskie z talerzami. Podobnie jak w Grecji trąb w zasadzie nie łączono z innymi instrumentami, stosowano je z powodzeniem w wojsku i służbie publicznej⁴⁴. Zabytki ikonograficzne potwierdzają, że do najczęściej wykorzystywanych instrumentów należą harfy kątovej, liry i podwójne piszczałki. Ponadto posługiwano się: rogami, fletami, lutniami, klaskankami, grzechotkami, sistrami i dzwoneczkami⁴⁵.

*

Podsumowując, w starożytnej Grecji do instrumentów profesjonalnych zaliczano tylko kitary i aulosy; w malarstwie wazowym oprócz wyżej wy-

⁴¹ Zob. R. D. BARNETT, *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh* (668-627 B. C.), London, 1976, il. LXIII-LXV, s. 56-59.

⁴² Zob. S. A. RASHID, *Mesopotamien*, dz. cyt., il. 151, s. 136-137.

⁴³ Zob. tenże, il. 122, s. 109; il. 149, s. 135.

⁴⁴ Zob. tenże, s. 124; il. 143, s. 125 (BM 124820-4).

⁴⁵ Por. H. G. FARMER, *The Music of Ancient Mesopotamia*, art. cyt., s. 239-246; S. A. RASHID, *Die Musik der Keilschriftkulturen*, [w:] *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von C. Dahlhaus, Laaber 1989, t. 1, s. 20-26.

mienionych często reprezentowane są liry. Natomiast zabytki ikonograficzne pochodzące z Mezopotamii najczęściej przedstawiają harfy kątowe pionowe i poziome, liry oraz podwójne piszczałki. Różnice dotyczą także wielkości i składu zespołów w poszczególnych kulturach. Dla Grecji typowe są zespoły kameralne składające się z dwóch-czterech instrumentalistów, natomiast reliefy asyryjskie przedstawiają rozbudowane orkiestry liczące nawet kilkunastu muzyków. W obu kulturach nie występują w muzykowaniu zespołowym trąby.

Podkreślmy wyraźnie, że stosunkowo dużo wiemy o obu omawianych kulturach muzycznych, natomiast nasza wiedza z zakresu samej praktyki muzycznej obszarów zhellenizowanych jest dużo skromniejsza. Nie wiadomo, w jakim stopniu grecka kultura muzyczna oddziaływała na kulturę rodzimą podbijanych ziem. Zachowane mezopotamskie terakotowe figurki z lat panowania Seleucydów pozwalają wnioskować, że syringi, podwójne piszczałki, lutnie, harfy kątowe, liry, bębny obręczowe, grzechotki i talerze były znane w tym rejonie świata. W zasadzie wszystkie powyższe instrumenty mają swoje odpowiedniki w innych cywilizacjach starożytnych – greckiej, egipskiej, żydowskiej, a także pasują do przestrzeni muzycznej Dn 3, 5. 7. 10 i 15.

Zakładając, że zespoły muzyczne w czasach panowania Seleucydów pozostawały pod silnym wpływem greckim, przejawiającym się w doborze instrumentów i wielkości składów, należałoby stanowczo odrzucić hipotezę mówiącą, iż w Dn 3, 5. 7. 10 i 15 został przedstawiony zespół Antiocha IV Epifanesa. Natomiast przyjmując, że oddziaływanie greckich wzorców w muzyce było nikłe, można próbować łączyć analizowaną scenę muzyczną z jakimś zespołem z czasów Antiocha IV Epifanesa. Biorąc pod uwagę miejsce, w którym dokonano ostatecznej redakcji Księgi Daniela – Palestynę, instrumentarium takiego zespołu prawdopodobnie wykazywałoby znaczne pokrewieństwo z zespołami opisanymi w Starym Testamencie.

Autor niniejszego artykułu skłania się ku hipotezie mówiącej o babilońskiej proveniencji zespołu muzycznego. Otóż, scenę muzyczną zawiera najstarsza część Księgi Daniela, która choć obarczona błędami historycznymi, przedstawia sugestywnie i zgodnie z prawdą tło epoki babilońsko-perskiej. Jak wykazaliśmy powyżej, muzyka w Mezopotamii tak jak w innych kulturach starożytnych odgrywała istotną rolę. Rozbrzmiewała zarówno podczas wydarzeń świeckich (o charakterze prywatnym i państwowym), jak i religijnych. Uroczystości z udziałem dostojników dworskich czy samego władcy uświetniał występ kilku wykwalifikowanych muzyków lub dużej profesjonalnej orkiestry, tak jak zostało to przedstawione w Księdze Daniela. Najbardziej charakterystyczną cechą opisanego w Dn 3, 5, 7, 10

i 15 zespołu są chordofony – qayl^ērōs, sabb^ēkā', p^ēsanṭērīn. Te trzy instrumenty bardzo często występują w ikonografii mezopotamskiej. Analiza reliefów dowodzi, że zwłaszcza harfy kątowe poziome i pionowe chętnie, zapewne ze względów brzmieniowych, wykorzystywano razem z piszczałkami podwójnymi (mašrôqîṭā'). Tak więc Księga Daniela potwierdzałyby dawną praktykę łączenia różnorodnych chordofonów z piszczałkami. Choć powszechnie nie łączono trąb (qarnā') z innymi instrumentami, to w przypadku tak bezprecedensowego wydarzenia, jakim było złożenie pokłonu bóstwu przez olbrzymie rzesze ludzi, ich zastosowanie wydaje się mieć proste uzasadnienie. Mianowicie trąby obok wielkich bębnow sumeryjskich były w starożytności instrumentami dysponującymi największym wolumenem. I choć można było na nich wykonać niewiele dźwięków, doskonale pełniły rolę instrumentów fanfaryowych, artykułujących jakiś ważny moment w czasie; tutaj rozpoczęcie uroczystości. Terminy sūmpōn^ēyā i kōl z^ēnē z^ēmārā' mogą odnosić się do wcześniej wymienionych instrumentów wskazując na orientalną praktykę wykonawczą. Jakkolwiek zamykający zwrot kōl z^ēnē z^ēmārā' z uwagi na implikacje etymologiczne (akkad. *zmr* – muzycy, śpiewacy, pieśń pochwalna, śpiewanie, gra na instrumentach) może być rozumiany w następujący sposób: po fanfarach trąb, występach solowych i rozpoczęciu gry zespołowej dołączają się inne, nie wzmiankowane instrumenty, np. perkusyjne (grzechotki, talerze, bębny, bębenki), śpiewacy, osoby klaszczące, a nawet tańczące.

Dodajmy, że poza trąbą wszystkie instrumenty wymienione w Dn 3, 5. 7. 10 i 15 są instrumentami melodycznymi. Z punktu widzenia redaktora to ich wyszczególnienie w tekście miało sens, gdyż są nośnikami melodii! W każdym utworze warstwę rytmiczną kształtują w zasadzie idiofony oraz membranofony, jednak o charakterze wykonywanej kompozycji w dużym stopniu decydują właśnie instrumenty melodyczne. Na podstawie czterech wersetów z Księgi Daniela nie da się określić gatunku wykonywanej muzyki, czasu jej trwania; także wielkość zespołu można oszacować jedynie w przybliżeniu. Aby muzyka była słyszalna w otwartej przestrzeni, musi operować odpowiednim wolumenem, który uzależniony jest od rodzaju i ilości instrumentów. Możemy przyjąć, że co najmniej kilkunastu profesjonalnych muzyków brało udział w królewskiej uroczystości.

Nota translacyjna

Jako epilog artykułu umieszczamy zestawienie przekładów Dn 3, 5 w polskich Bibliach współczesnych: Biblii Tysiąclecia (BT; 1965), Biblii poznańskiej (BP; 1974-75), Biblii warszawskiej (BW; 1975), Biblii lubelskiej

(BL; Księga Daniela 1995) i Biblii warszawsko-praskiej (BW-P; 1997)⁴⁶ wraz z krótkim komentarzem.

Tytułem wprowadzenia należy odnotować, że w staropolskich Bibliach na przekład terminologii muzycznej znaczący wpływ miał nikły stan ówczesnej wiedzy na temat kultury muzycznej w dawnej Palestynie. Także inne czynniki odgrywały istotną rolę, przede wszystkim oddziaływanie Septuaginty i Wulgaty (wielość ekwiwalentów, transpozycje fonetyczno-morfologiczne, np. aram. sūmpōn^ēyā – gr. *symphōnía* – łac. *symphonia* – pol. symfonia) oraz praktyka swobodnego zastępowania oryginalnych nazw instrumentów muzycznych (np. wyraz sabb^ēkā' oddawany jest w Biblii gdańskiej przez skrzypce!?). Z kolei podczas prac przekładowych w Bibliach z XX w. nie uwzględnia się aktualnego stanu wiedzy z zakresu instrumentologii biblijnej. Nadal widoczne jest oddziaływanie Septuaginty (tekstem wyjściowym powinien być tekst źródłowy – hebrajski, aramejski, grecki) oraz brak współpracy między muzykologami a zespołami tłumaczy.

Przekłady:

(BT) „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”.

(BP) „Z chwilą, gdy usłyszycie głos rogu, piszczałki, cytry, sambuki, psalterionu, kobzy i wszelkiego rodzaju instrumentów muzycznych, macie paść [na twarz] i złożyć głęboki pokłon złotej statui, którą wystawił król Nebukadnezar”.

(BW) „W chwili, gdy usłyszycie głos rogu, fletu, cytry, harfy, lutni, dud i wszelkiego rodzaju instrumentów muzycznych, padnijcie i oddajcie pokłon złotemu posągowi, który wzniosł król Nebukadnezar”.

(BL) „Z chwilą, gdy usłyszycie głos rogu, piszczałki, cytry, sambuki, harfy, kobzy i wszelkiego rodzaju instrumentów muzycznych, macie paść na twarz i głęboko się pokłonić złotemu posągowi, który postawił król Nabuchodonozor”.

(BW-P) „Gdy tylko usłyszycie głos rogu, fletu, lutni, harfy, psalterionu, dud i wszelkich innych instrumentów muzycznych, macie upaść na ziemię i oddać cześć posągowi ze złota, wzniesionemu przez króla Nabuchodonozora”.

⁴⁶ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich*, red. K. Dynarski, Poznań-Warszawa 1995³; *Pismo Święte Starego i Nowego testamentu*, red. ST M. Peter, Poznań 1999³; *Biblia to jest Całe Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Nowy Przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu Pisma Świętego*, Warszawa 1994; *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Księga Daniela*, tł. J. Homerski, red. ST L. Stachowiak, Lublin 1995; *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia warszawsko-praska w przekładzie z języków oryginalnych*, opr. K. Romaniuk, Lublin 2001³.

· We wszystkich Bibliach z XX w. pierwszy termin **qarnā'** zapewne pod wpływem przesłanek filologicznych (hebr. *qeren* – naturalny róg) interpretowany jest jako róg. Błąd przekładu nie jest tutaj wielki biorąc pod uwagę fakt istnienia form pośrednich między rogami i trąbami.

· Drugi instrument aerofoniczny **mašrôqîṭā'** tłumaczony jest na dwa sposoby, mniej trafnie jako flet w BT, BW i BW-P oraz właściwie jako piszczałka w BP i BL.

· Termin **qayṭ^rrôs** oddawany jest w BT i BW-P jako lutnia, a w BW, BP i BL jako cytra. Żaden z odpowiedników nie koresponduje z obecnym stanem wiedzy, rzeczownik qayṭ^rrôs rozumiany jest bowiem jako lira.

· Następnym instrumentem **sabb^eḵā'** w analizowanych przykładach otrzymał także dwa odpowiedniki: harfa w BT, BW i BW-P oraz sambuka w BP i BL. Należy pamiętać, że użycie w BP i BL formy sambuka może przywodzić na myśl przekład fonetyczno-morfologiczny i prowadzić do nieporozumień; sambuka to forma starogreckiej harfy.

· Termin **p^esanṭērîn**, który podobnie jak sabb^eḵā' łączymy dzisiaj z harfą, otrzymał najwięcej polskich odpowiedników. Trafny ekwiwalent – harfa pojawia się tylko w BL. Z kolei propozycje w BT – psalterium, BP i BW-P – psalterion mogą ponownie kojarzyć się z przekładem fonetyczno-morfologicznym, bądź wprost zapożyczeniami z łaciny lub greki (gr. *psaltērion*, łac. *psalterium*). Dwa ostatnie odpowiedniki wymagają komentarza w powyższych Bibliach. Można jedynie sądzić, że tłumaczom chodziło o instrument z grupy chordofonów – cytrę. Taka interpretacja ma swe źródło w pracach E. Kolariego i A. Sendrey'a. Przekład p^esanṭērîn w BW jako lutnia jest nie-trafny, stanowi propozycję, którą najtrudniej jest uzasadnić. Być może pierwowzoru należy szukać w obcojęzycznych przekładach protestanckich?

· Niestety w żadnym z analizowanych tłumaczeń biblijnych nie oddano poprawnie rzeczownika **sûmpôn^eyâ**. Grecki wyraz *symphōnia* nigdy nie odnosił się w świecie hellenistycznym do konkretnego instrumentu, przeciwnie oznaczał współbrzmienie, zespół muzyczny lub grę zespołową. Dużo później zyskał inne znaczenia. Św. Izydora z Sewilli (ok. 560-636) w 3 księdze *Etymologii* interpretował termin *symphonia* (łac.) jako bęben dwustronny uderzany pałkami, a w epoce renesansu dyskusyjny termin odnosił się także do klawikordu. W Bibliach współczesnych interpretacja terminu sumpôn^eyâ jako dudy w BT, BW i BW-P oraz kobza w BP i BL odzwierciedla powszechnie panujący do połowy ubiegłego wieku wśród tłumaczy pogląd (prace S. B. Finesingera i F. Behna), że chodzi o dudy. Omawiany termin należy oddać jako zespół muzyczny.

· Przekładając wyrażenie **kōl z'nê z'mārā'** współcześni tłumacze zawężają pole znaczeniowe do instrumentów muzycznych, z pewnością należy brać pod uwagę także przekład – wszelkiego rodzaju muzyka.

Nietrudno nawet po tak krótkim komentarzu muzykologiczno-filologicznym zauważyć, że istnieją zależności pomiędzy BT, BW i BW-P oraz BP i BL odzwierciedlające się w ilości polskich ekwiwalentów. Najlepiej w powyższym zestawieniu wypada Biblia lubelska.

Przypomnijmy, że po uwzględnieniu aktualnego stanu badań, instrumentarium w omawianym fragmencie ma postać: trąba, piszczałka podwójna stroikowa, lira, harfa kątowna pionowa, harfa kątowna pozioma oraz pełny zespół muzyczny; całość zamyka zwrot – wszelkiego rodzaju muzyka (instrumenty).

Warszawa

GRZEGORZ KUBIES

Summary

The orchestra of the king Nebuchadnezzar II or the band of Antiochus IV Epifanes? A few remarks made by a musicologist

The article is an attempt to answer two questions set at the beginning of the article about the instruments and the origin of the band described in the book of Daniel 3: 5, 7, 10 and 15. After short historical remarks, the current knowledge about the instruments mentioned in the book of Daniel is presented. To all of the seven terms (for comparative purposes) Greek and Latin equivalents were added, as well as the etymology. In case of the disputable terms the most important hypothesis were put forward, forming (more than once erroneously) mainly through the translational practice an image of the musical scene.

In the next part, first the Hellenic (2nd century B. C.) and then – supported by the author – Mesopotamian (6th century B. C.) hypothesis about the origin of the band are discussed. The subject of the article is set in the context of the reflections on the musical cultures of ancient Greece and Mesopotamia. The musicological discourse is based in the first place on the preserved iconographical evidence and, to a lesser degree, on the stationery one. Five modern Polish translations of Daniel 3: 5, 7, 10 and 15 and a comment on them form the final part of the article.