

ALEKSANDER NAWARECKI

Uniwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0001-7271-2080>

Aulos. Pasja życia

Aulos. Passion of Life

Abstract

This article deals with aulos, a forgotten ancient Greek wind instrument, whose piercing sound could induce a trance and thus was used to express both joy and dread. In mythology it is associated with the duel of Apollo and Marsyas, to which a famous poem by Zbigniew Herbert was dedicated. The clash of the lyre player and the aulos, important for European culture, can be interpreted both in the Biblical context and modern art (van Gogh). The author draws attention to the intriguing similarity of playing the double-reeded wind instrument and two saxophones, used in jazz and rock music.

Keywords: aulos; passion; Marsyas; Euterpe; Zbigniew Herbert

Abstrakt

Artykuł poświęcony jest aulosowi, zapomnianemu starogreckiemu instrumentowi dętemu. Jego przenikliwy dźwięk mógł wywoływać trans, dlatego wykorzystywany był zarówno do wyrażania radości jak pasyjnej grozy. W mitologii kojarzony z pojedynkiem Apolla i Marsjasza, czemu poświęcony został słynny wiersz Zbigniewa Herberta. Starcie lirnika i aulety, ważne dla kultury europejskiej, interpretować można zarówno w kontekście biblijnym jak sztuki nowoczesnej (van Gogh). Autor eseju zwraca uwagę na intrygujące podobieństwo gry na podwójnej piszczałce i dwu saksofonach, stosowane w muzyce jazzowej i rockowej.

Słowa kluczowe: aulos; pasja; Marsjasz; Euterpe; Zbigniew Herbert

O autorze

Aleksander Nawarecki – prof. dr hab., pracownik Uniwersytetu Śląskiego; historyk i teoretyk literatury. Edytor i komentator poezji ks. Baki (*Czarny karnawał*, 1991), badacz literatury romantycznej (*Mały Mickiewicz*, 2003; *Dialog troisty. Colloquia o Juliuszu Słowackim*, 2019, podręcznik szkolny *Przeszłość to dziś*, 2003–2025). Autor książek o przedmiotach, roślinach i zwierzętach w literaturze (*Rzeczy i marzenia*, 1993; *Pokrzywa*, 1996; *Paraferalia*, 2014), a także esejów o Śląsku (*Lajerman*, 2011). Pomysłodawca i współredaktor serii *Miniatura i mikrologia literacka* (2000–2003), a także *Ilustrowanego słownika terminów literackich* (2018).

Aulos. Pasja życia

Wstęp

Aulos to instrument, który wyszedł z użycia na początku średniowiecza i pamięć o nim zatarła się niemal całkowicie. Dziś wiedzą o nim tylko znawcy kultury antycznej i muzykologzy, choć słysząc go było w greckich świątyniach, na stadionach, polach bitew i przy pracy. Wirtuozom wznoszono posągi, potem zapomniano, na czym grali auleci.

Dziś zastanawia niefrasobliwość, a nawet błędy tłumaczy tekstów klasycznych ignorujących oryginalną nazwę tego instrumentu¹. W przekładach na języki nowożytne, także na polski, pojawia się syringa, szałamaja, klarnet, obój, obój podwójny itd. Najchętniej jednak tłumaczący mówili o flecie, fleciku, flecie podwójnym, fletni i fujarce. „Ignorancja, czysta ignorancja” – oburzał się autor monumentalnej *Muzyki w starożytnej Grecji*². Tylko nieliczni, jak Władysław Witwicki, mieli poczucie odrębności „greckiego fletu”, dostrzegając, iż „był podobny do naszego klarnetu. Miał ustnik, a w nim «wargę» i był używany podwójnie: dęło się w dwa naraz. Jak to mogło brzmieć, nie wiadomo”³. Wiadomo dziś, że aulos, zwany też *kalamos* (trzcina), po łacinie *tibia*, był aerofonem dwustroikowym w kształcie rury wykonanej z kości, trzciny, drewna lub metalu z pięcioma nieregularnie rozmieszczonymi otworami. Auleta grał równocześnie na parze połączonych (związanych) piszczałek, których głos mógł wywoływać trans.

Aulos przepadł, ale boskie wytwory są niezniszczalne – pozostały resztki, ślady i wizerunki. Archeologom udało się odkryć co najmniej kilkanaście obiektów lub ich fragmentów. Historycy sztuki analizują całkiem liczne artefakty, które mówią więcej niż zapiski. Pomocne są badania społecznych dziejów przedmiotów, antropologzy instrumentów próbują zrozumieć ich kariery i wykluczenia. Wszyscy czerpią z kłębowiska mitów, gdzie aulos bywa zabawką i przekleństwem, trucizną i lekarstwem, źródłem zbiorowej euforii i elementem kaźni.

A co stało się z tym, co najważniejsze: z brzmieniem? Antyczni autorzy słyszeli „brzęczenie”, „gęganie” i „kwiczenie”⁴, dziś można te animalne porównania zestawiać z głosem zrekonstruowanych instrumentów. To nowa

sytuacja, wcześniej byliśmy zdani na zbiorową wyobraźnię, w której pobrzmiewały tylko echa i akustyczne widma. Próba ich wywoływania miała znamiona Platońskiej anamnezy albo Derridiańskiej hauntologii, zwanej też widmologią. To pojęcie jest mi bliskie, bo przez większość życia nie wiedziałem o istnieniu aulosa, a teraz mam wrażenie, że jego dźwięk zawsze mi towarzyszył. Próbowałem zapisać muzyczne doświadczenia, a potem na kanwie wspomnień powstał ten tekst, a raczej tekstowa hybryda.

Pasja Bacha

Celebracja 300. rocznicy Bachowskiej *Pasji według św. Jana* aktualizuje pytanie o artystyczną możliwość wyrażenia najwyższego cierpienia. Arcydzieło obrazuje mękę Syna Bożego, respektując religijne *decorum*, ale punktem wyjścia jest to, co mógł zobaczyć i usłyszeć uczeń Jezusa. Nie wolno lekceważyć somatycznego wymiaru pasji: ukrzyżowanie jest torturą, długotrwałym duszeniem ofiary, utrudniającym oddychanie, przełykanie i mówienie. Dlatego Ukrzyżowany mówi niewiele. W relacji Janowej jest najcichszy: „Pragnę”, a potem: „Wykonało się!” (J 2,30). Obie kwestie rozdziela łyk octu. Udrękę oniemiałego ciała oddaje chropowata struktura gąbki nasyczonej cierpkim płynem, nabitej na wyschniętą łodygę hyzopu, który inni ewangelisci nazywają trzcina (*kalamos*). W relacji Jana nie słysząc płaczu kobiet, świstu bata, stukotu młotków ani trzasku rozdartej zasłony. Ciszę przerywają tylko głośnie krzyki: „Ukrzyżuj go!” i pianie koguta, które stało się ważnym elementem pasyjnej symboliki⁵.

Pasja... nie eksponuje akustycznych „efektów specjalnych”, Bach i kompozytorzy jego formacji dzielili cichy szloch współcierpienia z Chrystusem-Ofiarą, co oddalało ich od naturalistycznego wyrażania bólu właściwego greckim misteriom⁶. Powrót do archaiki, jak wiadomo, stał się możliwy dopiero w XX wieku (Strawiński), wtedy pojawił się cały arsenał brzmień „dzikich”, „cielesnych”, „pogańskich”. Zmianę wrażliwości widać także w popularnych widowiskach pasyjnych, choćby w filmowej wersji *Ostatniego kuszenia Chrystusa* Martina Scorsese i *Pasji* Mela Gibsona. W ścieżce dźwiękowej, zmiennej i dynamicznej, wyeksponowano bębny i elektronikę, jednak apogeum muzycznych ilustracji stanowi użycie tego samego instrumentu, ormiańskiego duduka, podobnego do aulosa, ale brzmiącego melancholijnie. Obaj kompozytorzy, Peter Gabriel i Benedict Fitzgerald, szukają inspiracji w dźwiękach archaicznych czy egzotycznych, ale wciąż respektują Bachowską lekcję powściągliwości.

Pasja życia według Irvinga Stone’a

Wyraz wywodzący się od łacińskiego *passio* pozostaje w semantycznej łączności z żydowską *paschą* i greckim *pathosem*. Konteksty greki i hebrajskiego nie ograniczają się do bólu, bo paschalność wiąże się z ofiarą i odkupieniem, a patetyczność estetyzuje cierpienie⁷. Kiedy słowo wniknęło w tkankę naszego języka, zyskało też nowe odcienie.

W potocznej mowie „pasja” oznacza prywatne, intensywne zainteresowanie („pasjonaci”, „pasjami”, „pasjonując się” tak jak ja aulosem). Można to nazwać „życiową pasją”, a jeśli odwrócić szyk słów, to powstanie nowa, już nieoczywista fraza, bo „pasja życia” to także fascynacja życiem samym. Idiom niedawno wszedł do polszczyzny, dokładnie w roku 1955, wraz z polską edycją *Pasji życia. Powieści o van Goghu*. Za sprawą bestselleru Irvinga Stone’a, a zwłaszcza chwytliwego tytułu, pasyjne doświadczenie zostało przypisane wybitnemu artyście. Lekarz zaprzyjaźniony z van Goghem pierwszy włączył go w dyskurs religijny: „Wiara w sztukę – trzeba by o nim powiedzieć, wiara – aż do męczeństwa”⁸. Nad grobem Vincenta powieściowy doktor dopowie: „zginął jak męczennik za sztukę”⁹. A z kim walczył i kto go zabił? Autorka *Posłowia* wyjaśnia to tytułami rozdziałów „Dyktatura Akademii”, „Przeciw tyranii akademików”. Co oznacza, że van Gogha zamęczyli kapłani oficjalnej sztuki, podobnie jak Jezusa osądziły żydowski arcykapłani; Akademia i Sanhedryn to jedno.

Podziwiając sprawczość tytułowej „pasji życia”, trzeba dopowiedzieć, że tytuł oryginału brzmi: *Lust for Life*. Angielskie *lust* oznacza pragnienie, pożądanie, żądzę. W tłumaczeniu Wandy Kragen kontekst erotyczny słabnie, przesłania go ofiarno-religijny. Czy takie spolszczenie dyktowała obyczajowa powściągliwość, czy szło raczej o uwznioślenie nowoczesnego artysty? Inspiracją mógł być tytuł świeżo opublikowanej (1952) monografii Jeana-Paula Sartre’a *Święty Jean Genet, komediant i męczennik*, gdzie homoseksualista i złodziejasek zasłużył na hagiografię. Ale impuls do „pasyjnego” przekładu można znaleźć u samego Stone’a, który w 1949 roku opublikował *The Passionate Journey* (opowieść o życiu malarza, Johna Noble’a), a później (1971) książkę o Freudzie *The Passions of the Mind* (*Pasje utajone*). Paschalną wrażliwość znać też w biografii Michała Anioła – *Agony and Ecstasy*, bo *Udręka i ekstaza* to jakby synonim *Pasji życia* – podobne łącznie rozkoszy i bólu.

Pasja Marsjasza według Zbigniewa Herberta

Pasja życia oraz *Udręka i ekstaza* stały obok siebie na półce w mieszkaniu moich rodziców, podobnie jak w większości inteligenckich domów w połowie XX wieku. Na ścianach wieszano reprodukcje *Słoneczników* i masowo oglądano amerykańską ekranizację *Pasji życia* (1956) z Kirkiem Douglasem i Anthonym Quinnem. Fascynacja van Goghem zawładnęła polską wyobraźnią, czego ślady dostrzegam też w *Studium przedmiotu* (1961) Zbigniewa Herberta, a zwłaszcza w pierwszych jedenastu tekstach tomu poświęconych malowaniu, malarzom i ich umiarkowaniu. O tym opowiada *Gauguin Koniec*, gdzie szaleństwu i samobójstwu van Gogha przeciwstawia się łagodniejszą „pasję” Gauguina. Poeta pamięta, że Vincent „Miał odwagę malować brzytwą”, zaś Paul spokojnie „szuka źródła potem długo pije/ otwarte nożem niebo”¹⁰. Jest przyjaźń, ale też rywalizacja, obok słynnej brzytwy pojawia się nóż.

W dwunastym tekście tomu, w słynnym wierszu *Apollo i Marsjasz*, zmagających się plastyków zastąpią muzycy. Opowieść zaczyna się, gdy „właściwy pojedynek” boga z satyrem został rozstrzygnięty, ale to, co najważniejsze, właśnie się wydarza. „Mocno przywiązany do drzewa/ dokładnie odarty ze skóry Marsjasz krzyczy”, zaś milczący Apollo „czyści swój instrument”, którego strunami pocierał wcześniej ciało satyra¹¹. Dalszy ciąg wiersza okazuje się ekfrazą sadystycznego „koncertu” odegranego na jego wątrobie, płucach, mięśniach, stawach i kościach:

tylko z pozoru
głos Marsjasza
jest monotonny
i składa się z jednej samogłoski
A
[...]
teraz do chóru
przyłącza się stos pacierzowy Marsjasza
w zasadzie to samo A
tylko głębsze z dodatkiem rdzy¹²

Koncertujący na żywym ciele bóg zastanawia się, „czy z wycia Marsjasza/ nie powstanie z czasem/ nowa gałąź/ sztuki – powiedzmy – konkretnej”. Chciałby usłyszeć udrękę i ekstazę, ale wybrzmiewa tylko udręka. Ekstaza była wcześniej, w pierwszej, pominiętej przez Herberta części pojedynku, znanej z mitu, więc jakby oczywistej.



Auleta z Keros. Marmurowa figurka z Cyklad, 2800–2300 p.n.e., Muzeum Archeologiczne w Atenach.



Euterpe. Ilustracja (drzeworyt) z książki *Der Olymp oder die Mythologie der Griechen und Römer*, red. August Heinrich Petiscus, red. August Heinrich Petiscus, C.F. Amelang's Verlag, Leipzig 1878.

Mityczny pojedynek

Oczywistością, przynajmniej dla mnie, była obsada zawodów rozgrywanych w olimpijskiej Grecji: jeśli Apollo grał na lirze, to jego przeciwnik też powinien być lirnikiem. Jednakże wielbiciel *Popołudnia fauna*, podobnie jak Debussy, skojarzą kosmatego Marsjasza z fletem. Na obrazach – Tycjana czy Ribery – pojawia się syringa (wynaleziona przez bożka Pana, nazywana zatem fletnią Pana). U Owidiusza zaś Marsjasz koncertuje na „tritońskim flecte”¹³, poetyckie tłumaczenie *Metamorfoz* przywołuje hybrydycznego Trytona, bo hybrydą jest satyr i jego instrument. Czy na pewno idzie o flet? Grecy go znali, ale nie używali, woleli aulos i to słowo znajdziemy w oryginale *Metamorfoz*. Na nim grał Marsjasz, choć ten szczegół nie pojawia się w dawniejszych rozbiórach wiersza Herberta. Dopiero w XXI wieku pojawi się plejada młodszych interpretatorów dostrzegających rolę aulosa w micie¹⁴.

Przypomnijmy tę historię: satyr znajduje instrument porzucony przez Atenę, grając na nim zyskuje wielką sławę, co prowadzi do konfrontacji z Apollem. Pojedynek jest wyrównany, ale szeroka publiczność woli hałaśliwy popis Marsjasza niż harmonijny Apolla. Powołany na arbitra król Midas zwycięstwo przyznaje satyrowi, za co bogowie karzą go oślimi uszami, bo kosmatym uszom podobają się ośle ryki aulosa. Minos nie musiał być głuchy ani głupi,

był raczej populistą schlebiającym gustowi ludu. Apollo nie przyjął poniżającego wyroku i zaproponował drugą rundę – grę na instrumencie w odwróconej pozycji. Zwyciężył w dogrywce, bo co możliwe na cytrze i lirze, to niewykonalne na podwojonej piszczałce. W innej wersji Apollo domagał się od konkurenta śpiewu, bo sam bez trudu łączył melodie ze słowami. Logos spektakularnie zwycięża z anty-logosem, umacniając opozycję śpiewu i krzyku, apollińskości i dionizyjskości, kultury i natury itp.

Ta opozycja traci oczywistość, kiedy Herbert w porażce Marsjasza rozpozna pasję nowoczesnego artysty. Wtedy straszny krzyk satyra osłabia mityczną dychotomię: bóg zachowuje się jak barbarzyńca, zaś głos nieokrzesanego stwora brzmi wzniosłe. Budzi trwogę i litość. Podobnie brzmiał aulos, dlatego starożytni wykorzystywali go przy wystawianiu tragedii¹⁵. Sięgano po dźwięk najbardziej zbliżony do ludzkiego głosu. Czyżby „niehumaniczny” aulos był równocześnie „arcyhumaniczny”? Dwuznaczność i dwoistość podwojonej piszczałki pogłębia ambiwalencję Marsjasza. A jednak Herbert nie wspomina o aulosie. Może dlatego, że „nie znamy jego brzmienia”?

Poeta nie ukrywał skromnych kompetencji muzycznych, a równocześnie przyznawał się do fascynacji aerofonami: „Bardzo chciałbym grać na jakimś instrumencie. Ale nie na fortepianie ani na skrzypcach. Może na flecie: chciałbym wydmuchiwać z siebie muzykę. Muzyka, kiedy przechodzi przez palce, intelektualizuje się jak pisanie”¹⁶. Czy pisząc o mitycznym pojedynku, wyczuł pod palcami otwory „greckiego fletu”? Sąsiedni wiersz w tomie ułożył „dmuchając/ w małą fujarkę wyobraźni”¹⁷, więc może teraz wydmuchiwane dźwięki wyobrażają „wycie Marsjasza”? Zasadność tego pytania potwierdza spór o wyodrębnienie przez Herberta litery „A”, nieoddającej przecież przeciągłego krzyku¹⁸. Cóż ona oznacza, skoro nie jest pełną onomatopeją? A może „A” jest inicjałem A-ulosa?

Trudno udowodnić tę hipotezę, ale pozostaje wrażenie, czy przecucie, że aulos jest ukrytym tematem wiersza.

Marsjasz, Hyagnis i Olympos

Nie wdając się w spekulacje, trzeba stwierdzić, że Marsjasz – długo uchodzący za marginalną figurę mitologiczną – doczekał się serii studiów nie tylko w Atenach i Paryżu, ale też w Moskwie i Rio de Janeiro. Te publikacje już w tytułach przywołują aulos, a nawet jego genezę¹⁹. Badacze gromadzą mitemy rozproszone w tekstach Pindara, Melanipidesa, Ksenofonta, Apolodora czy Owidiusza, by z rekonstrukcji legendarnego pojedynku wyłonił się obraz Marsjasza jako „męczennika aulosa”²⁰. Mówi się o „pasji” aulety, płacącego krwią za ocalenie instrumentu porzuconego przez boginię. To dzięki niemu aulos (podobnie jak lira) dotarł z Azji do Grecji, gdzie został udoskonalony i zaadaptowany do miejscowej mentalności. Wpisał się w dzieje greckiej muzyki i cywilizacji, a zarazem w „złożony zbiór sprzeczności pogłębiających się w sercu”²¹. I serce może zabołec, kiedy Ateńczycy kojarzą frygijskie pochodzenie instrumentu z okrutnym kultem Kybele.

Współcześni badacze próbują zrelatywizować obraz Frygii i wpływ matriarchalnych rytuałów. Nie zaprzeczają chthoniczności aulosa, lecz jego związek z matką-ziemią ujmują genetycznie, jako tożsamość z trzcina, więź z drzewami, łagodną relację ze zwierzętami (odmiennie niż lira wykonana ze skorupy żółwia). Rodzinne miasto Marsjasza, Kelenai, nie kojarzy się z czcicielami bogini płodności, lecz okazuje się ośrodkiem cywilizacji z rozwiniętą infrastrukturą, a zwłaszcza kulturą muzyczną. I tu pojawia się Marsjasz, nie jest już synem Kybele, lecz ojcem lub synem aulety Hyagnisa, przyjaciela Olymposa. Trójka frygijskich piszczków zapisała się w lokalnej historii (jak trzech muszkieterów albo trzech tenorów): Marsjasz uchodzi za protoplastę aulosa, Hyagnis wprowadza do gry dwie piszczalki, a Olympos pisze pierwsze greckie rozprawy muzykologiczne i tworzy kompozycje na aulos²². Opuszczając w jednej melodii dźwięk „g”, miał wrócić do starogreckich mikrodźwięków (*enharmonion*), a wedle innej opinii „zachodni Azjata wniósł do muzyki greckiej skalę azjatycką”²³.

Z Arystotelesem w auli

Aulos wydał się Alkibiadesowi „nikczemny i niegodny wolnego człowieka”²⁴, zapewne przez forbeję, opaskę nakładaną na twarz. Żarty bywają wpływowe, ale ważniejsze są opinie antycznych autorytetów, choćby Homera, który tylko dwukrotnie i w błahym kontekście wspominał o aulosie. Znaczący *Iliady* dziwi ta marginalizacja. Nie pomyśleli, że rapsod recytujący z akompaniamentem strun mógł być solidarny z boskim lutnistą, podobnie jak Sokrates:

Przyjacielu, nic nowego nie robimy – mówię – kiedy rozsądzamy dawny spór i przyznajemy pierwszeństwo Apollinowi i muzycznym narzędziom Apollina przed Marsjaszem i jego instrumentami²⁵.

Mimo tej deklaracji autor *Państwa* wypędzi zarówno poetów, jak i auletów. Platonowi nie przeszkadza jednak skala frygijska, szkodliwa dla młodzieży, ale ożywiająca zaleniwiiałych obywateli. Arystoteles ma mu za złe tę niekonsekwencję, bo „frygijska tonacja to samo wywołuje wrażenie, co flet między instrumentami”, a wiadomo, że działa „w sposób oszałamiający i podniecający uczucia”, zarówno w muzyce, jak i w poezji. Stagiryta opowiada o roli aulosa w literaturze, lecz tekst *Polityki* nagle się urywa...²⁶. Ten sam wątek, choć dyskretniej, pojawi się na początku *Poetyki*, ale z powodów przekładowych nie zauważali go niezliczeni czytelnicy literaturoznawczego bestselleru. Przypomnijmy, traktat otwiera postulat uporządkowania sztuki słowa w zgodzie z jej mimetycznym charakterem: „Otóż epopeja i utwór tragiczny – dalej komedia i poezja dytyrambiczna i większa część muzyki kłarnetowej i cytrykowej – wszystkie one są na ogół przedstawieniami mimetycznymi, czyli naśladowczymi”²⁷.

Filozof wylicza najważniejsze gatunki, z których wyłoni się obowiązujący dziś podział na trzy rodzaje literac-

kie (liryka, epika, dramat). Z epopei wyrosła epika, tragedia wraz komedią tworzą dramat, brakuje tylko liryki. Ta kategoria powinna powstać z pozostałych form przywołanych przez Stagirytę: z dytyrambu i nomy (dodanej w następnym akapicie) oraz „muzyki kłarnetowej i cytrykowej”. Nielatwo to pojąć, bo dytyramb stał się gatunkiem muzealnym, noma uległa zapomnieniu, a filozof do tego samego worka wrzuca muzykę instrumentalną – „cytarodyczną i aulodyczną”. Przekład Tadeusza Sinki jest tu niekonsekwentny i niejasny, lepiej brzmi wersja Henryka Podbielskiego, który „auletykę” i „kitarystykę” objaśnia w przypisie: „Muzyka na aulos stanowiła ze względu na swój orgiastyczny charakter akompaniament dla dytyrambu, podobnie jak spokojna muzyka na kitarę – dla nomu, pieśni związanej z kultem Apollina”²⁸.

Dzisiejsza poezja jest więc efektem połączenia dytyrambu i nomy, organicznie zrośniętych z akompaniamentem kitarzysty i aulety. Wracamy zatem do Apolla i Marsjasza rywalizujących tym razem o patronat nad całością „mowy związanej”. Cytrę i kitarę zastąpiła potem lira i powstała liryka. A zniknął aulos, choć nawet niechętny mu Arystoteles widział w nim założycielski element poezji.

Zamykając wywód stosowny do akademickiej auli, warto przypomnieć, że aula i aulos mają wspólny źródłosłów wywodzący się z pasterskiej „zagrody dla owiec”. A niedaleko stąd do „pasterskiego przejścia”, czyli paschy.

Euterpe i Pierdy

Pastoralne, często sielskie wyobrażenia muzykujących satyrów doczekały się wielu antycznych ilustracji, a słynny pojedynek przedstawiano także później. Badacze znaleźli tam intrygujące szczegóły. West ogląda attyckie wazy, Vergara dzbany i dzwony z Apulii, Szturc obrazy Tintoretta, Tiepola i Rubensa, Mrowcewicz skupia się na Tycjanie, Czech na Novellim, a historycy sztuki sięgają po kolejne artefakty. W pokątniej galerii trudno jednak trafić na przedstawienie grającej na aulosie Euterpe, choć to jedna z muz przyznających zwycięstwo Apollinowi. Jej imienia nie sposób też znaleźć w indeksach cytowanych prac, a przecież wizerunek dziewczyny dmuchającej w parę piszczałek można zobaczyć na niezliczonych dekoracjach zdobiących gmachy filharmonii, oper i teatrów, a także akademii, uniwersytetów, a nawet szkół. Pojawia się w każdym „przybytku muz”, więc może zbyt blisko, by zauważyć jej atrybut? Euterpe uosabiała radość, lecz w XVIII wieku dodano jej lirykę miłosną, pewnie przez skojarzenie z Dionizosem, ale jak można lirę przydzielić auletce? Tym bardziej że poezji erotycznej patronuje już Erato wyposażona w kitarę, a lira jest własnością tanecznicy Terpsichore. Naruszone zostają także kompetencje Polihymnii odpowiedzialnej za pieśni i śpiew oraz Melpomeny zajętej śpiewem i tragedią. Euterpe nie pasuje do czterech siostr uderzających w struny, a trzy inne, Urania, Kalliope i Klio, jako opiekunki nauk były związane z Ateną, która (wedle Arystotelesa) potępiła instrument szkodliwy w edukacji.



Dick Heckstall-Smith (1934–2004), koncert w hamburskiej Ernst-Merck-Halle, początek lat 70. XX wieku.
 Fot. Heinrich Klaff.

Może powinna zbuntować się przeciw siostrze, tak jak Pierydy, córki króla Pierusa, zamieszkujące północne zbocza Olimpu, które wyzwalały muzy helikońskie na pojedynki w śpiewie. Pierydy przegrały, podobnie jak Marsjasz, ale nie zostały odarte ze skóry, lecz przemienione w skrzekliwe sroki lub kuropatwy. Rywalizacja obu chórów zdaje się żeńską wersją pojedynku Apolla z Marsjaszem, starcia zimnej doskonałości i spontanicznej reakcji niedoskonałego ciała.

Krzyk Marsjasza, skrzeczenie Pieryd oraz radosny, choć nie słuchany przez nikogo koncert Euterpe – to trzy warianty słabnącego echa aulosa.

Atena i Gorgony

Warto kontynuować kobiecy wątek choćby dlatego, że najpopularniejsza wersja mitu o genezie aulosa wskazuje na Atenę. Bogini grająca na wykonanym przez siebie instrumencie cieszyła bogów, dopóki nie wyszło na jaw, że dmuchanie w ustnik wykrzywia jej twarz. Wtedy przeklęła puszczalkę i wyrzuciła ją. Estetyka jest ważna dla Greków, a opozycja piękna i brzydota nie tylko zamyka, ale też otwiera tę historię. Najpierw Meduza, urodziwa kapłanka Ateny, zostaje zgwałcona przez Posejdona i wówczas bogini oburzona profanacją karze ofiarę, odbierając jej krasę. Kiedy oszpecona piękność stała się potworem, władczyni pozwoliła Perseuszowi odciąć jej głowę. Oplatają ją węże, których syk był przemienionym szlochem Gorgon oplą-

kujących siostrę. Żeby zagłuszyć, czy raczej opanować irytujące dźwięki bogini spłotła je ze sobą i wepchnęła we wnętrze trzciny.

Do tego mitu nawiązuje esej Hélène Cixous, gdzie tytułowy „Śmiech Meduzy” odwraca żal w buntowniczą radość. Stąd wylania się feministyczno-somatyczny manifest: „Pisz siebie: twoje ciało musi stać się słyszalne”; Cixous słyszy w głosie Gorgony „potężny śpiew, pierwotną muzykę, jaką jest zew miłości, który każda kobieta utrzymuje przy życiu”,²⁹ ale nie kojarzy go z aulosem. Inaczej Donna Haraway łącząca szloch Meduzy i siostrzanych Gorgon ze skargą wszystkich poniżanych, dręczonych, gwałconych i zabijanych kobiet, a także osób niebinarnych i zwierząt, których jęki „wessał” aulos³⁰. Jednak ów „wirus dźwięku” – dodaje queerowy muzyk z Katalonii – zawsze ucieka, inspirując bezkrwawe ruchy rewolucyjne³¹. Czy uświęcenie aulosa nie upodabnia go do relikwii czczonej, dodajmy, przez dotyk ustami?

Hilel, żydowski aulos

Myśląc o udręce Meduzy, wracamy do pasji Jezusa i Marsjasza, których podobieństwo dostrzegł już Erazm z Rotterdamu. W *Adagiach* pada pytanie – „A czy i Chrystus nie był także cudownym sylenem?”³². Chciałoby się dociekać dalej – czy Boży Syn mógł mieć coś wspólnego z aulosem? Ta kwestia nie jest absurdalna, okazuje się bowiem, że popularny instrument żydowski zwany hilel jest identyczny albo bardzo podobny do atrybutu Marsjasza; jego nazwa sześć razy występuje w Starym Testamencie, w Septuagincie tłumaczona jest jako aulos, w Wulgacie – tibia³³. W Jerozolimie zjawia się w tym samym czasie, co w Atenach i robi podobną karierę. Grano na nim w świątyni (poczynając od uroczystej inauguracji), grano też w święto paschy. Głosy puszczalek przywitały Chrystusa w betlejemskiej stajence, a zgodnie z żydowskim prawem powinny go także pożegnać. Wedle Talmudu przy pochówku bliskiej osoby trzeba było wynająć płaczki i co najmniej dwóch „puszczków”, co potwierdza nowotestamentowa opowieść o wskrzeszeniu córki Jaira (otaczali ją „fleściści”). Nie wiadomo nic o tym, by żydowski aulos zabrzmiał w Wielki Piątek – przeszkodził strach apostołów i pośpiech, bo po zmroku zaczynał się szabat i zakazana była gra na tym instrumencie.

Bliska jest mi myśl, że w symbolice pasyjnej pianie koguta mogło zastąpić hilel, zanikający we wczesnym chrześcijaństwie. Do wyjątków należy apokryficzna wzmianka o apostołe Tomaszu, który wpadł w mistyczny trans słuchając dziewczyny grającej na puszczalkach³⁴. Jeśli rozsądek niewiernego Tomasza utrudniał mu zrozumienie Chrystusowej Pasji, to aulos przywrócił mu wiarę. A skoro w pogańskim świecie aulodyczna kuracja leczyła omdlenia, epilepsję i ukąszenia węży, to chrześcijanom uzdrawiała duszę³⁵.

Od tibii do saksofonu

Pora na historyczne uprządkowanie rozproszonych wywodów. Aulos pojawił się w Basenie Morza Śródziemnego około IX wieku przed naszą erą, a w V okazał się wszech-

obecny; w Atenach brzmiał nawet w trakcie filozoficznych sympozjonów (grały na nim hetery), a w Rzymie, gdzie prawo preferowało instrumenty dęte, z tibia pokazywał się Neron. W V wieku naszej ery status świętego instrumentu zyskał psalterion, atrybut Króla Dawida, co znamionuje powrót do łask instrumentów strunowych; psalterion ustąpi miejsca harfie i lutni, a potem instrumenty smyczkowe stopniowo zdominują kulturę Zachodu. Miejsce po aulosie zajął mylon z nim flet, jednak w Azji ciągle funkcjonowały rozmaite piszczałki: ormiański duduk, *shehnai* używany przez poskraniaczy węży czy turecka surma³⁶ (znana w Polsce dzięki kapelom janczarów). W XIII wieku we Francji pojawiła się szalamaja, której nazwa pochodząca od greckiego *kalamos* sugeruje replikę aulosa; w renesansowej Europie powstaną kolejne, podobne do niej – pomort i krzywula. Wszystkie zniknęły w wieku XVIII, pewnie ich wrzaskliwość kłóciła się z klasycystycznym smakiem. Nowoczesny gust tolerował za to nowsze instrumenty drewniane: jednostrójkowy kłarnet i dwustrójkowy obój. Klawiatura ułatwiała grę w marszu, jednak weszły nie tylko do ulicznych kapel, ale też do symfonicznej orkiestry. Tej nobilitacji nie dostały bliźniacze wobec aulosa dudy, plebejska harmonijka ustna i akordeon. Awans niektórych aerofonów jest dwuznaczny, bo jeśli subtelny kłarnet można obrazowo nazwać „wykastrowanym aulosem”, to wymyślony w 1864 roku saksofon zdaje się jego rewitalizacją, powrotem do dziarskiej, fallicznej tibii. Instrument skonstruowany przez Alfreda Saxa przeznaczony dla ulicznych orkiestr za pośrednictwem emigrantów trafił do Stanów Zjednoczonych i związał swą karierę z kulturą afroamerykańską. Uczestniczył w dziejach jazzu, od Nowego Orleanu, przez taneczną erę swingu, po awangardę. Od początku XX wieku biała publiczność w USA, a od lat 20. także europejska, odczuwała lęk, a zarazem fascynację „murzyńską” zmysłowością i seksualnością jazzu, którego spektakularnym fetyszem stał się saksofon³⁷. Kiedy gra na nim Pablo, bohater *Wilka stepowego* Hermanna Hessego, to niepokojąco wydyma policzki, a zarazem wciąga otoczenie w szalony taniec i narkotyczną wizję. Powrót do fantazmatu orgiastycznych rytuałów jest oczywisty.

W Colosseum

W tym momencie dochodzimy do drugiej połowy XX wieku i akademicki esej, jak zapowiedziano na wstępie, zmienia się w wyznanie. Przywołując najdawniejsze wrażenia muzyczne, zauważam, że mój świat także rozdzielony był między Marsjasza i Apolla. Żyłem w dziecięcym lęku przed brutalnością orkiestr dętych ryczących w marszowym rytmie wojny, wojska i tyranii. *Blasmusik* był mi obrzydliwy także na barbórkowych potańcówkach, gdy tuby z puzonami pobekiwały w rytm walczyków. Natomiast cieszył mnie anielski brzęk – od dzwoneczków, poprzez harfę, po klawesyn, uroczą czeleste, marimbę, gitarę, banjo i mandolinę, na której umiała grać moja mama. Pomiędzy tymi biegunami sytuowały się ludzkie głosy: zachwycały mnie kolędy, pieśni i oratoria współbrzmiające z kościelnymi organami, irytowały zaś opresyjne chóry, zmanierowane głosy operowe

i operetkowe, ludowizna wszechobecnych zespołów Śląsk i Mazowsze, wreszcie szlagiery – Połomskiego, Santor czy German. Muzyczna inicjacja dwunastolatka rozpoczęła się od piosenek Czerwonych Gitar, w których nazwie słychać apolliński urok strun trąconych przez Krajewskiego i Klenzona. Prawdziwą miłością zapalałem jednak do Skaldów, tu oprócz melodii cieszyło brzmienie organów, Bachowskie chórki, góralszczyzna i szelest *bossa novy*. Jako fan „symfonicznego rocka” pozostawałem w domenie Apollina, ale czekała mnie próba – koncert moich idoli w katowickiej Hali Parkowej. Gwiazdą wieczoru był holenderski zespół Free, zaś Skaldowie grający *support*, więc gorzej nagłośnieni, zabrzmieli cicho i brzękliwie. Tymczasem soulowa kapela z Rotterdamu rozsadała mi bębenki: konwulsyjnie miotający się wokalista krzyczał i pojękiwał, wtórował mu chórkiem rozneglizowanych dziewcząt. Pot i ślina ściekały po śniadych ciałach, a podrygująca sekcja dęta wypływała, czy wymiotowała wciąż ten sam *chorus* (przenikliwy dźwięk saksofonu wywoływał seksualno-skatologiczne dreszcze).

Byłem trzynastolatkiem „zgwalconym przez uszy”; zabłąkałem się na orgię w „płonącej stodole” (o której wrzeszczał Czesław Niemen). Ale piekło miało się wkrótce okazać niebem. Droga wiodła przez Colosseum, bo tak nazywała się brytyjska grupa jazz-rockowa, której debiutancki album (1968) usłyszałem w radiu. Skład i brzmienie mieli podobne do Skaldów, ale zamiast skrzypiec Jacka Zielińskiego pojawił się saksofon, co zapowiadało akustykę kloaki. Jednak w utworze *Mandarin* bolesne odgłosy zostały znieczulone chińskimi gongami, a potem zabrzmiiała Bachowska aria na strunie – G i błogość melodii spłotła się perwersyjnie z barwą saksofonu. Grał na nim Dick Heckstall-Smith (1934–2004), który wśród długowłosych rockmanów wyróżniał się nie tylko łysiną i okularami, ale też dyplomem renomowanego konserwatorium, doktoratem z socjologii i udziałem w awangardowych nagraniach. Mnie jednak oczarował trikiem polegającym na równoczesnym użyciu tenoru i sopranu, grał na nich unisono, osiągając przez chwilę ekstatyczny dwudźwięk³⁸. Wkrótce trafiłem na grupę o osobliwej nazwie Błodwyn Pig i usłyszałem ton kojarzący się z „kwiczeniem” tytułowej świnki; genezę tego efektu objaśnia saksofonista: „Pierwszą osobą, którą zobaczyłem grającą na dwóch instrumentach jednocześnie, był klaun w Blackpool Tower Circus. Myślę, że miałem osiem lat. Grał na kłarnecie i saksofonie sopranowym i byłem zahipnotyzowany, mimo że nienawidziłem klaunów”³⁹.

Ja też byłem zahipnotyzowany klownadą podwojonego instrumentu Jacka Lancastera, mimo że nienawidziłem saksofonu. Efekt porównałbym ze smakiem Proustowskiej magdalenki, brakowało mi słów, pisałem o tym wiersze. Później, już w liceum, bardziej niż Colosseum ceniłem Soft Machine, a wreszcie gigantów jazzu, Coltrane’a i Davisa, jednak intuicyjnie wciąż szukałem pamiętnego brzmienia. Stąd sympatia dla kolejnych mistrzów „chrapliwego” saksofonu⁴⁰ i euforia dla „najdzińszych” – Pharoah Sandersa, Alberta Aylera, a później Colina Stetsona grającego „oddechem cyklicznym”, co przypomina efekt „arabskiego aulety”⁴¹.

Nie opowiadałbym tej historii, gdyby nie świeża przegródka z Wysp Jońskich, gdzie poparzyły mnie meduzy. Szukając w Internecie środków terapii, trafiłem na wizerunki Gorgon i satyrów i nagle odkryłem podobieństwo połączonych piszczałek z dwoma saksofonami słuchanego za młodu Heckstalla-Smitha. Przeżyłem iluminację, a zarazem zdziwienie niepojętą zbieżnością, choć leader Colosseum epatujący antycznymi motywami mógł świadomie nawiązywać do rzymskiej tibii.

Łabędzi śpiew

Fantazja o auletycznie zdublowanym saksofonie to sedno artykułu, ale opowieść ciągnie się dalej. Dojrzałem, poznawałem inne odmiany muzyki i nowe głosy:

usłyszałem przejmujący krzyk. Ponad naszymi głowami, na tle jasnego nieba, przelatwały dwa żurawie. Ich krzyk był silny niczym głosy smoków, ale przede wszystkim wilgotny. Albowiem w klangorze żurawi jest dźwięk „L” – dźwięk, który jest wiekuistą wilgocią⁴².

Podzielałam zachwyt Roberta Pucka, lecz istotę klangoru rozpoznaję mniej melancholijnie w chrapliwym głosie bażanta, w krzyku pawia, w niedocenianym pianiu koguta i w gulgotaniu indyka (co zawdzięczam *Cold Turkey* – transgresyjnej piosence Johna Lennona z *rieffem* Erica Claptona). A stąd już blisko do „łabędziego śpiewu” oznaczającego pożegnalne dzieła artystów i symptomy bliskiego zgonu. Idzie o odgłosy nazywane „grzechotką śmierci”, a w języku klinicznym „rzężeniem przedśmiertnym”. Świadkowie słyszą „bulgot związany z trudnością przełykania śliny” i „chrobotanie podczas oddychania”, co mimo makabrycznego kontekstu przypomina rytualny śpiew gardłowy i nawiązujący do niego nosowy *growl* (stosowany w muzyce metalowej), a nawet „beczących” piosenkarzy, choćby Demisa Roussosa – Greka, który śpiewa, jakby połknął aulos. To już muzyka popularna, w której Herbert w późniejszym wierszu *Pan Cogito a pop*, rozpoznał Marsjaszowy wrzask:

wydobyć z trzewi
to co jest w trzewiach
przerażenie i głód
obnażyć drogi pokarmu
obnażyć drogi oddechu
obnażyć drogi
pożądania
oszalałe pieśni miłosne⁴³

Gwiazdor popu, a raczej rocka, krzyczy, jakby go darli ze skóry, i „modli się o śmierć gwałtowną/ i ta mu zostanie przyznana”⁴⁴. Krzyk rozkoszy łączy się z agonialnym wrzaskiem, ekstaza – z udręką.

Boski hałas

Pan Cogito zauważa, że „estetyka hałasu” jest najważniejszym problemem rockowych idoli:

być bogiem
to znaczy ciskać gromy
[...] zastąpić Homera
trzęsieniem ziemi
Horacego
kamienna lawina⁴⁵

To kpiny z prymitywnego „bigbitu”, ale „mocne uderzenie” było przecież kłopotem boskiej liry i cytry, zawsze brzmiących zbyt cicho (wieczna z mora lutników powiększających rezonansowe pudła, zastępujących bydłce struny metalowymi). Potężnie zagrzmiął dopiero fortepian Steinwaya, jednak prawdziwa rewolucja dokonała się pół wieku później (1931) wraz z elektryfikacją gitary. Za ilościową zmianą mocy szła jakościowa – deformacja przetworzonego dźwięku, kontrolowane sprzężenie, a także efekt przystawek *who-who* i *fuzz-box*. Można się zastanowić, czy monstrualnie nagłośniona i przesterowana gitara reprezentuje jeszcze kitarystykę. Traci czystość instrumentów strunowych, a zyskuje wibrację rozedrganych stroików. Wirtuozi rockowego „wiosła” oddalają się od Apollina ku orszakowi Dionizosa, zaś kiedy Jimmy Hendrix zębami i językiem szarpie struny, to dorównuje auletom.

Fenomen muzyki rockowej kwestionuje, czy dekonstruuje, mityczne opozycje, choćby piękna i wzniosłości (dopuszczającej ryki dzikich zwierząt – dziś generowane komputerowo). Czy winić za to technologię? Coś podobnego wydarzyło się w V wieku przed naszą erą, kiedy aulos udoskonalony w Tebach powłoką z brązu, dodatkowymi otworami i kłapami osiągnął możliwości mimetyczne, harmoniczne i ekspresyjne szokujące Ateńczyków. To „ślinożerna trzcina, gadatliwa trzcina o zbyt niskim głosie, nie podążającym ani za pieśnią, ani za rytmem – ostrzegał Platinas – to najemnik o powykręcanej ciele”⁴⁶. A kiedy ten „wolny najemita” przemówił w rękach aulety, to zdominował chór, któremu powinien akompaniować. Pycha narusza święty porządek, ale muzykolodzy eksponują polifonię jako przejaw rewolucji muzycznej, a potencjalnie też politycznej. Czy ta nieokiełznana „polifonia” nie jest bliska „wspaniałej mieszaninie” i „rozkoszemu wrażeniu dysonansu”, o których marzył Nietzsche, łącząc je z odwieczną „mądrością sylena”?⁴⁷

Zakończenie

Kiedy pierwszy raz dotarłem do Aten i wysiadłem z samochodu, na placu Omonoia poczułem oślepiające światło i jeszcze dotkliwszy jazgot samochodowych klaksonów. Pomyślałem, że to nie jest mityczna Hellada, lecz barbarzyńska Azja. Dopiero teraz do mnie dociera, że uliczny zgłask na zakorkowanym placu brzmiał jak transmisja z antycznej Grecji, jak koncert z pasją grających auleto-

* Artykuł stanowi rozszerzoną wersję referatu wygłoszonego na zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Karola

Szymanowskiego oraz Uniwersytet Śląski interdyscyplinarnej konferencji naukowej *Ars Passionis*, która odbyła się w Katowicach w dniach 22–23 maja 2024 roku.

Przypisy

- ¹ Por. Carl Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. Stanisław Olędzki, PWM, Kraków 1989, s. 119; Jeremy Montagu, *Instrumenty muzyczne w Biblii*, przeł. Grzegorz Kubles, Homini, Kraków 2006, s. 129.
- ² Martin L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, przeł. Anna Maciejewska, Maciej Kaziński, Homini, Kraków 2003, s. 16.
- ³ Platon, *Państwo*, i oprac. Władysław Witwicki, Wiedza, Warszawa 1948, t.1, s. 223.
- ⁴ M.L. West, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 121.
- ⁵ Słyszano tu głos prawdy, oznakę zbliżającego się świtu i auguryjską zapowiedź zwycięstwa; warto zwrócić uwagę na status udomowionego ptaka – zawieszono między niebem i ziemią.
- ⁶ Za Bachowskie konsultacje dotyczące roli instrumentów dętych wdzięczny jestem dr. Bartłomiejowi Barwinkowi.
- ⁷ Por. Michał Szczurowski, *Patos*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018, s. 368.
- ⁸ Cyt. za: Jolanta Maurin-Białostocka, *Posłowie*, [w:] Irving Stone, *Pasja życia*, przeł. Wanda Kragen, PIW Warszawa 1956, s. 435.
- ⁹ I. Stone, *Pasja...*, dz. cyt., s. 427.
- ¹⁰ Zbigniew Herbert, *Gauguin Koniec*, [w:] tegoż *Wiersze zebrane*, oprac. Ryszard Krynicki, Wydawnictwo a-5, Kraków 2008, s. 243.
- ¹¹ Tenże, *Apollo i Marsjasz*, [w:] *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 247.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. Anna Kamieńska, Ossolineum, Wrocław 2004, t. 1, s. 174.
- ¹⁴ Por.: Marcin Trzęsiok, *Muzyka i doświadczenie. Eseje i studia*, PWM, Kraków 2023, s. 232; Krzysztof Mrowcewicz, *Rękopis znaleziony na ścianie*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2017, s.129–131, Adam Czech, *Ordynaci i trędowaci. Społeczne role instrumentów muzycznych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 112–114, Włodzimierz Szturc, *Apollo i Marsjasz – repartycja mitu*, [w:] Marek Dybizbański, Włodzimierz Szturc, *Mitoznawstwo porównawcze*, WUJ, Kraków 2006, s. 30–37.
- ¹⁵ Por. Pseudo-Plutarch, *O muzyce*, przeł. Krystyna Bartol, Ossolineum, Wrocław 1992, s. 5–10; Carl Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, przeł. Zofia Chechlińska, PIW, Warszawa 1981, s. 310.
- ¹⁶ Zbigniew Herbert, *Listy do Muzy*, Wydawnictwo Małgorzata Marchlewska, Gdynia 2000, s. 37.
- ¹⁷ Z. Herbert, *Czarna róża*, [w:] *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 245.
- ¹⁸ W angielskiej translacji Czesława Miłosza „A” zostaje przetłumaczone jako „Aaa”, co krytycznie analizuje Alissa Valles, *O wierszu „Apollo i Marsjasz”*, przeł. Magda Heydel; <https://fundacjaherberta.com/zbigniew-herbert/tworczosc/poeta-w-oczach-poetow/o-wierszu-apollo-i-marsjasz/>, dostęp: 07.01.2025.
- ¹⁹ W starszej pracy mówi się jeszcze o „wynalezieniu fletu”, por.: Françoise Frontisi-Ducroux, *Athéna et l'invention de la flûte*, [w:] *Musica e Storia*, Fondazione Ugo e Olga Levi, Venice 1994, vol. II, s. 239–267. W nowszych jest już aulos, por. Zozie Papadopoulou, Vinciane Pirenne-Delforge, *Inventer et réinventer l'aulos*, [w:] *Chanter les*
- dieux*, red. Pierre Brulé, Christophe Vendries, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2001; Lada Semenenko, *Marsyas, Olympos, Hyagnis and the Myth of the Invention of the Aulos*, „Journal of Ancient History” 2019, nr 4.
- ²⁰ Por. Fábio Vergara Cerqueira, *Apollo and Marsyas: musical contest or duel? a mythological approach of the symbolic duality between the Lyrá and the Aulós*. „Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos” 2012, nr 1–2, s. 61–78, <https://revista.classica.org.br/classica/issue/archive>, dostęp: 08.01.2025; Bernadette Leclercq-Neveu, *Marsyas, le martyr de l'Aulos*, „Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens” 1989, t. 4, nr 2, s. 251–268.
- ²¹ B. Leclercq-Neveu, *Marsyas...*, dz. cyt., s. 251.
- ²² M.L. West, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 120.
- ²³ C. Sachs, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 239–240.
- ²⁴ Plutarch z Cheronei, *Alkibiades*, [w:] *Żywoty sławnych mężów*, przeł. Mieczysław Brożek, Ossolineum, Wrocław 2006, s. 69.
- ²⁵ Platon, *Państwo...*, dz. cyt., s. 149.
- ²⁶ Arystoteles, *Polityka*, przeł. Ludwik Piotrowicz, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. I, PWN, Warszawa 2003, s. 198.
- ²⁷ Tenże, *Poetyka*, [w:] tegoż *Trzy poetyki klasyczne*, przeł. Tadeusz Sinko, Ossolineum, Wrocław 1951, s. 4.
- ²⁸ Tenże, *Poetyka*, [w:] *Retoryka. Poetyka*, przeł. Henryk Podbielski, PWN, Warszawa 1988, s. 431.
- ²⁹ Hélène Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. Anna Nasilowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–5–6, s. 152–153.
- ³⁰ Donna Haraway, *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016, s. 91.
- ³¹ Edo Rubix, *Medusa, responsabilidad sonora entre germanes*, A*Desk Magasine, 2022, <https://a-desk.org/en/magazine/medusa-responsabilidad-sonora-entre-hermanas/>, dostęp: 8.01.2025.
- ³² Cyt. za. A. Valles, *O wierszu...*, dz. cyt.
- ³³ Por. C. Sachs, *Historia...*, dz. cyt., s. 100–101; Robert Rachuta, *Muzyka w Biblii*, praca doktorska napisana pod kier. prof. dra hab. K. Ilskiego, UAM 2006, s. 102–113.
- ³⁴ Por. C. Sachs, *Historia...*, dz. cyt., s. 100.
- ³⁵ M.L. West, *Muzyka...*, dz. cyt., s. 47.
- ³⁶ W pradziejach Indii i Persji grywać miano na podwojonej surmie.
- ³⁷ Por. A. Czech, *Ordynaci...*, dz. cyt., s. 217–235.
- ³⁸ Tą rzadką umiejętnością zasłynął Roland Kirk, wśród polskich muzyków Leszek Żądło, dziś na dwóch saksofonach grają między innymi Irwin Hall i Dave Koz.
- ³⁹ Interview with Jack Lancaster, November 2009; <https://dmme.net/interviews/jlancaster>, dostęp: 8.01.2025.
- ⁴⁰ M.in. O. Coleman, G. Barbieri, J. Henderson, Ch. Mariano, S. Rollins, P. Brötzmann.
- ⁴¹ M.L. West, *Historia...*, dz. cyt., s. 122.
- ⁴² Robert Pucek, *Dźwięki: Krzyk żurawinowych smoków*, „Dwutygodnik”; dwutygodnik.com/artukul/6179-dzwieki-krzyk-zurawinowych-smokow.html, dostęp: 8.01.2025.
- ⁴³ Z. Herbert, *Pan Cogito a pop*, [w:] *Wiersze...*, dz. cyt., s. 406–407.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ Tamże.
- ⁴⁶ Cyt. za: Z. Papadopoulou, V. Pirenne-Delforge, *Inventer...*, dz. cyt. s. 48.
- ⁴⁷ Por. Fryderyk Nietzsche, *Narodziny tragedji*, przeł. Leopold Staff, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1939, s. 147, 167, 169.