Zygmunt Gross

Z zagadnień afrykańskich tradycji muzycznych : człowiek i symbol

Przegląd Socjologiczny Sociological Review 21, 13-30

1967

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

ZYGMUNT GROSS

Z ZAGADNIEŃ AFRYKAŃSKICH TRADYCJI MUZYCZNYCH CZŁOWIEK I SYMBOL

Treść: Kierunki rozwoju tradycji muzycznych. — Sztuka bezprzedmiotowa na południe od Sahary. — Sztuka asemantyczna u Aszantów i Akanów. — Inkantacje u ludów pierwotnych. — Pieśń o kacie barda z plemienia Bagandów. — Tradycje muzyczne w świadomości plemienia Basongów.

KIERUNKI ROZWOJU TRADYCJI MUZYCZNYCH

Kultura muzyczna ludów prymitywnych — podobnie jak i malarstwo, i rzeźba — jest jedną z form świadomości kolektywnej. Wchodzą one w skład bogatej aparatury symboli, przedstawień i przekazu znaczeń, systemów wytworzonych przez człowieka u samego zarania procesu hominizacji. „Każdy sposób zachowania przejawiał się w symbolach — pisze Leslie A. White — i tą drogą antropoidy przemieniły się w *Homo sapiens*" [1]. To sformułowanie White'a w wypadku tłumaczenia procesów kulturowych jest może zbyt uproszczone, niemniej posiada ono głębokie znaczenie. Wraz z rozwinięciami badań nad językiem, nad tradycjami sztuki wizualnej plastycznej oraz słuchowej muzycznej zyskiwało ono na wadze. Symbole, jakiego byłyby rodzaju, przechodziły przez kolejne okresy stałości i przemiany, rozwijały się w rozmaitych kierunkach. U ludów pierwotnych zamieszkujących Afrykę czarną daje się zauważyć duże bogactwo form i stylów. Antropolog pragnący uchwycić różnice rodzajów techniki[2], by je zostawić z odcyfrowanymi już w logiczne systemy tradycjami, może się znaleźć w nie la-

---

[1] Leslie A. White, *The Science of Culture. A Study of Man and Civilisation*, New York 1949, s. 22.

[2] Pieśni Lusumba w Afryce równikowej o charakterze ezoterycznym śpiewane przez Pigmejów plemienia Mambuti nie sposób zestawić z tańcami i pieśniami uzdrawiającymi plemienia Watutsi czy też z pieśniami dziewcząt Bongili przy zbiorze bananów; patrz R. Brandel, *The Music of Central Africa*, Hague 1961, s. 199 i in.

da kłopocie. Artyści czarnego lądu są skłóceni. W obranym obszarze kulturowym w najbliższym sąsiedztwie, na terenie nawet tych samych osiedli znajdujemy niekiedy najrozmaitsze kierunki i mimo nagromadzonej etnomuzykologicznej erudycji, dokonanych pomiarów interwałowych komórek i zestawu rodzajów muzycznych instrumentów odczuwa się brak ocen, które pozwoliłyby na wnioski ogólniejsze.

Co prawda Bela Bartok, Curt Sachs, E. Hornbostel, R. Brandel, J. Carrington, J. H. Kwabena Nketia właściwym ustawieniem problematyki potrafili niejednokrotnie dotrzeć do przejawów najstarszych form w muzyce. Jednakże, jak dotąd, antropolog natrafia na opory w odtwarzaniu brakującego ogniwa, gdy opisywane wzory wykazują ślady nader złożonych i zawiłych odrębności. Czym tłumaczyć tę różnorodność? Tu właśnie zaczynają się trudności, w oddzieleniu tradycji od osobistej inwencji artystycznej.

Prowadząc badania nad tradycjami muzycznymi u ludów pierwotnych, nie możemy pominąć materiału empirycznego zawartego w znakach wizualnych. Materiał empiryczny zawarty w rysunkach, malowidłach, w maskach i w rzeźbie pozwalał na opis i porównanie rozwoju poczucia estetycznego i władz intelektualno-poznawczych. Poezja, malarstwo i muzyka wyrastały z tego samego pnia duchowego i społecznego podłoża. Tworzyły one całość organiczną. Stąd więc w różnych historycznych okresach przyznawano coraz to innym dziedzinom sztuki rolę wiodącą. Przewodnictwo kulturowe przepisywano raz poezji, raz malarstwu, a były też epoki, w których prymat przypadał muzyce [3].

Muzyka ludów prymitywnych działała zarówno na zmysł słuchu, jak i na zmysł wzroku, połączona z tańcem, obrzędem. W systemie klasyfikacyjnym plemion pierwotnych nie spotykamy się z określeniem muzyki w znaczeniu i w terminologii używanej w społeczeństwach

---

[3] W dobie greckiego oświecenia, w czasach Arystotelesa architektura i poezja były nosicielem idei piękna, architektura była oparta o matematyczne wymiary i proporcje, a poezja miała swoje doskonałe wzory w *Iliadzie* i *Odysei*, w Sofoklesie i w Arystofanesie. „Jeśli Apelles i Protogenes w swych zaginionych pismach o malarstwie utwierdzili i objaśnili jego reguły ustalonymi już poprzednio prawidłami poezji — pisał Lessing w *Laokoonie* — uczynili to z umiarkowaniem i dokładnością, które cechowały Arystotelesa, Cycerona, Horacego" (G. Lessing, *Dzieła wybrane*, tłum. pol., t. III, Warszawa 1959, s. 8 i n.; Arystoteles, *Poetyka*, I. 5 i n.; Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, I. 10, 34 i n.). Natomiast we współczesnej myśli estetycznej są dążności upodobnienia poezji, malarstwa, rzeźby do muzyki. „Verlaine wołał w *L'art Poetique* — pisze Wallis — «de la musique avant toute chose» — uogólniając te wypowiedzi Walter Pater głosił, że «muzyka jest ideałem wszelkiej sztuki»". M. Wallis, *Geneza i podstawy malarstwa bezprzedmiotowego, Estetyka*, t. I, Warszawa 1960, s. 168.

o tradycjach literackich i o kulturze pisanej. Stąd więc rozważając kierunek rozwoju tradycji muzycznych musimy uwzględnić i strefę doświadczeń wizualnych [4].

SZTUKA BEZPRZEDMIOTOWA NA POŁUDNIE OD SAHARY

Czy istoty człekokształtne sprzed tysięcy wieków, żyjące na południe od Sahary na terenie czarnej Afryki, rozwijały działalność świadomą, mającą podstawy racjonalistyczne? Sam fakt, że tego rodzaju problem mógłby stanowić przedmiot naukowych zainteresowań, wydaje się paradoksalny. A jednak na podstawie zachowanych przekazów tradycji malarskich stać nas na prześledzenie niektórych fragmentów treści życia i świata epoki paleolitu w interpretacji nieznanych nam bliżej ras i ludów. Rzeźba i malarstwo były daleko odporniejsze od innych form sztuki na niszczycielskie działanie czasu. Stąd poprzez resztki zachowanych pomników, sięgających epoki szeljańskiej, a utrwalonych w swoistego rodzaju „kronikach" przeszłości, gęsto rozsianych po rozległych obszarach ciągnących się od Zambezi aż po Saharę, możemy odtworzyć życie duchowe we fragmentach najogólniejszych tak, jak było ono interpretowane przez współczesnych. Przejawy władz poznawczych ludzkiego rozumu uwikłane były w symbolizm i strój „dzikich" sprzed tysięcy wieków. Obserwując i poddając szczegółowej analizie odkrycia dokonane na malowidłach skalnych przez Klaatrscha, Maacka, L. S. B. Leaky'ego, L. Frobeniusa i Obermaiera, dojść można do faktów kulturowych posiadających niektóre cechy wspólne z teraźniejszością w sposobie widzenia świata i otaczającej przyrody. Retrospektywna wizja twórców tych znalezisk szczątkowych na terenie czarnej Afryki dowodziłaby nie tyle biernego naśladownictwa, ile rozmachu życiowego, znamionującego kulturę ludów z czasów paleolitu [5]. Odsłonięte rysunki

[4] Śpiew zapoczątkował działalność istot człekokształtnych na odcinku tradycji muzycznych. C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World*, New York 1943, s. 21. Wszelkie hipotezy próbujące początki zjawisk kulturowych na odcinku sztuki sprowadzić do monolinearnej interpretacji (Spencer, Darwin, Buchar i in.) według mego przeświadczenia odbiegają od obrazu rzeczywistości.

[5] Analogiczne w treści i formie malowidła odnaleziono w drugiej połowie ubiegłego stulecia na terenie Francji i w Hiszpanii. John Lubbock, zestawiając te malowidła skalne i porównując je, zauważył mnogość form. „Jest to, jak sądzę, dowód różnorodności ras zamieszkujących Europę Zachodnią w różnych okresach [...] obok dosyć dobrych rysunków wieku kamienia szlifowanego i brązu, znikają te rysunki zupełnie, a ornament polega jedynie na rozmaitych kombinacjach krzywych i prostych linii i na rysunkach geometrycznych" (J. Lubbock, *Początki cywilizacji*, Warszawa 1873, s. 42). J. Lubbock stanął bezradny wobec piękna sztuki w Altamirze i w Dordogne, brak mu było tej chłonności i uwrażliwienia na malarstwo i rzeźbę, którą spotykamy u innych badaczy, jak Castilhac, Breuil, Vilanova, Frobenius.

uderzają dojrzałą formą, można się w nich dopatrzyć znamion stylu bezprzedmiotowego, nie wyłączając surrealizmu i kubizmu [6]. W świetle tych odkryć działalność ludów na przestrzeni tysięcy wieków przedstawiałaby elementy samodzielności myślenia podobne do procesu biologicznego. Odnawia się i odbudowuje w tej samej formie w każdej nowej epoce.

L. Frobenius dzieli te przywrócone światu zabytki na dwa odmienne w treści i formie kierunki. Na styl północny i styl południowy. Południowy, zdaniem Frobeniusa, wyróżniał się piękną polichromią i tendencjami wybitnie malarskimi, a obierane motywy przedstawiały obrzędy plemienne, wizerunki ludzi, odtworzone w sposób na pół realistyczny, głowy zwierząt charakteryzowały rozmaite typy umysłów i charakterów ludzkich. Natomiast styl północny w klasyfikacji Frobeniusa polegał na rysunku wyrytym w skale, akcent położony był raczej na liniach, krzywiznach, konturach, na elementach, jakimi operują abstrakcjoniści we współczesnym malarstwie.

Jakie były okoliczności, wśród których powstawały te dzieła, jakimi bodźcami i motywami kierowali się ich twórcy? Rzecz prosta, trudno byłoby nam na podstawie skromnych materiałów dać dokładny obraz przyczyn i zjawisk towarzyszących dynamice kulturowych przemian sprzed tysięcy wieków. Z jednej strony, nie posiadamy żadnych śladów konkretnie wskazujących na plemiona, rasy i ludy, które zamieszkiwały Afrykę w okresie szeljańskim. Z drugiej — masa zagadnień i zjawisk, które należałoby uwzględnić przy próbach ustalania ogniw kulturowych poczynań, składających się na konkretne style i kierunki, jest olbrzymia. Wolno jednak wyprowadzić wniosek, że człowiek z epoki szeljańskiej, zamieszkujący kontynent afrykański na południe od Sahary, odstąpił od zasady sztuki ikonicznej, od naturalizmu, natomiast wypowiadał się w niektórych epokach owych prehistorycznych czasów symbolami wchodzącymi w skład techniki asemantycznej. Różnice stylów świadczą o różnicy poglądów, za faktami ludzkimi kryją się idee, zmiany w dziedzinie wrażeń duchowych, będące w jakimś sensie wypływem intelektualno-estetycznych potrzeb i upodobań.

[6] E. Veron w *Estetyce* wydanej blisko sto lat temu pod wrażeniem dokonanych odkryć pisał: „Od samego początku człowiek sztuką rysunku odróżniał się od innych zwierząt [...] bardziej podobni do małp niż do ludzi mieli poczucie sztuki, poszukiwali piękna, robili narzędzia muzyczne, za pomocą ostrza kamiennego rysowali na płaskich kościach zarysy pewnych zwierząt z dokładnością taką, iż dziś niepodobna ich nie rozpoznać" (E. Veron, *Estetyka*, Warszawa 1892, s. 19 i n.). Nieco lekceważący stosunek Verona do rysunków skalnych i narzędzi z kamienia wynikł, być może, z zaskoczenia. Szczątki dawnych kultur były zaprzeczeniem wyidealizowanych z opowieści biblijnych i z Lukrecjusza wizji złotego wieku, w konsekwencji prowadziły do skrajnie pejoratywnych ocen.

SZTUKA ASEMANTYCZNA U ASZANTÓW I AKANÓW

Na obszarach w głębi Afryki odnajdujemy statuetki, maski, kostiumy, posągi oraz freski, nie odbiegające od zdobiącej malowidła skalne w Kargour Talk na Saharze „sceny rodzinnej", nasuwającej Obermaierowi i Kuhnowi refleksje o pokrewnych cechach ekspresjonizmu europejskiego i prehistorycznych fresków afrykańskich.

Wyroby artystyczne, podobnie jak malowidła w Pustyni Libijskiej i dawnym Sudanie, w rejonie Nigru, są w treści powściągliwe i ascetyczne w formie. Przemawiają raczej do intelektu aniżeli do uczucia, spotykamy się z przypadkami techniki wyrafinowanej w sposobach ujmowania szczegółów. Skąd bierze się abstrakcjonizm u ludów zamieszkujących tereny dawnego Zimbabwe, Meroe czy Kuszu? [7].

Dla ilustracji spróbujmy odczytać treść alegorii zawartej w znakach i symbolach niektórych plemion dzisiejszej Ghany i Konga. Za punkt wyjścia posłużą nam symbole używane w sztuce Aszantów i Akanów, dwu sąsiadujących ze sobą na terenie Afryki równikowej pierwotnych plemion, z których każde w inny sposób wyprowadzało rodowód wyobrażenia o pięknie. U Aszantów koło symbolizowało obecność bóstwa plemiennego, było w doktrynach teologicznych wyrazem jedności, choć świat w swoich zmysłowych formach przedstawiał się jako wielorakość. W innych wypadkach koło stanowiło alegorię mającą unaocznić potęgę władcy i sposoby oddziaływania męskiej połowy rodu ludzkiego na przebieg wydarzeń dziejowych. U Akanów zaś trójkąt personifikował wszelkie przymioty i cnoty obywatelskie, był także symbolem piękna i intymnych związków łączących pary ludzkie.

Żeby zatem zrozumieć treść symboli zawartych w idei koła i trójkąta, należało zaznajomić się z ich genezą. Fakty i elementy zjawisk kulturowych wchodzących w zakres estetyki można było tłumaczyć wyłącznie poprzez omówienie historycznych tradycji sięgających samych początków określonego systemu postaw i zachowań. Za przykład mogą nam posłużyć zbudowane na planie koła świątynie Tano, Ntona i Lakpe w Ghanie, wzniesione ku czci lokalnych bóstw plemiennych [8].

Można przypuszczać, że genezą sztuki asemantycznej była religia, a ściślej mówiąc spekulacje zawarte w mitach i w filozofii afrykańskich ludów. Działalność czarowników, kapłanów, wodzów łączyła w sobie

---

[7] Styl kubistyczny wydłużony znajdujemy w krajach Gwinei u ludów Baga, Kran, Toma, Oron, na zachodzie Sudanu u Dogonów, Bambara, Bobo, w Kamerunie u Yabasi, w dawnej Francuskiej Afryce Równikowej u Bakwele, Bakota, Bakete, w Kongo u Basongów, Walega i in. E. Leusinger, *L'Afrique, L'art des peuples noirs*, Paris 1962, s. 46.

[8] Kofi Antubam, *Ghana's Heritage of Culture*, Leipzig 1963, s. 103 i n.

nie tylko elementy doktrynalne, ale również i normy praktyczne. W skład zwyczajowych tradycji podpadających pod pojęcie kultu, liturgii, obrzędów wchodziły odtwarzania w formie wizerunku otaczającej przyrody na sposób ikoniczny. Obraz duchów opiekuńczych i sił nadprzyrodzonych stanowić miał rodzaj *sacrum*, dla umysłu „dzikich" niedostępnego drogą zmysłową. Były więc te misteria plemienną świętością, a zarazem zagadką i tajemnicą bytu. Z tej zasady ogólnej, będącej zarazem czynnikiem integracji, rodzajem instytucyjnej plemiennej więzi, wyłączona była wąska elita, hierarchia czarowników, wodzów. Im to powierzone zostały funkcje pośredniczenia między światem nadzmysłowym a człowiekiem, a misteryjne związki łączące czarowników z *sacrum* stanowiły podstawę ich władzy.

Znajdujemy też i dalsze dążności innego typu, które w swej pierwotnej postaci dopełniały się nawzajem, rozdzielały i w toku wrastania w nowe formacje społeczne przechodziły w inne strukturalne rodzaje kategorii piękna. Możemy znaleźć klucz do rozszyfrowania tych tendencji w sytuacjach o podłożu ekonomiczno-społecznym, na tle rywalizacji o wpływy i władzę, współzawodnictwa, kładącego początek pod nowy typ obrzędów, wierzeń i wyobraźni artystycznej. Wzmaga się dyferencjacja plemiennych struktur na tle działalności uciskanych dotąd społecznych grup operujących i teologicznymi argumentami, i nową zmienioną już formą myślenia. Podłożem tego rozwarstwienia dokonującego się wewnątrz grupy mogły być nowe ogniska buntu przeciw uniformistycznemu pojmowaniu świata i zmonopolizowaniu władzy w rękach hierarchii klanowej, plemiennej czy też wąskiej grupy czarowników, kapłanów i wodzów [9].

Ważny wpływ na te dziedziny życia wywarły również podboje Arabów, ekspansja islamu. Arabowie, rozluźniając dotychczas panujące więzie społeczne, narzucali nowe religijne i obyczajowe systemy. Z wprowadzeniem islamu jako następstwa podbojów arabskich powstały inne typy myślenia, sposoby działania i odczuwania. Nowe kierunki w sztuce wynikały z czynników przymusu, narzucone przez zdobywców ujarzmionym ludom. Oczywiście, te zmiany w tradycjach dokonywały się powoli, natrafiały na opory. W opinii niektórych afrykanistów, jak W. Fagga, inwazja arabska automatycznie usuwała dawne tradycje kulturalne, zwyczaje ludów ujarzmionych zostały podporządkowane regułom *Koranu*. „Spójrzcie na sekciarzy Mahometa — pisał ongiś Leonardo

[9] A. Bauman wywodzi źródło dynamiki przemian na odcinku stylów i kierunków w sztuce, w malowidłach, w ceramice z zasad ustrojowych rodziny. System matriarchalny, zdaniem Baumana, sprzyjał formom sztuki naturalistycznej, natomiast patriarchalny formom abstrakcjonizmu. Leusinger, *op. cit.*, s. 49.

da Vinci, rozprawiając się w pożegnalnym wykładzie wygłoszonym w akademii mediolańskiej z tendencjami asemantycznymi w malarstwie i rzeźbie — zabobonnych i dzikich, na te prawdziwie nieokrzesane bestie. Nie znają oni, podobnie jak Żydzi, malarstwa" [10].

INKANTACJE U LUDÓW PIERWOTNYCH

Muzyka jest jednym z bardziej złożonych zjawisk kulturowych, w swej symbolice mało uchwytna, a objaśnienia słowne czy malarskie nie oddają jej właściwej treści. Spośród problemów związanych z wartościowaniem i systemem ocen, gdy chodzi o prześledzenie warstwy rozumowej, racjonalistycznej, refleksyjnej, muzyka stanowi rodzaj aspiracji spekulacyjnych o skomplikowanej budowie. Wszelkie próby objaśnienia stylów i kierunków w kategoriach strukturalnych bez spojrzenia w głąb, bez ustalenia fundamentalnych na tle ludzkiej egzystencji warunków, są zawodne i nie prowadzą do poszukiwanych kompleksowych rozwiązań. Dla tych powodów konieczne jest odwoływanie się do metody wertykalno-horyzontalnej i prześledzenie zarówno układów i konfiguracji natury harmoniczno-polifonicznej, jak i historycznego podłoża, na którym ukształtowały się określone formy tradycji. Ślizganie się po czystej powierzchni struktury muzycznego tworzywa bez wejrzenia w głąb nie prowadzi do wytkniętego celu, jest z punktu widzenia rzeczywistości kulturowej zawodne.

Przejdźmy do konkretnych przykładów wchodzących w sferę najstarszych tradycji utrzymujących się wśród prymitywnych żywych kultur w krajach azjatyckich, afrykańskich i amerykańskich. Odwołamy się do najstarszej w formie archaicznej tradycji znanej pod postacią inkantacji o magicznym oddziaływaniu na słuchaczy i widzów, rekrutujących się spośród najprymitywniejszych z prymitywnych ludów. W inkantacjach spostrzegamy cały szereg różnorodnych cech o tendencjach statycznych, a dynamika przemian nie narusza ich elementów zasadniczych. Na przykładzie inkantacji widoczny jest fakt osobliwy w muzycznych zjawiskach kulturowych. Wyrażają one raczej samorzutne formy twórczości, kombinacje najróżnorodniejszych elemen-

---

[10] „Chimera" t. X, z. 28—30, Warszawa 1907. Wykład opublikował J. Peladan na zasadzie wydobytych z archiwum zapisków Leonarda da Vinci. Wykład w „Chimerze" jest opublikowany w przekładzie Miriama Przesmyckiego. Da Vinci rozprawia się w nim z tendencjami wrogimi kultowi ciała, które w jego mniemaniu muszą prowadzić do upadku i zagłady sztuki. „Żydzi — pisał da Vinci — nie mieli wcale sztuki, zakon zabraniał im czynić wizerunki czego bądź, co jest w niebiesiech lub tutaj na ziemi, oczy ich, te okna duszy, były zamknięte, nie otrzymały światłości form".

tów i wartości, w których strona biologiczna ma znaczenie dominujące. Inkantacje są wyrazem form przejściowych w muzycznych tradycjach, wskutek bowiem tych cech zasadniczych, w których przejawia się dążność do stabilności, nieulegania dynamice przemian, giną one z chwilą przejścia w wyższe stadia rozwojowe, w których czynnik racjonalny odgrywa funkcję kierowniczą. Punkt ciężkości w inkantacjach położony jest na czynnik woli, ze sfery muzycznej struktury przerzucony został na element psychologiczny. Rodzaje wartości wchodzących w zespół kombinacji heterogenicznych mogą być zrozumiane w pełni tylko poprzez analizę tła społecznego, stanowi ono cząstkę bardzo złożonego zespołu zjawisk uchodzących za organiczną całość w sensie systemu zorganizowanego zachowania.

Posłużymy się dwoma przykładami, z których pierwszy jest zaczerpnięty z historii Etrusków, drugi z tradycji plemienia Kanikas.

Kwintylian, znakomity nauczyciel retoryki, opisał legendę o zaczarowanym flecie w sposób, w jaki w kilkanaście wieków później Lafontaine podawał swoje moralne opowieści. „Kapłan, doprowadzony do ekstazy grą flecisty na frygijską melodię ułożonej pieśni, uniesiony szałem wpadł w przepaść, a nieszczęśliwy instrumentalista uznany został za sprawcę nieszczęścia" [11].

Na czym zasadza się doniosłość faktu kulturowego? Gdyby owe siły, przypisywane przez głośnego rzymskiego retora działaniu muzyki, rozłożone zostały na kilka konkretów, na szereg elementów, ujrzelibyśmy, że ów proces psychicznej aberacji, nastroju ekstatycznego graniczącego z szałem, prowadzący do utraty władzy rozumu, wywołany został nie tylko grą na flecie pieśni na frygijską modłę. A zatem mechanizm zredukowany do koncepcji słuchowej nie oddaje tych komponentów, które zawarte były w pieśni o charakterze inkantacji u dawnych Etrusków i Latynów.

W próbach właściwej i logicznej interpretacji istoty muzycznych tradycji w dawnym Rzymie należałoby na wstępie poznać i opisać zwyczaje Etrusków. Kwintylian posługuje się, badając już stronę strukturalną opowiedzianego nam wydarzenia, kontrastami silnymi. Z jednej strony przedstawił opis muzyki urzekającej, budzącej ekstatyczny zachwyt, z drugiej — wydarzenie z tragicznym finałem, śmiercią składającego ofiarę kapłana. Wdzięk tej opowieści leży w jej archaicznej formie, wiele nie wyjaśnionych szczegółów pogłębia nastrój, zbliżony do romantycznych, tajemniczych wydarzeń o nieokreślonych wewnętrznych związkach. Stan ekstatyczny i wzruszenie doprowadzające do szału słuchacza melodii na modłę frygijską zawiera w sobie jakieś elementy

[11] Kwintylian, *O kształceniu mówcy*, I.X.31.

myśli, nie docierające do czytelnika. Podłoże dramatu mogliby nam wyjaśnić chyba tylko Etruskowie. Analiza muzykologiczna, gdybyśmy nawet rozporządzali zapisem nutowym, byłaby logicznie błędna. Wyobraźmy sobie, że któryś z kompozytorów współczesnych, np. Guezec, Pousseu czy Cage, zachęcony sukcesem antycznego flecisty, wziąłby na swój kompozytorski warsztat archaiczne etruskie wzory w przekonaniu, że na dzisiejszego słuchacza będą one oddziaływały z podobną mocą. Mamy tu do czynienia z faktami nie tylko odmiennymi pod względem formy muzycznej ekspresji, ale również odbiegającymi całkowicie od sposobów recepcji muzyki w świecie cywilizowanym; próby przeniesienia tych form na zjawiska współczesne niezależnie od rodzajów obiektywnej rzeczywistości uchodzić mogą za rodzaj nieporozumienia [12]. Obok warstwy struktury muzycznej widoczne jest tu działanie innych jeszcze elementów, w których zawarte były siły zdolne dotrzeć do najintymniejszych pokładów umysłów ludzi antycznego świata. Zachodziła symbioza kilku elementów kulturowych posiadających całkowitą odrębność, a tworzących w pewnym sensie, wskutek łączenia się tych naturalnych związków, jedność.

Gdzie zatem zaczyna się, a gdzie kończy działanie samoistnej zasady tworzywa muzycznej struktury dźwiękowej? By dać odpowiedź na to pytanie, dotykające istoty problemu, konieczne byłoby rozwiązanie i dalszych kompleksów pozostających we wspólnym zwartym związku.

Przyjrzyjmy się z kolei inkantacjom o oddziaływaniu magicznym u ludów z plemienia Kanikas, społeczności żyjącej u podnóża Himalajów w kraju Hindustan, plemienia, jak stwierdza anglosaski antropolog Stragways, najbardziej prymitywnego, jakie zdarzyło mu się w ciągu długoletnich podróży napotkać. Prześledzenie całego procesu mechanizmu tradycji przejawiających się w inkantacjach doprowadzi nas w sposób automatyczny do połączenia procesu postrzegania zmysłowego, wrażeń słuchowych, elementów świadomości z objawami omamienia. Zwyczajowe tradycje i wierzenia są tu ogniwem łączącym inkantacje ze stanami ekstatycznymi, przykłady te pokazują nam, że stany ekstatyczne, napady szału i reakcje kataleptyczne są możliwe tylko tam, gdzie pierwiastki zwyczajowych tradycji zlewają się w jedno ze stanami omamienia.

---

[12] A. Jolivet, awangardowy kompozytor francuski w manifeście programowym domagał się nawrotu do muzyki archaicznej, „gdyż była ona wyrazem magicznych inkantacyjnych społeczności ludzkich i powiązana z powszechnym systemem kosmicznym". J. Ekiert, *Kosmogonia muzyczna Andre Joliveta*, „Ruch Muzyczny", 1961, nr 9. Również Vareşe, Messiaen, Regamey i inni kompozytorzy awangardowi w poszukiwaniu autentycznych, niezastąpionych co do mocy i rozpiętości pola dźwiękowego, mocy ekspresji, odwołują się do inkantacji.

„Członkowie plemienia Kanikas — pisze Stragways — mówili mi: «Żyjemy razem z tygrysami i słoniami. Nie boimy się ich. Mówimy tygrysowi *shoo* i tygrys odchodzi»". W obecności Stragwaysa członkowie plemienia dokonali uroczystych religijnych obrzędów łączenia się w jedność z opiekuńczymi bóstwami, obrzędów inkantacji — pieśni o oddziaływaniu magicznym, jednej z najstarszych zachowanych jeszcze form muzyki archaicznej. „Naczelnik wioski zdjął z głowy *kokkara*, metalowe nakrycie, i nachyliwszy się do tego *kokkara* wymawiał zaklęcia. Inni członkowie plemienia, uczestniczący w ceremonii, naśladowali go. Wódz wymienił imiona dwudziestu czy trzydziestu bóstw i opiekuńczych duchów i powtarzał je wielokrotnie, a po pięciu minutach jeden z uczestników ceremonii dostał drgawek i zaczął ciskać *kokkara* o ziemię, gwałtownie, ale ściśle rytmicznie. Z kolei i wódz uległ paroksyzmowi o wiele silniejszemu w objawach. Będąc już w transie podskoczył w górę na jakie trzy stopy, po czym wrócił do poprzedniej pozycji, w kucki, ze skrzyżowanymi nogami. Scenie tej wtórowały okrzyki wydawane przez innych uczestników obrzędu" [13].

Jakie zjawiska kulturowe i rodzaje akustyczno-dźwiękowych wartości dałoby się wyodrębnić w tych archaicznych inkantacjach? W skład struktury dźwiękowej wchodzą słowa wypowiadane szeptem w rozmaitych nasileniach agodynamicznych i zmienne w układzie. Znajdziemy w tych szeptem wymawianych imionach i nazwach bóstw artykulacje zmienne. W efekcie ten zespół słów stanowi rodzaj deklamacji śpiewnej, traktowanej raczej perkusyjnie, deklamacja ta przechodziła w ledwo dosłyszalny i zanikający stopniowo szept. Jednakże pole dźwiękowe było poszerzone o nawoływania pozostałych uczestników. Okrzyki wznoszono w odstępach ściśle wymierzonych i o zmiennym nasileniu brzmienia, stopniowo w linii opadającej utrzymanym, wskutek transu, jakiemu ulegali po kolei wszyscy uczestnicy. Po inkantacji następowała chwila ciszy i pauzy, rodzaj interludium przerywanego rytmicznymi uderzeniami *kokkara* o ziemię, spełniającej rolę podwójną: raz rezonatora — kiedy solista szeptał do pudła *kokkara*, innym razem instrumentu perkusyjnego, kiedy solista, będąc w transie, ciskał nią o ziemię, wydobywając efekty kolorystyczne paralelne we współbrzmieniu do wznoszonych okrzyków. Z punktu widzenia struktury dźwiękowej spotykamy się w tym obrzędzie plemiennym o charakterze religijnym z ciągiem aktywności akustyczno-dźwiękowej o walorach wybitnie zmysłowych. Ale nie sposób nie dostrzec i mechanizmu oddziaływania elementów rozumowych w przebiegu tego widowiska.

---

[13] A. F. Fox Stragways, *The Music of Hindoustan*, Oxford 1914, s. 44; C. Sachs, *The Music in the Ancient World*, New York 1963, s. 22.

Wchodzimy w zagadnienie zorganizowanego zachowania. Musi zatem istnieć grupa społeczna, w której utrzymuję się przeświadczenie o mocy odwoływania się do bóstw plemiennych na zasadzie wypracowanych reguł. Uczestnicy muszą poddawać się obrzędom i działaniu pewnych zasad moralnych implikujących elementy rozumowe, refleksyjnej natury. Ale jakie?

Uroczystość opisana przez Stragwaysa była odgórnie zaplanowanym działaniem. Pierwotnym założeniem było przeżycie ekstatycznego doświadczenia, połączenia się z opiekuńczymi bóstwami. Otóż aby przejawy ekspresji muzycznej doprowadzić mogły do takiego stopnia wzruszenia, jak w wypadku opisanym przez Stragwaysa, do szału religijnego, członkowie plemienia Kanikas postawili sobie za cel doprowadzenie się do tego stanu i uaktywnili cały dostępny im mechanizm środków i sposobów prowadzących do realizacji. Stan mistycznej ekstazy był możliwy w warunkach, w których uczestnicy obrzędu uświadamiali sobie potęgę zasobów demonicznych sił, zawartych w muzyce dźwięków immanentnie wchodzących w skład religijnego obrzędu. Muzyka była tu pośrednikiem w obcowaniu z bóstwami, niejako zasadą opartą o tradycje odwieczne, automatycznie już przekazywane w formie społecznej instytucji pokoleniom następnym. Te wierzenia były samoistnym czynnikiem, rodzajem normy i praktycznych wskazań, reguł w ceremonii połączenia się z siłami nadprzyrodzonymi, bóstwami plemiennymi. Siła magiczna inkantacji polega tu na podporządkowaniu się mistycznemu obrzędowi i na pewnych rozróżnieniach tego co zmaterializowane w formie słów wypowiadanych szeptem od czynności konkretnych, jak ciskanie *kokkara* o ziemię. Oddzielnie zaś wydzielić by należało strefę „pierwiastków racjonalistycznych" wyobraźni, będącą produktem procesu aktu wiary. Talenty misteryjne wykazał wódz, który wzniósł się na trzy stopy w górę, przez niego to zapewne przemawiało plemienne bóstwo — dobre czy złe, trudno rozstrzygnąć z braku bliższych danych. Te szczególne zdolności kontaktowania się z siłami nadnaturalnymi dodawały wodzowi prestiżu, być może one wyniosły go na wodza, naznaczyły charyzmatem.

PIEŚŃ O KACIE BARDA Z PLEMIENIA BAGANDÓW

Rodzaj tradycji muzycznych, które odnajdujemy w inkantacjach plemienia Kanikas, daje się zaobserwować również i u ludów prymitywnych żyjących w Afryce, na południe od Sahary, a więc w „muzyce nocą" plemienia Wanyamwezi, wykonywanej przy pełni księżyca, której wtórne afiliacje bodźców i wizji nadprzyrodzonych mocy prowadzą do stanów ekstatycznych i kataleptycznych. Z podobnym zjawiskiem spo-

tykamy się w pieśniach kultowych Waswezi czy też utrzymanych w archaicznej formie *Adova* u Aszantów [14]. W tych gatunkach tradycji muzycznej na pierwszy plan wyeksponowana jest muzyka bębnów; śpiew jest utrzymany w ramach chromatycznego glissanda; daje się odczuwać brak warstwy melodyjnej. Poza tym wśród plemion prymitywnych spotykamy się również z tradycjami utrzymanymi w konstrukcji harmonicznej zbliżonej do systemów skal, na które składały się kombinacje tercji małej i sekundy wielkiej. Za przykład posłużyć nam może pieśń o kacie, wykonywana przez członka plemienia Baganda przy akompaniamencie ośmiostrunnej harfy Enonga.

Plemię Baganda zachowało jeszcze dawne tradycje, żyje w warunkach odbiegających od poziomu kulturowego ludów pigmejskich, na terytorium Ugandy, graniczącym z Kongiem. W plemieniu zachował się zwyczaj przekazywania historii w formie pieśni, jest to rodzaj „instytutu historycznego", który ratuje przed zapomnieniem chwalebne czyny w formie półliterackiej ballady. Pieśni te, pełne epizodów dramatycznych, służą za wychowawczy wzór, „odlany model" cnót obywatelskich.

O plemieniu Bagandów informacje mamy skąpe. Wchodzili oni w skład potężnego ongiś królestwa Kitwara, które następnie rozpadło się na kilka suwerennych państw feudalnych i tą drogą Bagandowie dostali się pod panowanie utworzonego przez Chamitów państwa Himas w Ugandzie. Chamici tworzyli warstwę szlachecką, z nich rekrutowały się klasy uprzywilejowane, natomiast Bagandowie żyli w niewoli. Według Schebesty królestwo Himas w Ugandzie wykazało wiele pokrewnych elementów ustrojowych z państwem Monomotapy, założonym na kilka wieków przed nadejściem Portugalczyków, na przełomie wieku X. Istniały więc wielkie haremy nadzorowane przez królową matkę i królewskie siostry, małżeństwa królów z rodzonymi siostrami, istniała instytucja paziów oraz korpusy katów i tajnej policji. Z innych interesujących szczegółów warto wymienić wiarę w metapsychozę, król po śmierci stawał się lwem, lew był też zarazem zwierzęciem totemicznym w rodzie królewskim [15].

Ballada barda z plemienia Bagandów o kacie poprzedzona była dłuższą introdukcją, wykonywaną na harfie [16]. Naprowadzałaby ta intro-

[14] Materiały muzyczne, z których czerpałem wzory do analizy, znalazłem częściowo w zbiorach pieśni i tańców opublikowanych przez Kwabena Nketia, *Folk Songs of Ghana*, Legon University of Ghana, 1963, s. 103.

[15] H. Bauman, D. Westermann, *Les peuples et civilisations de l'Afrique*, Paris 1948, s. 143 (przekład z niemieckiego).

[16] Przykład zapożyczyłem z publikacji Brandel, *op. cit.*, s. 216. R. Brandel balladę przeniosła na pięciolinię, transponowała na fortepian, poza tym nagrała na taśmę. Dokonała dość ścisłego pomiaru komórek interwałowych. Brandel, *op. cit.*

dukcja na wpływy kulturowe Środkowego Wschodu. Harfa towarzysząca jako głos równoważny pieśniarzowi porusza się na przemian w ramach kwarty, niekiedy kwinty. Widoczna jest przy tym krystalizacja skali. Akordy uderzane przez harfiarza pokrywają się ze strukturą motywiczną, a co istotne, dźwięk centralny „f" leży nie pośrodku masy dźwiękowej, ale jest punktem wyjściowym, niejako dolną granicą całego utworu.

Partie solisty mają charakter zbliżony do deklamacji o technice wykazującej pewne analogie z muzyką bębnów, poprzez syntezę dźwięków ożywionych i wytrzymywanych, wypowiadanych częściowo przez usta zamknięte albo tylko półotwarte. Pewną rolę odgrywają w partii głosowej ornamentacje i zrywniki. W miejscach, w których harfa milknie i jej rola się kończy, solista zaś przystąpić ma do drugiej części utworu — partia solisty nosi charakter utworu koncertującego, poetyckiej improwizacji.

W pieśni barda z plemienia Bagandów spotykamy się z akordem o współbrzmieniach harmonicznych [17]. Jest tu szczegół nasuwający wnioski natury ogólniejszej. Forma skal i systemów muzycznych jest odpowiednikiem określonego rozwoju cywilizacyjnego. Skąd zatem wzięły się tony o współbrzmieniach harmonicznych w pieśni Bagandów? Akordy harmoniczne występują w formacjach ustrojowych ponadplemiennych. Tony harmoniczne spotykamy w muzyce społeczeństw mających wysoki poziom kultury materialnej, po których zostały narzędzia wytwarzane w epoce brązu i żelaza. Zachodzi ścisły związek między cywilizacją a rozwojem narzędzi i instrumentów muzycznych, między skalami i systemami muzycznymi a stanem wiedzy o świecie i o otaczającej przyrodzie. Tony harmoniczne w bagandzkiej pieśni o kacie świadczyłyby o racjonalistycznych podstawach muzycznych tradycji. Pozostaje zatem otwarte pytanie: jaką drogą doszli Bagandowie do tonów harmonicznych, czy poprzez dokonane odkrycie i wynalazek, czy też przez recepcję obcych wzorów?

Wśród zaginionych szczegółów historii ludów Baganda faktem niewątpliwym jest ta ośmiostrunowa harfa, pozwalająca nam na dalsze ustalenia. Harfa o metalowych strunach mogła pojawić się w społeczeń-

---

[17] Tony harmoniczne stanowią podstawę systemów muzycznych wypracowanych w tonacjach jońskich i eolskich, będących zaczątkiem systemu harmonii dur-molowych. „Za pomocą analizy dźwiękowej — pisze w podręczniku harmonii K. Sikorski — stwierdzono, że każdy dźwięk muzyczny jest sumą pewnej ilości tonów prostych o różnej wysokości. Najniższy najsilniej brzmiący nazywa się tonem zasadniczym, a wyższe, znacznie słabsze, tonami harmonicznymi". K. Sikorski, *Harmonia*, Kraków 1955, s. 14 i n. (powołuję się na skrócone, jednotomowe wydanie *Harmonii*).

stwach o rozwiniętej metalurgii, a więc u ludów rozporządzających surowcem, czyli miedzią i brązem, i posiadających umiejętność obróbki metali. Wchodziłyby zatem w rachubę bardzo złożone działania praktyczne, jak umiejętność wytapiania miedzi i rud, znajomość procesu jej wytapiania i sposób wyrabiania narzędzi i strun. Kultura miedzi i brązu pojawiła się po raz pierwszy w prehistorii na terenie Mezopotamii, w Iranie, w Sialk, w Badar i w Amrat w Egipcie [18] na długo przed kulturą miedzi w Grecji i na Cyprze. Za ojczyznę instrumentów metalowych przyjąć należałoby cywilizację między Tygrysem a Eufratem. Z wykopalisk odsłoniętych w stolicach dawnych państw sumeryjskich, chaldejskich i babilońskich, z rysunków i płaskorzeźb na świątyniach w Lagasz, w Babilonii, w Sipparze, w Nippurze i w Erech, z odczytanych napisów pisma klinowego wynikałoby, że zakładano przy świątyniach szkoły muzyczne, a kultura artystyczna tych zaginionych cywilizacji stała na poziomie wysokim [19]. Zorganizowany był cały system nauczania gry na instrumentach, uczono też i kunsztu śpiewaczego. Muzyka miała charakter reprezentacyjny i na kilka tysięcy lat przed działalnością na polu scalania liturgii przez biskupa Ambrożego z Mediolanu dokonano w świątyniach stolic sumeryjskich kodyfikacji pieśni liturgicznych.

Gdy zestawimy nagromadzone fakty i uwzględnimy najnowsze odkrycia i wykopaliska dokonane na terenach dawnych cywilizacji, możemy zaryzykować hipotezę, że tym szkołom zakładanym przy świątyniach w stolicach dawnych państw symeryjskich, chaldejskich i babilońskich należałoby przypisać autorstwo dokonanych obliczeń podstaw akustyczno-dźwiękowych tonów harmonicznych i zasad akordu.

Legendy i wzmianki historyków i pisarzy świata antycznego przypisywały odkrycie tonów harmonicznych geniuszowi starożytnych Greków. Łączono je z osobą Pitagorasa [20]. W świadomości narodów europejskich kultura muzyczna Zachodu wyrosła z wzorów piękna wypracowanych w antycznej Grecji, a początek *epoche* przypadał na czasy Homera. Jest to jedno z wielu urojeń, zaciemniających obraz rzeczy-

[18] G. Childe, *What Heppened in History*, Middlesex 1942, tł. pol., 1961, s. 69 i n.; S. Moscati, *Kultura starożytnych ludów semickich*, Warszawa 1963, s. 90 i n.

[19] S. Langdon, *Babylonian Liturgies*, Paris 1913, s. XIX i n.; Sachs, *op. cit.*, s. 59 i n.

[20] Według Boecjusza i Gaudencjusza Pitagoras, obserwując w kuźni uderzenie młota kowalskiego przy obróbce metali, odkrył zasadę współbrzmienia tonów harmonicznych. Zorientowawszy się, że wysokość i barwa masy dźwiękowej uzależnione są od długości i ciężaru młotów kowalskich, założył w miejsce młotów struny różnej długości i grubości i przy pomocy ciężarków regulował ich stroje. E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen*, t. I, Leipzig 1922, s. 508.

wistości, a wynikłych z małej znajomości cywilizacji czasów zamierzchłych i niedocenienia znaczenia innych kultur poeuropejskich w powstawaniu współczesnej cywilizacji [21].

Przypisywanie greckiemu „cudowi" także stworzenia podstaw akustycznych współczesnej harmonii usprawiedliwiałaby częściowo ta okoliczność, że właśnie greckie piśmiennictwo daje nam szeroki wgląd w narodzenie się systemów „doskonałych" skal greckich w ich bogatej różnorodności. Ale chyba bliższe prawdy byłoby szukanie w cywilizacjach państw antycznego Wschodu ośrodków ekspansji kultury matematycznej, a wraz z nią i harmonicznych tonów. W Mezopotamii rozwijały się nauki ścisłe, w epoce Pitagorasa czynne było w Babilonie astronomiczne obserwatorium ustawione na piramidzie Belisa; obok astrologii i magii uprawiano tam, w zamkniętej kaście kapłanów, nauki matematyczne, które przekazywano pokoleniom następnym jako wiedzę ezoteryczną. Był to rodzaj zespołowej pracowni naukowej. Obliczeń dokonywano w zamkniętych kolegiach w sposób, w jaki kilkanaście wieków później w Muzeionie Aleksandryjskim Ptolemeusz Soter organizował laboratoria i pracownie, wprowadził system pracy zespołowej w naukach matematycznych, astronomicznych i filologicznych.

Aleksander Humboldt uważał, że Chaldejczykom zawdzięczamy sformułowanie praw matematycznych, nauki o kosmosie, ruchu i obiegu planet, o ciałach niebieskich, które późniejsze tradycje helleńskie wiązały z działalnością szkoły pitagorejskiej, zaś odkrycie ich — geniuszowi Pitagorasa. Nauki ścisłe, uprawiane w cywilizacjach starożytnego Wschodu w epoce krzyżowania się kultur, w czasach antycznych przedostały się do Grecji [22]. Prawdopodobnie formuły tonów harmonicznych zostały opracowane w kaście kapłanów starożytnego Wschodu, w Babilonii, i w drodze ekspansji kulturowej przejęte w epoce żelaza przez Jonów, Dorów i Pelazgów. Ekspansja kulturowa cywilizacji państw antycznego Wschodu skierowana była również i na tereny Afryki. Najdawniejsze relacje dziejopisów wskazywałyby na podboje, dokonywane przez państwa Środkowego Wschodu na ziemiach Afryki, szlaki tych zbrojnych wypraw prowadziły aż po dawne Meroe, po królestwo Puntu i Kusza (Etiopia i Somali); wojska asyryjskie i babilońskie docierały aż do Ugandy. Zarówno infiltracja kultury sumeryjskich państw staro-

---

[21] J. Chałasiński, K. Chałasińska, *Bliżej Afryki*, Warszawa 1965, s. 27 i in.: „Wiadomości o różnych dziedzinach życia Afryki stały się dzisiaj nieodzowną częścią bieżącej informacji o świecie współczesnym, zasadnicze znaczenie ma zmiana miejsca Afryki w systemie wiedzy o człowieku i jego kulturze. Afryka przestała być czarnym kontynentem dzikusów". Podobne uwagi należałoby odnieść i do kultur azjatyckich, i do cywilizacji prokolumbijskiej.

[22] A. Humboldt, *Kosmos*, t. II, Warszawa 1851, s. 169 i n.

żytnego Wschodu, chaldejskich, babilońskich, asyryjskich, Urartu, jak i najazdy egipskie z czasów państwa pierwszej dynastii faraonów dochodziły do obszarów wielkich jezior. Te państwa zaawansowane w rozwoju miały także i ożywione stosunki handlowe z plemionami w głębi Afryki. Wpływy cywilizacji Środkowego Wschodu mogły przedostać się z Mezopotamii zarówno przez Ocean Indyjski, jak i drogą lądową, szlakiem prowadzącym dolinami Jordanu i Nilu [23].

TRADYCJE MUZYCZNE W ŚWIADOMOŚCI PLEMIENIA BASONGÓW

Różne rodzaje muzycznych tradycji u ludów prymitywnych dostarczyły sposobności do pogłębienia naszej wiedzy o człowieku. Badania prowadzone nad początkami skal i systemów harmonicznych, nad procesem udoskonalenia muzycznych instrumentów wpłynęły na zmianę naszych ocen dotyczących ludów na poziomie gospodarki zbieracko-łowieckiej. Oddziaływanie norm i reguł zawartych w tradycjach pierwotnych na współczesną cywilizację jest bardzo wyraźne. Współczesny muzyk, odrzucając wzory polifonii niderlandzkiej, by w swych eksperymentalnych poszukiwaniach zużytkować rozległą inwencję wchodzącą w skład warsztatu muzycznego „dzikich" — daje dowody uznania dla ich smaku, nadaje wyobraźni ludów pierwotnych rangę zbliżoną do stylów i kierunków wypracowanych przez narody o historii pisanej.

E. Leuzinger w swojej monografii na temat sztuki ludów Afryki jest zdania, że wielcy artyści dwudziestego wieku ułatwili nam jej zrozumienie. Maillot i H. Moore, fauwiści i kubiści, Kandinsky i Klee, a w szczególności Picasso inspirowani przez sztukę murzyńską ukazali nam ponadzmysłowe piękno, ukształtowane przez „dzikich" [24]. Istnieją jednak i inne sposoby poznania elementów kulturowych ludów żyjących w głębi Afryki. Kandinsky, Klee i Picasso byli niejako interpretatorami, nadawali temu pięknu swój własny, swoisty wyraz, dając początek nowemu poczuciu smaku i stylu, w które wtopione były ich własne przeżycia.

Istnieje jednak i bezpośrednia wiedza o sztuce murzyńskiej, wyprowadzona z badań terenowych. Allan O. Merriam czerpała wiedzę o tradycjach i formach zwyczajowych plemienia Basongo, zamieszkującego obszary dorzecza rzeki Kongo, z empirycznego materiału i z do-

---

[23] Herodot, *Dzieje*, II, 14, III, 4 i n. W. I. Awdijew, *Historia starożytnego Wschodu*, Warszawa 1957, s. 126 i n. B. Dawidson, *Stara Afryka na nowo odkryta*, Warszawa 1961, s. 36 i n. E. W. Bovill, *Złoty szlak Maurów*, Warszawa 1966, s. 82 i n. W. Małowist, *Wielkie państwa Sudanu zachodniego w późnym średniowieczu*, Warszawa 1964, s. 56 i n.

[24] Leusinger, *op. cit.*, s. 45.

świadczeń przekazywanych przez członków plemienia. Zamierzeniem jej było pokazanie muzycznych tradycji Basongów tak, jak się one kształtowały w ich świadomości, stosując metodę indukcyjną Allan O. Merriam starała się uchronić przed zbyt pośpiesznymi i abstrakcyjnymi sformułowaniami [25].

Czy Basongowie, podporządkowując się plemiennym tradycjom, śledzą proces przebiegu i analizują rozumowo następstwa i skutki? Czy ustalają związki i elementy prawidłowości? U Basongów daje się zauważyć swoista postawa krytyczna, produkcje muzyczne oceniają według ustalonych zasad i prawideł: „Gwizdanie, klaskanie, oderwane uderzenie w ksylofon lub bęben, jeśli ograniczone były do sygnału — nie uchodzą w oczach Basongów za muzykę — stwierdza Allan O. Merriam. — Natomiast te same dźwięki podporządkowane tańcom i obrzędom wchodzą w mniemaniu Basongów w zwyczaje tradycji".

Związki logiczne i interpretacja psychologiczna poddane są u Basongów normom i sprawdzianom uzgodnionym kolektywnie, rozporządzają oni szeroką skalą ocen, według której piękno przeciwstawia się brzydocie, orientują się w niedociągnięciach i odchyleniach od tradycji. „Tony i dźwięki naśladujące głosy ptaków, pomruki zwierząt, szum wiatru nie uchodzą za muzykę — pisze A. O. Merriam — muzyka musi być «wiązana», tony winny następować po sobie w oznaczonych kolejnych odstępach czasu".

Muzyka ludów nie posiadających jeszcze historii pisanej przechodziła przez podobnie złożony proces rozwoju jak instytucje rodziny, religii, magii, na najniższym etapie rozwoju związana była z obrzędami, z wierzeniami, z plemiennymi uroczystościami, w okresie późniejszym oddzielała się stopniowo przechodząc, jak u Bagandów, w rodzaj muzyki instrumentalnej połączonej ze śpiewem. Zjawiska wchodzące w skład tradycji muzycznej są związane, podobnie zresztą jak i elementy języka — konotacje desygnatów — nie tylko z procesem psychicznym, ale z ich użytecznością, z potrzebami natury ekonomicznej, społecznej, wypływającymi z konkretnych warunków terenowych. Aby zatem uniknąć mimowolnych błędów w próbach sformułowania ogólnych norm instytucji społecznej więzi przejawiających się w zwyczajach i zachowaniach ludów pierwotnych, poszczególne elementy tradycji muzycznych już w swoim zarodku powinny być uchwycone we wzory zdeterminowane przez poczynione obserwacje odnoszące się do warunków ekologicznych. Nie jest przecież obojętne, czy artysta rzeźbi statuetki w drzewie, czy stawia pomnik z kamienia, czy operuje mate-

[25] Allan O. Merriam, *The Arts and Antropology*, red. Sol Tax, Horizons of Antropology, London 1964, s. 224.

riałem z gliny palonej czy z metalu. Podobnie nie jest obojętne, czy instrumenty muzyczne, którymi się posługuje, wyrabiane są z muszli, z kości czy z rogów antylopy, z drzewa czy z metalu. Zależnie od materiału, z którego jest zrobiony instrument, kształtuje się barwa i aplikatura. Warunki ekologiczne, jak to już w *Prawach* pisał Platon, wywierają wielki wpływ na cywilizację [26]. Ale nie należy przeceniać roli tych czynników, ponieważ zachodzi silna współzależność między działaniem a konkretnymi warunkami, między stanem kulturowego rozwoju, na który składa się szereg najrozmaitszych czynników i ich kombinacji w różnych odmianach i konfiguracjach. Ale instrumenty muzyczne wpływają również i na zjawiska kulturowe, na powstawanie i kształtowanie się zwyczajów i tradycji. U ludów pierwotnych, u których w użyciu były instrumenty wchodzące w skład grupy instrumentów „dętych", pojawienie się wodza czy króla zwiastowane było muzyką rogów, fletów, trąb. Gdy w plemieniu Alur w Afryce zjawiał się król, wyprzedzała go orkiestra, która w powolnym pochodzie w rytmie marsza, w składzie ośmiu instrumentalistów wygrywała na fletach, trąbach i rogach melodię „królewskiego zawołania" — a u plemienia Azanda w Afryce równikowej dochodziły jeszcze gwizdki i dzwonki, upiększające ten dworski ceremoniał [27]. U plemienia Banyoro przybycie króla zapowiadano hejnałem na instrumencie zwanym *makondere*, trębacz muzyką wygrywaną na rogu z antylopy wzywał do oddania hołdu. Zwyczaje te utrwalone zostały na dworach feudalnych władców europejskich. Szekspir ukazanie się pary królewskiej w *Hamlecie* (akt III, scena 1) poprzedził zawołaniem w rytmie marsza, odegranym na trąbach. Wątki tych form zawarte były już w „skamielinach" kultur, formom archaicznym nadawano tylko inne barwy, ale same formy zachowały swoją wymowę przez tysiąclecia.

Przełom, którego dokonał związek twórczości artystów zachodu z elementami tradycji ludów pierwotnych, można by częściowo zestawić z historią oddziaływania zdobyczy i osiągnięć kulturowych świata antycznego w epoce renesansu. Pod wpływem zwrócenia się do problematyki ludów pierwotnych nastąpiło głębsze zrozumienie i właściwsza ocena ludzkiej natury, a w dziedzinie piękna poszerzenie pola artystycznej wyobraźni i odczuwania i wzbogacenie twórczości o doświadczenia od stuleci utrzymujące się we wzorach wciąż żywych „skamielin" kultur archaicznych.

---

[26] Platon, *Prawa*, I. 625.
[27] Brandel, *op. cit.*, s. 25.