

Zygmunt Gross

Z zagadnień muzyki afrykańskiej

Przegląd Socjologiczny / Sociological Review 19/1, 119-140

1965

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.

ZYGMUNT GROSS

Z ZAGADNIENÍ MUZYKI AFRYKAŃSKIEJ

Treść: Początki i przedmiot badań etnomuzykologicznych. — Etnomuzykologiczna monografia ludów pierwotnych Afryki Środkowej. — Rola języka. — Afrykańskie tradycje kulturowe i ich wpływ na rozwój nowych form w muzyce. — Prehistoria muzycznego instrumentarium. — Turniej śpiewaczy u ludów Bantu: meistersängerzy z plemion Ila i Tonga. — Pieśń myśliwska o aligatorze szamana z plemienia Kikuyu. — U źródeł polirytmii.

POCZĄTKI I PRZEDMIOT BADAŃ ETNOMUZYKOLOGICZNYCH

Muzyka i pieśni ludów archaicznych były od dawna przedmiotem zainteresowania i rozmaite dyscypliny zajmowały się ich interpretacją i analizą. Każda z tych umiejętności zajmowała się określonym zasięgiem i zarazem ściśle rozgraniczonym polem badań, a więc historia muzyki miała za przedmiot inwentaryzację doświadczeń i systemów, istniał zespół nauk o charakterze normatywnym, jak harmonia, kontrapunkt, nauka o formach muzycznych i instrumentacja; poza tym obok nauk normatywnych było szereg dyscyplin czysto opisowych, jak psychologia, akustyka, estetyka. Każda z tych nauk prowadziła oddzielne badania, nie pozostając ze sobą częstokroć w żadnych wzajemnych kontaktach i stąd wypadały w końcowym wyniku błędne zupełnie wnioski i fałszywe konkluzje. Analiza formalna prowadzona przy pomocy doświadczeń w dziedzinie harmonii i polifonii rozpatrywała utwór muzyczny od strony struktury, próbowała wyselekcjonować najprostsze elementy, by następnie dojść do ogólniejszych sformułowań, estetyka rejestrowała proces kształtowania się upodobań i gustów, psychologia dawała przegląd doświadczeń i opis ludzkich przeżyć związanych z muzyką. Jednakże żadna z tych umiejętności nie uwzględniała faktu, iż doświadczenia muzyczne były potężnym wkładem w formowanie się ludzkich społeczności, spoiwem wiążącym klany i ludy we wspólnoty o koncepcjach uniwersalistycznych, że zjawiska kulturowe w dziedzinie tradycji muzycznych prócz dawania czysto estetycznych doznań speł-

niały i inne, nie mniej istotne zadania. Należało prześledzić wzajemne oddziaływanie społeczności pierwotnych i tradycji muzycznych.

W tym kierunku poszła etnomuzykologia. Oparła ona badania o opisową analizę społeczności pierwotnych łącząc zarazem wszystkie dotychczas uprawiane działy nauki o muzyce w jedną, zresztą dosyć luźno powiązaną całość. Zasługi stworzenia nowego systemu należy przyznać grupie antropologów i historyków kultury, którzy niekiedy marginesowo zajmowali się zagadnieniami muzyki¹.

Trzon tych badaczy stanowiła grupa kolekcjonerów starych instrumentów muzycznych. Kolekcjonerstwo przeistoczyło się w systematyczne badania nad rozwojem instrumentów i muzyką ludów, które na nich ongiś grywały, nad historią udoskonalania ich mechanizmu i techniki gry. Mam na myśli założycieli i dyrektorów muzeów instrumentów muzycznych w Niemczech, Curta Sachsa i E. M. Hornbostla. Curt Sachs² w wielu monograficznych opracowaniach daje wiele cennych spostrzeżeń i wzbogaca nasze wiadomości w dziedzinie instrumentoznawstwa, stylów w muzyce i rodzajów rytmu w najodleglejszych epokach u najrozmaitszych narodów na wszystkich stopniach kultur, aż po czasy najnowsze. Wykazał on, że pozornie nie zorganizowany świat muzyki ludów pierwotnych ma swoją wewnętrzną strukturę i zdecydowaną dyscyplinę. Ten na pozór chaotyczny, nie powiązany ruch rytmu, melodii, najrozmaitszych warstw zdanych na samodzielną, nie liczącą się z kształtem całości gwałtowną erupcję ma za so-

¹ Etnomuzykologia była w pewnym sensie uprawiana od czasów najdawniejszych i za jej pierwszych przedstawicieli można by uważać, obok Pitagorasa, przede wszystkim Platona z jego doktryną etosu. Platon zwrócił szczególną uwagę na muzykę z odległych czasów u plemion archaicznych i podchodził do sprawy systemów muzycznych od strony szeroko ujętego etosu. Platon, zwolennik dawnego „folkloru” kultury kretańskiej, z niechęcią odnosił się do nowych pomysłów, zwalczał instrumenty noszące w sobie zapowiedź nowych prądów, fujarkę pasterską przenosił nad flet, gitarę i lutnię nad harfę, gdy zaś chodzi o skalę i systemy muzyczne, właściwe harmonie odnajdował w tradycjach dawnych, zwalczał miksolidyjską, a opowiadał się za jońską i dorycką. Postawę tę zapożyczył częściowo od Pitagorasa, wiadomo bowiem, że nauki Pitagorasa o liczbie i roli abstrakcji wpłynęły na poglądy Platona nie tylko w dziedzinie idei, ale i upodobań estetycznych. Również od Pitagorasa przejął Platon uprzedzenie do fletu jako instrumentu orgiastycznego i do melodii jako wyrażającej czynnik kobiecy, przenosząc nad nią rytmikę jako wyraz cech męskich, Platon, *Prawa*, II, 654, 659, *Prawa*, III, 700, *Prawa*, VII, 799; Jamblich, *De vita Pythagorica*, 1884; J. Schumacher, *Musik als Heilfaktor bei den Pythagoreen im Licht Ihrer naturphilosophischen Anschauungen*, Stuttgart 1858, s. 2.

² C. Sachs, *Musik des Altertums*, Breslau 1924; *The History of Musical Instruments*, New York 1941; *Rythm and Tempo*, New York 1953, i wiele innych.

bą od wieków zakorzenione prawa asocjacji i dokonuje się na kilku płaszczyznach.

Równie wielkie zasługi położył E. M. Hornbostel, choć jego zainteresowania szły w innym kierunku. Był fizykiem, zajmował się akustyką i psychologią, oddał nieocenione usługi w nowym opracowaniu techniki zapisu i w odtworzeniu stroju dawnych instrumentów. Podobnie jak Curt Sachs w r. 1933 uszedł z Niemiec, by uniknąć prześladowań nazistów, i osiadł w Nowym Jorku. Zajmował się monografią instrumentów ludów mieszkających na Dalekim Wschodzie i w cywilizacji świata antycznego, był jednym z pierwszych uczestników wyprawy terenowej w poszukiwaniu autentycznego folkloru wśród ludów pierwotnych zamieszkujących wyspy Salomona i archipelag Bismarcka. Owocem tych poszukiwań jest obszerna monografia, wydana wspólnie z Thurnwaldem³. Badania terenowe Hornbostla stanowiły przełom w dotychczasowych studiach nad pieśniami ludów pierwotnych; niebawem ekipy etnomuzykologów, gdyż takie miano przyjęła nowo uformowana szkoła (by podkreślić swoje związki z naukami humanistycznymi), poszerzyły się o anglosaskich uczonych tej miary, co J. Ellis, A. M. Jones i inni. Przedmiotem badań była muzyka traktowana łącznie ze światem wierzeń, mitów i obrzędów, ażeby zaś w sposób właściwy podejść do wizji, jaka towarzyszy wykonawcom odtwarzającym w muzyce i tańcu cały ten bajeczny zaczarowany świat duchów i sił nadprzyrodzonych, etnomuzykologia uwzględniła również i warunki terenowe, przyrodnicze, to wszystko, co podpada pod geografie, biologię, antropologię, językoznawstwo. Można by się tu posłużyć porównaniem z dziedziny tak na pozór odległej, jak botanika: jeśliby botanik zajął się tylko systematyką roślin z pominięciem ekologii, fizjologii, funkcji, jaką rośliny spełniają w lesie, w całej przyrodzie — nie spełniłby postulatów nauki współczesnej. Także i etnomuzykologia wyszła z podstawowego założenia, że — jeśli pieśni ludów pierwotnych mają być ukazane w całej swojej szacie i pięknie — trzeba uwzględnić i towarzyszące im kompleksy zjawisk. Należy zbliżyć się możliwie wszechstronnie do świadomości i wyobraźni pierwotnego człowieka, żeby zrozumieć jego sztukę należycie.

Badania etnomuzykologów poszły jeszcze dalej. Przedmiotem ich zainteresowań stała się nie tylko problematyka struktur muzycznego tworzywa. Obok aspektu socjologicznego, mianowicie procesu odbioru dzieła sztuki w świadomości zbiorowej, wyrażającej się także i we współdziałaniu, w pracy kolektywnej nad modyfikacją i przetworzeniem

³ E. M. Hornbostel, Thurnwald, *Lieder und Sagen aus Buin nebs: einen Anhang: Die Musik auf den Salomon-Inseln*, Berlin 1912.

konkretnej pieśni etnomuzykologia zajęła się zagadnieniem, w jakim stopniu człowieka pierwotnego, członka społeczności dzikich, można uznać za poetę, artystę, rzemieślnika, pieśniarza, czy i o ile można stwierdzić istnienie indywidualnego wkładu, własnej postawy twórczej w dorobku kulturowym klanu, plemienia.

Oceniając ogólnie wyniki nauki dotychczas uprawiającej badania nad historią i muzyką ludów pierwotnych, czyli muzykologii posługującej się swymi tradycyjnymi metodami, uznać należy, że muzykologia uniwersytecka zbyt jednostronnie podchodziła do problemu pieśni ludów pierwotnych, widziała w nich przejaw sztuki synkretycznej, towarzyszącej obrzędom wraz z tańcami; badania jej ograniczały się zazwyczaj do bardzo zawężonego pola czysto formalnej analizy. Nie dziw więc, że wnioski końcowe najczęściej wyrażały się w ujęciach lapidarnych, obejmujących stereotypowe wzory, jak na przykład najczęściej cytowane „glissandowe zsuwania się głosów, linia melodyjna opadająca, brak tonu centralnego”, albo też uwaga skupiała się na zagadnieniu komórki interwałowej. Niewątpliwie, badania te miały dużą użyteczność jako pomocnicze, usługowe i wprowadzające. Miały niezaprzeczalną wartość dla podstaw estetyki. Ale były zbyt jednostronne, w niektórych wypadkach uderzająco nieporadne, wymykały się im cechy najbardziej uderzające i charakterystyczne składające się na koloryt i specyfikę folkloru. Problem piękna w ogóle nie był brany pod uwagę, skoro w myśl klasyfikacji była to muzyka „dzikich pierwotnych ludów”, nie wzbudzająca większego szacunku.

Całkowity przewrót nastąpił w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Antoni Dworak, podróżując po Stanach Zjednoczonych, zetknął się z autentycznym folklorem murzyńskim i urzeczony pięknem ludowych pieśni Afrykanów pracujących na plantacjach bawełny odkrył w tradycjach utrzymywanych jeszcze z czasów niewolnictwa, w *Negro Spirituals* niewyczerpane bogactwo inwencji. „W murzyńskich pieśniach ludowych odnalazłem elementy, które są nieodzowne do utworzenia nowego stylu w muzyce” — pisał⁴. Zużytkował też w swojej symfonii *Z Nowego Świata*, w temacie drugim allegra ten folklor, lirykę *Swing law* i *Sweet Chariot* i zapoczątkował nowy kierunek w muzyce. Dworak wychodził z założenia, że kompozytor jest tylko organizatorem piękna, zaś właściwa osnowa muzycznego tworzywa znajduje się w ludowych tradycjach muzycznych. „Uprawiajcie własny ogródek”, zwykł był mawiać do Amerykanów, mając na myśli właśnie te afrykańskie tradycje. Dworak zapoczątkował zainteresowanie muzyką

⁴ G. Chase, *America's Music*, New York 1955, s. 388.

ludów pierwotnych i od tych lat rozpoczyna się ciągły wzrost roli tradycji afrykańskiej w muzyce europejskiej.

ETNOMUZYKOLOGICZNA MONOGRAFIA LUDÓW PIERWOTNYCH
AFRYKI ŚRODKOWEJ

Na dalekich terenach Afryki Środkowej, gdzie ścierały się cywilizacje dawnego Egiptu, Meroe, Beninu, Etiopii, arabskiego islamu i najeźdźców portugalskich, występują znaczne trudności w usystematyzowaniu tradycji muzycznych. Wśród skrzyżowanych ze sobą wzajemnie kultur przy bliższym wejrzeniu dają się zauważyć elementy przynależne do najrozmaitszych kręgów; wsłuchując się w pieśni plemion afrykańskich nabieramy przekonania, że w tej muzyce współdziałają różne, mechanicznie ze sobą połączone pierwiastki, z których każdy wywodzi się z innego obszaru geograficznego.

W licznych światowych ośrodkach muzycznych na zachodzie prowadzona była od lat akcja kolekcjonowania afrykańskiego folkloru. R. Brandel⁵ wykorzystywała taśmoteki złożone w archiwach African Music Society, Reeves Sound Studio; sięgała do nagrań zebranych kiedyś przez wytrawnych muzykologów, jak L. A. Verwilghen, A. Didier, H. Tracey, i spośród bogatego materiału taśmowego dokonała starannego doboru 52 utworów. Jakiego rodzaju muzyki wchodzi w skład tekstów zestawionych w publikacji Brandel? Cały materiał należałoby podzielić na dwie grupy: na czystą perkusję i muzykę podpadającą według nomenklatury zachodniej pod rodzaj muzyki kameralnej. W pierwszej grupie znajdują się przykłady „telegrafu dzikich”, tj. perkusji spełniającej funkcje czysto semantyczne, jako środka komunikacji międzypersonalnej; oddzielną kategorię stanowi muzyka bębnowa; w drugiej grupie — pieśni i tańce na flet, rogi, „organki” z łuku (*musical Bow*), ksylofon, poza tym utwory na flet i perkusję, pieśni z towarzyszeniem harfy bądź też chóru *a capella*; rodzajów pieśni jest wiele, są tu pieśni miłosne, liryczne, obrzędowe, pieśni pracy, myśliwskie i in. Uderza nas inwencja w dziedzinie kolorytu i składu instrumentów, pomysłowość ta świadczy o subtelnym poczuciu barwy i smaku estetycznym rozwiniętym w stopniu, jakiego by się nie powstydził niejeden ze współczesnych europejskich kompozytorów.

Trzymając się systemu opracowanego przez Melville J. Herskovitsa, R. Brandel cały ten obszar podzieliła na dwa kręgi kulturowe: wschodni, w którym dominuje gospodarka pastersko-hodowlana, i zachodni,

⁵ R. Brandel, *The Music of Central Africa. An Ethnomusicological Study*, The Hague 1961, s. 107 i n.

z przewagą rolnictwa. Oddzielnie natomiast traktowane są ludy Pigmejów jako stanowiące kategorię zbliżoną do kultury paleolitu⁶. Zdaniem R. Brandel te kręgi kulturowe mają swoje odbicie także i w tradycjach muzycznych, jednakże w tej pierwszej z dziedziny etnomuzykologii monografii zajmującej się muzyką ludów pierwotnych współczesnej Afryki brak jest rozróżnienia, w jakim stopniu odrębności wynikające z osadzenia w poszczególnych kulturowych kręgach odbiły się na stylu i kierunku twórczości muzycznej, czy sprzyjały one wchłanianiu nowych form, czy je neutralizowały, czy też sprzyjały powstaniu określonych w swej odrębności tradycji muzycznych.

Czy ogrom zjawisk składających się na atmosferę dźwiękową muzyki ludów pierwotnych da się przełożyć na język muzyczny Zachodu? Oto pytanie narzucające się już na samym wstępie rozważań. Nie od rzeczy byłoby przypomnieć, że współczesna symbolika muzyczna w wielu wypadkach nie rozporządza w dostatecznej ilości znakami, które by wiernie oddały nowo odkryte światy dźwięków. W historii muzyki podobne wypadki, kiedy to notacja muzyczna nie rozporządzała środkami odpowiednimi do utrwalenia pełnego dorobku kulturowego, miały miejsce niejednokrotnie. Aby nie być gołosłownym, powołam się na tak przełomowe dla muzyki zachodniej wydarzenie, jak dokonana w końcu X wieku kodyfikacja chorału gregoriańskiego. Technika pisarska tych czasów nie знаła sposobów zapisu całego bogactwa zjawisk zawartych w folklorze ludów wschodnich. Współczesny Grzegorzowi I biskup Izidor z Sewilli w trakcie *Sententiae de Musica* wyrażał obawę, że dla braku właściwych symboli bezpowrotnie przepadnie piękno melodii iberyjsko-arabsko-bizantyjskich pieśni ludowych.

Analogiczne zagadnienie występuje przy próbach zapisu muzyki plemion pierwotnych Afryki współczesnej. Pośrednim świadectwem mogą być trudności wyłaniające się przy próbach rejestrowania nieograniczonych w swej różnorodności kombinacji rytmicznych muzyki wywodzącej się ze zmodyfikowanego i spreparowanego na terenie Stanów Zjednoczonych afrykańskiego folkloru. Mam na myśli muzykę jazzową, do której w ciągu tej pracy jeszcze powrócę. Muzyka ta budzi zarówno wśród kompozytorów, jak i historyków zainteresowanie ogrom-

⁶ R. Brandel, opierając się na pracy M. J. Herskovitsa, *A Preliminary Consideration of the Culture of Africa*, „Amer. Anthropologist”, XXVI, 1924. s. 50, przypisuje obszarowi pastersko-hodowlanemu właściwości takie, jak patrylineat, poligamia, hodowla bydła, chaty okrągłe, zaś obszarowi zachodniemu, tj. rolniczemu, matrylineat, poligamię, kult przodków, mnogość sekt religijnych, obrzędy z maskami, chaty prostokątne. Pigmejom przypisuje nomadyzm, brak spójnej organizacji plemiennej, monoteizm, monogamię, ubóstwo plastyki.

ne. Rozporządzamy bogatą literaturą przedmiotu, w której muzykologowie starają się w jakiś uporządkowany sposób, według systemów znanych w estetyce uszeregować zasady, którymi kierują się instrumentalści w zespołach murzyńskich, kiedy improwizują swobodnie na tematy pozornie proste. Tymczasem zawodzą próby analizy systemu ocen i wartości przy pomocy aparatury pojęć stosowanej w polifonii zachodniej, bez względu na to, czy sięgamy do wczesnego średniowiecza i systemów modalnych, praktykowanych w muzyce kościelnej, czy też odwołujemy się do najnowszych polifonicznych konstrukcji powebernowskich. Powołam się na interesujący przykład zaczerpnięty z eseju wybitnego znawcy jazzu, A. Sławińskiego. Odnalazł on pewne podobieństwo we wczesnej muzyce kościelnej, cofnąwszy się aż do początków wielogłosowości. Sięgnął po przykłady z *Ars Antiqua*, na przełomie XII wieku, kiedy panowała jeszcze pewna dowolność na odcinku metrum. Zajrzał do najgłośniejszego dzieła francuskiej muzyki kościelnej, do Perotina *Organum Quadruplum*, i zestawił metrorytmikę jazzu ze schematami metrorytmicznymi *Organum Quadruplum*. Wyciągnął stąd wnioski następujące: „wszelkie próby przystosowania pisma nutowego do rejestrowania nieuchwytnych elementów w rytmice jazzu wydają się z góry skazane na niepowodzenia, a jedynym niezawodnym środkiem okazuje się zapis mechaniczny”⁷. Trudności zapisu w muzyce jazzowej dają nam pojęcie o kłopotach muzykologa, który by miał ambicję przeniesienia pieśni ludów pierwotnych Afryki współczesnej na pięciolinie. Nic dziwnego więc, że w opublikowanych materiałach istnieją luki, schematyczne kody odbiegają od tych tak charakterystycznych w klimacie i nastroju pieśni, przepadają najbardziej typowe, często niedostępne dla przeciętnego europejskiego słuchacza elementy zawarte w ciepłe i barwie instrumentów solowych, a gdy chodzi o wokalistykę wprost nieuchwytnie odchylenia artykulacyjne w sposobach intonacji głosek, spółgłosek, w ich powtarzalności na rozmaitych rejestrach przy zmiennych, płynnych modulacjach⁸.

⁷ A. Sławiński, *System rytmiczny w jazzie*, „Ruch Muzyczny”, 1957, nr 5, s. 2 i n. Cechą typową dla rytmiki modalnej w kościelnej muzyce średniowiecznej były obok płynnych i dowolnych warstwy ściśle wymierzone, dające się łatwo rozpoznać swą określoną artykulacją. Trudna do uchwycenia w swej rytmice i układzie płynność wywołuje wrażenie masy zdezorganizowanej wewnątrznie w sposób chaotyczny i asymetryczny.

⁸ Warto równocześnie wspomnieć o udoskonaleniach w dziedzinie techniki i metody zapisu pieśni ludów archaicznych. Przykłady opublikowane zawierają materiały faktograficzne, oparte na precyzyjnej aparaturze akustycznej i za jej pomocą muzykologowie kontrolują wysokość i nasilenie tonu i głosów. W użyciu są zwłaszcza instrumenty akustyczne Jaapa, Webcora, Hornbostla, Ellisa i in.

ROLA JĘZYKA

Analizując tradycje muzyczne ludów pierwotnych musimy skierować uwagę na zagadnienie językoznawcze o dużej złożoności, gdyż właśnie mowa ludzka jest dla uczulonego ucha niewyczerpanym źródłem przeżyć muzycznych. W sposobach wymawiania spółgłosek, samogłosek, sonantów, całych zdań jest wielkie bogactwo kolorystyki. Rytm i akcentuacja języka greckiego sprzyjały asymetrii, natomiast melodia i struktura łaciny wprost narzucały układ symetryczny, proporcje równomierne. Vincenzo Galilei, ojciec fizyka, który brał żywy udział w życiu muzycznym Florencji, pisał w 1561 roku: „muzyk powinien śledzić, w jaki sposób zwykł przemawiać ksiądz do swych poddanych, jakim tonem awanturuje się rozsierdzony chuligan, jak zmienia głos żona, gdy przymila się do męża, albo znowuż, jak wysławia się tchórzem podszyty nicpoń”⁹. W piśmiennictwie wieku Odrodzenia położony był nacisk na pełne zrozumienie wagi akcentu, metrum, rytmu zawartego w słowie. Cesare Monteverdi, brat kompozytora, twierdził, że „mowa, język, deklamacja powinny być panem, a nie sługą muzyki”. Racine nutami nakreślał intonacje głosowe, Giovanni Bardi w *Discorso sopra la musica* postulował całkowite podporządkowanie śpiewu poezji słowa: „ma służyć poetyce jak pacholek panu”¹⁰. Gdy zaś rzucimy okiem na wcześniejsze epoki historyczne, w których kształcenie mówcy miało swoje obwarowane kanonami rygory, przekonamy się, że nie wolno mu było swobodnie poruszać się po rejestrach, melodia głosu była określona ściśle, gdyż dobry mówca nie powinien obrażać uczuć muzycznych słuchaczy przez nieprzyjemne dla ucha, zbyt krzykliwe w odbiorze falsety i dyszkanty¹¹.

Wszelkie badania nad pieśniami i tradycją muzyczną ludów pierwotnych wymagają jednoczesnego uwzględnienia analiz melodii i struktury języka, gwary, dialektu, jakim posługują się ludy na poziomie niższego myślistwa. W języku, w dialekcie, w fonetyce, w składni zawarty jest najistotniejszy urok muzycznej melodii, jej typowy, tak

⁹ H. Szabolcsi, *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Budapest 1959, s. 217.

¹⁰ *Ibidem*, s. 83.

¹¹ U Plutarcha czytamy, że gdy Gajus Grakchus w przeciwieństwie do spokojnego Tyberiusza Grakchusa zbyt łatwo się unosił i głos jego zbyt wysoko zalaływał, albo też wpadał w niemiłe dla ucha zbyt szorstkie brzmienie, niewolnik Licyniusz, który zwykł był towarzyszyć swemu panu na zgromadzenia i zajmował miejsce na trybunie tuż obok mówcy, na „instrumencie służącym do strojenia dźwięków” — jak pisze Plutarch — poddawał mu ton głosu. Najprawdopodobniej instrumentem tym była tibia, rodzaj aulosu. Plutarch, *Żywoty sławnych mężów*, Wrocław 1953, s. 412: *Grakchowie*.

charakterystyczny dla rytmu i harmonii substrat. Zaś każda społeczność grupuje, szereguje i ustawia ów materiał dźwiękowy starannie wyselekcjonowany w „melodii” języka według własnego upodobania¹².

AFRYKAŃSKIE TRADYCJE KULTUROWE I ICH WPŁYW NA ROZWÓJ NOWYCH FORM W MUZYCE

Przechodząc do wpływu afrykańskich tradycji na rozwój nowych form w muzyce, na wstępie należy wyjaśnić, co rozumiemy przez formy w muzyce.

Utwór muzyczny składa się z rozmaitych cząstkowych elementów, a forma muzyczna nadaje tym fragmentarycznym częściom wyraz jednolity, całościowy. Ona to właśnie służy celowi zespolenia tego, co „szczegółowe, lokalne, jednostkowe [...] forma tkwi głęboko w dynamice przemian, ale zarazem jest cząstką wiekuistości”¹³. Forma jest jak gdyby kodyfikatorem muzycznych praw i zasad¹⁴. „Naczelnym zadaniem dla wszystkich form w sztuce, a zatem i w muzyce, jest nadanie charakteru jednolitego — pisze znakomity teoretyk i muzykolog Hugo Riemann — ale owa jedność występuje dopiero na skutek rozwinięcia estetycznych środków zasadzających się na konflikcie i kontrastach. Jedność w rozumieniu muzycznym wyraża się w konsonansowym akordzie, w uwydatnieniu ściśle określonej tonacji, w utrzymaniu metrum, rytmu, w powtarzaniu melodyjno-rytmicznych motywów, w kształtowaniu i powtarzaniu tematów. Kontrast i konflikt wypowiadają się w muzycznym dziele w zmianach harmonicznym, w dysonansach, w modulacjach, w zmienności rytmu i motywów, w przeciwsta-

¹² R. Brandel, zbierając pieśni ludów pierwotnych Afryki Środkowej, ograniczyła się, jeśli idzie o wybrane przykłady przeniesione na pięciolinie, do plemion posługujących się dialektami przynależnymi do grupy bantu. Tymi dialektami posługują się również Pigmejowie na terenach Afryki Środkowej, bowiem już dawno zapomnieli swój własny język i przyjęli dialekty sąsiadujących z nimi plemion. Warto przypomnieć, że języki bantu rozpadają się na blisko 150 dialektów, mają wiele wspólnych elementów, jak polisylabizm, wspólny etymologiczny korzeń, posługują się bogatym systemem modulacji, cieniowania, przechodzenia w rozległą skalę tonów, dochodzącą u niektórych plemion do dziewięciu rejestrów, a więc o aplikaturze wyjątkowo bogatej.

¹³ H. Focillon, *Vie de formes*, Paris 1947, s. 7.

¹⁴ Twórców pierwszych systemów muzycznych zwano nie bez powodu w antycznym świecie greckim nomotetami, czyli prawodawcami, gdyż podobnie jak istotą zbioru ustaw jest ogarnięcie wszystkich zjawisk życia i podporządkowanie ich ogólnym zasadom i normom, tak i w muzyce formy ujmują zjawiska z dziedziny dźwięku, metrum, rytmu, harmonii, następstwa tonów w ściśle przepisy.

wianiu poszczególnych tematów, z których każdy posiada inną treść, o różnej mocy i sile oddziaływania”¹⁵.

Hugo Reimann odróżnia formy o jednym motywie i temacie (etiu-
dy, pieśni, preludia, utwory taneczne, które mogą składać się z dwóch
i trzech części) obok formy o powtarzających się refrenach, ritornellach
(rondo) i formy operującej dwoma przeciwstawnymi tematami (allegro
sonatowe, symfonia). Każda epoka historyczna wnosi w dziedzinę for-
my muzycznej nowe wartości, na które składa się dorobek wielu naro-
dów i pokoleń. Za przykład może posłużyć ewolucja tak istotnej w hi-
storii muzyki polifonicznej imitacji, jaką jest fuga. Jej początki sięgają
Ars Antiqua, uprawianej w Paryżu w XII wieku, techniki wielogłoso-
wego *Organum* w Anglii z początków XV wieku i mistrzów polifonii
niderlandzkiej z wczesnego Odrodzenia.

W jakich postaciach mogą występować we współczesnej muzyce
pierwiastki tradycji rdzennie afrykańskich? Spotykamy muzyczne tra-
dycje afrykańskie w dwojakiej formie, autentycznej i zmodyfikowanej.
W pierwszym wypadku jest to włączenie całych, niezmiennych i nie-
naruszonych struktur w dzieło muzyczne, w drugim elementy rdzen-
nie afrykańskie poddaje się szczegółowej kompozytorskiej przeróbce¹⁶.

Jakie elementy wiążące zawierają pierwiastki afrykańskich mu-
zycznych tradycji wbudowane w utwory kompozytorów współczesnych?
Możemy tylko przykładowo wymienić niektóre ich składniki, jak „gę-
ste masy dźwiękowe”, które następnie przechodzą w prymat barwy,
szmerów, dźwięków, hałasów nad melodią. W strukturze metrorytmicz-
nej przebiega równolegle kilka warstw, każda z nich porusza się samo-
dzielnie, ma inne wartości rytmiczne, nie posiadające żadnej łączności
z resztą. Na dalszym planie znajdują się już takie elementy, jak harmo-
nia, linia melodyjna, rodzaje kadencji, technika imitacyjna. W party-
turach kompozytorów reprezentujących niekiedy odmienny punkt wi-
dzenia odnośnie do szczegółów odnajdujemy rdzennie afrykańskie kon-
figuracje o zmiennych synkopach i przesuwających się płynnych, mgli-
stych agodynamicznych formacjach. Mam na myśli Luigi Nona, Xenaksi-
sa, Bouleza, Stockhausena, Cage'a. W muzyce ludów pierwotnych od-
najdują oni niekiedy nowe walory, które zasilają muzykę zachodnią
nowymi, wyselekcjonowanymi elementami. Ale po co sięgać po aż tak
złożone z samego założenia partytury awangardowych kompozytorów,

¹⁵ H. Reimann, *Musik Lexikon*, Berlin 1919.

¹⁶ B. Malinowski kładzie nacisk na fakty dostosowania się reliktyw
kulturowych, dawnych przeżytków, do ich nowych funkcji. Powołuje się na wy-
niki opublikowane przez A. Goldenweisera w *Early Civilisation*.
B. Malinowski, *Szkice z teorii kultury*, Warszawa 1958, s. 22.

wystarczy spojrzeć na tak dziś rozpowszechniony gatunek muzyki rozrywkowej, jak jazz, muzyka, która narodziła się w Nowym Orleanie, w wielkim środowisku miejskim, skupiającym kilkanaście rozmaitych narodowości. Muzyka jazzowa, tak charakterystyczna dla epoki współczesnej, dla społeczności zindustrializowanej, powstała w mieście o bardzo zróżnicowanym składzie etnicznym¹⁷. Co do pierwiastków afrykańskich, właściwych muzyce jazzowej, nadających jej ów specyficzny, podbijający cały świat urok swym lekkim i sugestywnym brzmieniem i rytmem, warto zwrócić uwagę nad skład etniczny ludności murzyńskiej Nowego Orleanu. G. Chase w monografii *America's Music* utrzymuje, że większość Afrykańczyków w Nowym Orleanie pochodzi ze szczepów Aszantów, Kongijczyków, Dahomejczyków, Yoruba, Bini, żyjących kiedyś w Nigerii, Dahomeju, Kongu, na Żółtym Wybrzeżu. Zachowały się wzmianki o uprzybyciu do stanów południowych pierwszej partii niewolników przywiezionych z głębi afrykańskiego kontynentu. Kiedy ci Afrykanie znaleźli się w nowym otoczeniu, w warunkach wrogich i dla członków plemion żyjących dotąd we względnej wolności niezwykle, pierwszym zbiorowym odruchem było szukanie pomocy i opieki u opiekuńczych bóstw klanu, plemienia przez obrzędowe tańce i pieśni. „Kobiety i mężczyźni utworzyli zwarte koło, muzyka zaczęła grać i koło zaczęło krążyć — oto relacja z tamtych dni — zrazu wolno, potem coraz szybciej. Pieśń, gdy się zaczyna, jest być może spirituałem, lecz wkrótce przechodzi w dzikie, monotonne zawrodożenie. Ta sama fraza powtarza się przez jedną, dwie, trzy, cztery, a nawet pięć godzin. Monotonia dźwięku i ruchu wywołuje stan ekstazy. Kobiety jęcząc padają na ziemię, lecz krąg wiruje nadal”. Oto fragment opisu wydarzenia z roku 1612, kiedy na statku duńskim przywieziono do południowych stanów pierwszy transport niewolników. Interesujące są szczegóły oddające tło, na którym wyrastała z czasem rytmika murzyńskiego folkloru: „Wszyscy mężczyźni śpiewają, kiedy podnoszą młoty, swoimi mięśniami wykonują ruchy w rytmie, który trudno jest ustalić. Gdy młoty opadają, fraza urywa się i słycać tylko stuk”¹⁸.

PREHISTORIA MUZYCZNEGO INSTRUMENTARIUM

Sztuki piękne pojawiły się wcześniej, u samego zarania kultury. Utorowały one w ciągu całych stuleci ukształtowane wzory zachowań;

¹⁷ G. Chase, *America's Music*, New York 1955, s. 69.

¹⁸ J. Weldon, J. R. Johnson, *The Books of African Negro Spirituals*, New York 1936 (cytuje za A. Sławińskim, „Ruch Muzyczny”, 1958, nr 7, s. 23).

spełniały funkcje o charakterze wychowawczym; w nich zawarta była mądrość od wieków przekazywana poprzez tradycje ustne i formy artystyczne. Były one więc środkiem mnemotechnicznym, spełniały rolę, jaką w społecznościach o kulturze pisanej odgrywają podręczniki, biblioteki, encyklopedie, przy ich pomocy ludy prymitywne poszerzały widnokreśli doświadczeń, a z drugiej strony docierały do wewnętrznych postaw, wysubtelniały wrażliwość. Ale nie tylko świat wewnętrzny człowieka pierwotnego, jego wzruszenia i wrażenia osobiste były objęte ową funkcją wychowawczą. Sztuki piękne miały daleko szersze założenia, wkraczały w sferę poznawczą, kiedy poprzez kontrolę prawidłowości zjawisk życia codziennego w systematycznej obserwacji ruchów, spostrzeżeń i reakcji na odbiór zewnętrznych podnieć podnosiły rangę empirii, elementu racjonalistycznego.

Jaka jest geneza muzyki i kiedy się pojawiła? Istnieje szereg hipotez (Darwina, Spencera, Maxa Webera, Stumpfa i in.), głoszących niekiedy najsprzeczniejsze teorie co do genezy i początków muzyki. Nie będziemy roztrząsać zagadnienia genezy, gdyż problematyka nas interesująca dotyczy chronologii, czasu jej pojawienia się w stosunku do innych, pokrewnych tradycji kulturowych. Istnieją poglądy, usiłujące dowieść, że muzyka pojawiła się dopiero w końcowym etapie rozwoju kulturowego ludów na niższym poziomie myślistwa (Bowra). W tych wszystkich spornych z punktu widzenia kultury przypadkach pewną pomoc oddaje nam archeologia, jej wykopaliska i ustalenia. Dzięki archeologicznym odkryciom i pracom badawczym mamy dostęp do czasów najodleglejszych i będziemy chyba bliżsi prawdy ryzykując twierdzenie, że sztuki plastyczne, pieśń, taniec i muzyka pojawiły się jednocześnie. Przychodzą nam z pomocą niedawno odkryte malowidła ściennie z epoki paleolitu odnalezione na zachodzie i południu Europy, we Francji i w Hiszpanii. Dzięki tym doskonale zachowanym malowidłom dowiadujemy się o rozmiarach rozwoju kultury ludów żyjących w zamierzchłych, prehistorycznych czasach. Budzące zachwyt całego kulturalnego świata freski w wąwozie Valltoria, Alpera i Albacete i we Francji południowej wskazują nie tylko na uprawianie w epoce paleolitu kilku odmian sztuk, ale dają nam też świadectwo, że już wówczas, podobnie jak i współcześnie, przeżywano dramaty ścierania się rozmaitych stylów i kierunków, że już wówczas istniały spory o linię, ruch, barwę, funkcję rysunku i plamy. Według księdza Breuila i Obermayera w tych odległych czasach styl abstrakcyjny, ekspresjonizm i kubizm wypierały inne kierunki¹⁹.

¹⁹ H. Wendt, *Szukałem Adama*, t. 2, Warszawa 1961, s. 145.

W tych przepięknych malowidłach ściennych znajdują się również fragmenty budzące zainteresowania muzykologów interesujących się genezą instrumentów muzycznych: w południowej Francji został odnaleziony wizerunek flecisty²⁰, zaś w Dordogne, w jaskiniach i pieczarach, wykopano instrumenty pochodzące z paleolitu, flety i piszczałki z kości. Byłyby to, zdaniem V. Gordona Childa, niezbity dowód, iż już Magdaleńczycy uprawiali muzykę²¹. Wydobywanie okruszków instrumentów spod warstw geologicznych rozszerza naszą wiedzę o muzyce na okres prehistorii. Oczywiście nasuwa się od razu zagadnienie zależności rozwoju muzyki od muzycznych instrumentów, mianowicie, w jakim stopniu kultura muzyczna jest wynikiem procesu powstawania i doskonalenia się instrumentarium. Istotne znaczenie dla rozwoju muzyki miał proces przemian w dziedzinie budowy poszczególnych instrumentów, sposobu gry na nich, ważne były szczegóły tego rodzaju, jak problem aplikatury i zasięgu rejestrów, ilości strun i rozmiary skali, jakie instrument obejmował. Kiedy Terpander w VII wieku przybył z Lesbos do Sparty, wprowadził lirę siedmiostrunną w miejsce dawnej, mającej pięć strun. W konsekwencji wyparta została skala dawnej pięciostronowej gitary i aulosu, a w ich miejsce wprowadzona skala siedmionowa, miksolidyjska²². Z każdym nowym wynalazkiem w dziedzinie instrumentów muzycznych, z ich wędrówką po kontynentach następowały zmiany i przesunięcia w muzycznej tradycji. Problemy recepcji instrumentów muzycznych i ich wdęrowek, zmian w konstrukcji i w użyciu, daty i miejsca ich powstania mają bardzo ważne znaczenie dla antropologii kulturalnej. Nie wchodząc bliżej w fakty tego rodzaju, że instrumenty muzyczne będące w użyciu u ludów pierwotnych na południe od Sahary spotykamy w historii dawnego Egiptu z epoki brązu, w kulturze narodów semickich, u ludów sumeryjskich, u Żydów, w Etiopii — możemy z nich wyciągnąć daleko idące konsekwencje teoretyczne odnośnie do rodzaju muzycznych tradycji po dzień dzisiejszy utrzymywanych u tych ludów, u których istnieją zachowane w postaci nie zmienionej dawne staroegipskie czy semickie instrumenty. Jest to układ warunków rozwojowych, który musimy uwzględnić przy dalszych pracach analitycznych, istnieją bowiem związki, od których badacz kulturowych tradycji nie może się odgradzić. Ostatnio jesteśmy świadkami niebywałej kariery instrumentarium perkusyjnego ludów pierwotnych

²⁰ C. M. Bowra, *Primitive Song*, London 1962, s. 2.

²¹ V. Gordon Child, *O rozwoju w historii*, Warszawa 1963, s. 42 i n.

²² J. M. Chomiński, Z. Lissa, *Historia muzyki powszechnej*, t. 1. Warszawa 1957, s. 92.

z obszaru Afryki i Azji. Włodzimierz Kotoński²³ pisze, że przybyło kilka nowych instrumentów, jak drewniane bębny murzyńskie, koreańskie tempelboki, japońskie bambusy. Zdaniem Kotońskiego, instrumentarium perkusyjne rozrosło się po drugiej wojnie światowej do liczby kilkudziesięciu instrumentów, zaadaptowano prawie całą perkusję Ameryki Łacińskiej, z muzyki jazzowej zaś to-tomy, talerze pedałowate hit-hai i inne. To poszerzenie składu instrumentów perkusyjnych stanowi zarazem i zapowiedź przewrotu w dotychczasowym sposobie pojmowania piękna, gdyż każdy nowy instrument wnosi załazek nowych przemian w dziedzinie poczucia barwy i tonu.

TURNIEJ ŚPIEWACZY U LUDÓW BANTU:
MEISTERSÄNGERZY Z PLEMENIA ILA I TONGA

Ktokolwiek zetknął się bliżej z zagadnieniem procesu twórczego, zdaje sobie dostatecznie sprawę ze znaczenia natchnienia w powstawaniu muzycznego utworu. Dzieła sztuki wymagają oprócz społecznego zbiorowego współdziałania również i samotności, nie do pomyślenia jest zamysł poetycki, projekt kompozytorski czy też wizja plastyczna bez osobistego, indywidualnego zaangażowania się artysty. Doświadczenia, jakie zebrać możemy, badając współczesną twórczość artystyczną, pozwalają w pewnym sensie głębiej wnikać w genezę i historię folkloru. Nie zaprzeczając charakteru społecznego, zbiorowego współdziałania w powstawaniu i formowaniu się tradycji muzycznych, musimy jednocześnie zwrócić uwagę i na rolę, i funkcję indywidualnych poczynań, osobistego wkładu człowieka żyjącego obrzędami o charakterze publicznym, ceremoniałami plemiennymi, w społecznościach archaicznych plemion, w których udział klanu i plemienia w życiu osobistym jest daleko szerszy aniżeli w społecznościach cywilizowanych. Nie można zlekceważyć znaczenia osobistego wkładu, aktu twórczego poety czy pieśniarza obdarzonego większą inteligencją, bogatszą wyobraźnią, chyba żebyśmy wyszli z błędnego i fałszywego założenia zupełnie wyrównanych uzdolnień, braku jakichkolwiek indywidualności wyróżniających się w społecznościach ludów pierwotnych. W takim razie niezrozumiałymi byłyby i fakt formowania się instytucji wodzów, czarowników, wróżbitów, szamanów. Nawet u plemion mających najniższe formy rozwojowe, zbliżone do ludów z okresu paleolitu, Pigmejów, stwierdzamy wyłanianie się tych wyselekcjonowanych, uprzywilejowanych jednostek. Należy zatem przyjąć, iż u plemion pierwotnych akt twórczy wpływa również i z po-

²³ W. Kotoński, *Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze*, Warszawa 1963.

staw indywidualnych, a swój charakter społeczny przyjmują pieśni archaiczne z upływem czasu. Z wiekami pieśni te wzbogacone zostają o nowe elementy, pokrywają je warstwy będące modyfikacją i korekturą pierwiastkowych, załączkowych form. Owe przemiany następują z wolna, modyfikacje te są wynikiem działania całych tysiącleci i przy wnikliwej analizie można dojść do odsłonięcia obcych, postronnych naleciałości, świadczących o infiltracjach najrozmaitszych kultur.

Bela Bartok, analizując linię melodyjną wschodnioeuropejskiego folkloru, pieśni ludowe ukraińskie, polskie, rumuńskie, węgierskie, stwierdził, że „w pieśniach tych można oddzielić wpływy odległych kultur wschodu (jak interwał sekundy wielkiej, melodykę obracającą się w obrębie pentatoniki, zróżnicowaną rytmikę, w której wydzielić można i *parlando-rubato*)²⁴. Jeszcze bardziej zaskakujące fakty stwierdził, prowadząc badania nad systemami, w jakich są te pieśni utrzymywane, odkrył mianowicie w tych pieśniach ślady tonacji eolskich, miksolidyjskich, frygijskich, doryckich. Podobne wyniki osiągamy wnika- jąc w strukturę meliki i metrorytmiki pieśni afrykańskich plemion archaicznych. Ażeby ustalić zasięg wpływów i oddziaływań postronnych, nieodzowne byłoby przeprowadzenie szczegółowych analiz. Poprzez dokładny rozbiór najprostszych elementów dojść możemy do zaskakujących niekiedy co do genezy i rozmiaru wpływów, historii i trwałości tradycji rezultatów. Ale o tym poniżej.

Na razie zajmijmy się zagadnieniem fascynującym, jakim jest problem autorstwa pieśni. Na plan pierwszy wysuwa się pytanie, w jakim stopniu można określić wkład indywidualny poety i pieśniarza, jego wizji, w tradycje muzyczne plemion pierwotnych, a więc problem autorstwa pieśni i tańców, ich genezy i historycznej drogi rozwojowej, problem funkcji, jaką spełniał człowiek, członek pierwotnej społeczności plemiennej, jako autor pewnych pomysłów; w jakim stopniu mamy do czynienia w twórczości ludów pierwotnych ze zjawiskiem ponadindywidualnym, z faktem społecznym, z kolektywnym wysiłkiem. Ostatnio prowadzone były badania, które, jak dotąd, nie zwróciły jeszcze należytej uwagi na ten problem i nie dały szerszych wyników, niemniej pozwalają już dziś na ogólne hipotezy o chwiejnych wprawdzie jeszcze podstawach, ale dające powód do rozważań na tematy nas interesujące. Mam na myśli publikacje angielskiego etnomuzykologa A. M. Jonesa. Stwierdził on, że muzyka ludów pierwotnych nie zawsze jest wynikiem kolektywnej twórczości, że u plemion przynależnych do grupy językowej bantu, mianowicie u ludów Ila i Tonga, żyjących na poziomie niż-

²⁴ B. Bartok, *Weg und Werk, Schriften und Briefe*, Budapest 1957, s. 153 i n.

szego myślistwa, w uroczystościach weselnych chłopcy i dziewczęta muszą składać dowody inwencji w układaniu pieśni²⁵. Byłby to swoisty turniej śpiewaczy, analogiczny do zwyczajów istniejących w późniejszych epokach, u ludów na wyższym szczeblu rozwoju, w średniowieczu wśród minstrelów, minnensängerów, truwerów, trubadurów i meistersängerów, zaś u ludów archaicznych w świecie klasycznym podobnym zjawiskiem kulturowym były występy rapsodów i bardów w okresie poprzedzającym Homera czy kodyfikatorów greckiej liryki, Archilosa, Simonidesa i innych. U afrykańskich ludów Ila i Tonga młody uczestnik turnieju, który złoży świadectwo swojej twórczej sprawności, a pieśń jego znajdzie uznanie wśród członków klanu i plemienia, zapewnia sobie dostęp do pełnoprawnego uczestnictwa w życiu gospodarczym plemienia. A więc te konkursy śpiewacze mają charakter nie tylko kulturowy, artystyczny, ale zarazem i socjologiczny, są jednym ze sposobów włączenia się w społeczność, wchodzą w skład obrzędów mających umocnić tradycje i spójność klanu, więź plemienia, włączają całą społeczność w sprawy osobiste. Plemię osądza przydatność pieśni dla celów związanych z weselnym obrzędem. Twórczość pieśniarska wchodziłaby zatem w skład elementów tradycji kulturowych nieodzownych w utrzymaniu się ustroju organizacji plemiennej, byłaby więc elementem życia społecznego, jedną z instytucji wchodzących w skład środków wychowawczych. Dopiero gdy młody oblubieniec nie jest w stanie uporać się z pieśniarskim tworzywem, cały klan wspomaga go w tej twórczej pracy. Pieśni te w publikacjach Jonesa mają swoje nazwy podzielone według gatunków, nazwy Impango, Zigabilo, Ingimbo, odpowiadające nomenklaturze spotykanej w przekazach Ezopa, Hezjoda, Homera, Plutarcha.

Relacje o turnieju śpiewaczym są bardzo cenne dla dalszych badań nad początkami i rozwojem kultury muzycznej; świadczyłyby one bowiem, że tradycje uprawiane w okresie feudalnym przez trubadurów, a po miastach przez członków cechów rzemieślniczych mają swoje głębokie uzasadnienie w zwyczajach od wieków spotykanych wśród społeczności na poziomie kultury nie znającej pisma. Z drugiej jednak strony mylny byłby sąd, że kiedykolwiek istniała całkowita dowolność w sposobie układania pieśni. W świecie antycznym przedplatońskim zasady kompozycji były obwarowane ścisłymi przepisami, pieśniarzowi nie wolno było naruszyć melodii i przerzucać formy jednego gatunku na inny (nom lutniowych, peanów — pieśni poświęconych Dionizjuszo-

²⁵ H. Hickman, *Die Musik im Geschichte und Gegenwart*, t. 1, Kassel 1949, s. 125 i n.

wi — na hymny czy treny)²⁶. Podobne obwarowania mogą istnieć i wśród plemion pierwotnych, u których tradycja odgrywa rolę dominującą, determinuje sferę wolności i inicjatywy jednostki. Fakt odnajdowania pewnych komórek fragmentów motywicznych odnośnie do metrorytmiki i meliki w pieśniach powstałych u tych samych plemion świadczyłby o istnieniu tradycji wiążącej, a więc określonych zwyczajem i rytuałem podstawach twórczych, muzycznych systemach.

PIEŚŃ MYŚLIWSKA O ALIGATORZE
SZAMANA Z PLEMENIA KIKUYU

Wiara w czary jest zawsze objawem lęku i bezradności. Toteż w chwilach przełomowych wstrząsów, gdy członek pierwotnej społeczności czuje się zagrożony w swoich podstawowych możliwościach bytowych, przy pomocy zaklęć i magii odwołuje się do sił nadprzyrodzonych. Celowi temu służyć może zarówno czarnoksiężstwo, jak i tradycyjne obrzędy połączone z pieśniami i tańcami. Ażeby uchwycić uroki pieśni szamana z plemienia Kikuyu, powinniśmy wyobrazić sobie czar, jaki roztacza taniec o zmroku wśród gęstego lasu, ruchy uczestników tego nocnego ceremoniału: Szaman posiada tajemną moc i po odśpiewaniu pieśni z towarzyszeniem obrzędowych tańców groźny aligator przemienić się ma w opiekuna dzikich, będzie pomagać wszystkim członkom plemienia w ich kłopotach i trudach. Oto tło, na którym rozwija się linia melodyjna pieśni przy akompaniamencie chóru, rogu z antylopy i perkusji, muzyki odtwarzającej duchy i siły napawające lękiem i trwogą dzikich, póki szaman nie ubłaga groźnego aligatora.

W tym religijnym ceremoniale: obrzędowych tańcach i muzyce, mamy przed sobą, gdy chodzi o stronę muzyczną pieśni — dwie warstwy kulturowe, przynależne każda do innej epoki i okresu, rzec by można, że dwa odrębne światy. Z jednej strony kwestia wpływów rozmaitych stylów i kultur z wielkiego obszaru, mianowicie doliny Nilu, Jordanu i wybrzeży Morza Czerwonego. Przeciwny obraz odnajdujemy w zestawie zjawisk wchodzących w skład instrumentarium. Cofamy się tu w epoki bardzo zamierzchłe. Instrumentarium w pieśni o aligatorze wskazywałoby na utrzymywanie się wśród plemienia Kikuyu w stanie nie zmienionym, nieomal statycznym od tysięcy lat, dawnych obyczajów, jakby ludy te żyły w całkowitej izolacji, niedostępne jakimkolwiek zewnętrznemu oddziaływaniu. Na koloryt tej pieśni składają się: klaskanie w dłonie, róg z antylopy, odgłos kija uderzającego o drewno i bębny, instrumentarium jakby żywcem wzięte z płasko-

²⁶ Platon, *Prawa*, III, 700.

rzeźb i malowideł ściennych z epoki brązu, kiedy to w dawnym Egipcie przez śpiew (w piśmie hieroglifów) rozumiano muzykę produkowaną przy pomocy rąk, a instrumentem towarzyszącym śpiewom było klaskanie w dłonie, rogi z antylopy lub bawołu i perkusja ograniczająca się do najprostszych przyrządów — kija, drewna, membrafonów.

Ale przejdźmy do analizy muzycznej linii melodyjnej. Solista, czyli szaman, porusza się w partii wokalne w obu kierunkach, w jego śpiewie przejawia się ruch zarówno wznoszący się, jak i opadający. Byłby to dowód oddziaływań kultur na wyższym szczeblu rozwojowym, gdyż u ludów na poziomie niższego myślistwa spotykamy w linii melodyjnej niemal wyłącznie ruch opadający. Podobne uwagi nasuwają się przy analizie komórek interwałowych, obok tercji dają się zaobserwować w interwale kwarty czystej, rzadko notowane odległości sekundy wielkiej obok sekundy małej, poza tym niezwykle uderzające są rozmiary skali, w jakiej porusza się wokalista, sięga ona pełnej oktawy.

W przebiegu linii melodyjnej w bogatej ornamentyce widoczne są wpływy arabskie. W ukształtowaniu komórek harmonicznym uderza nas rozwlekły akord (terckwartowy), gdy wokalista śpiewa w dis, trębacz wygrywa a, perkusja zaś najprawdopodobniej schodzi na f. W pieśni występują również chóry mieszane (męski i żeński). Mają one oryginalną linię przebiegu melodyjnego, niemal samodzielna, chwilami głosy poruszają się w obrębie oktawy, miejscami schodzą do odległości kwarty, a poza tym komórki interwałowe, którymi operują chóry, niczym nie odbiegają od interwali zarejestrowanych u solisty. Klaskanie dłońmi w pieśniach szamana, używane w charakterze tonu burdowego, przypada na mocną część taktu. Równocześnie owo klaskanie nadaje brzmieniu całości zespołu właściwe zróżnicowanie, stanowi ono jeden z głównych elementów muzycznego tworzywa i jest rodzajem muzyki kontrastującej, gdyż akcent solisty przypada na słabą część taktu i utrzymany jest w rodzaju synkopy²⁷.

U ŹRÓDEŁ POLIRYTMII

Analizując płynność i pulsację, w jakiej utrzymana jest pieśń szamana, musimy dać krótki zarys podłoża tego zjawiska, tak typowego dla afrykańskich tradycji muzycznych, po prostu naszkicować socjolo-

²⁷ Z kilkudziesięciu przykładów przedstawionych przez R. Brandel wybrałem pieśń szamana o aligatorze kierując się następującymi względami: notacja tej pieśni nie przedstawiała zbyt wielkich trudności, poza zagadnieniem związanym z zapisem perkusji, operującej polirytmią zawiłą i nie dającą się zwykłymi środkami zarejestrować. Ale wszystkie zapisy R. Brandel odnoszące się do warstwy metrycznej są błędne.

giczną podstawę metrum i rytmu, podporządkowanych religijnym obrzędowym nakazom. Należałoby zająć się opisem struktury organizacyjnej wielkiej rodziny i klanów, wchodzących w skład plemienia Kikuyu. Wówczas zapewne odnaleźlibyśmy szereg zwierząt, gadów, płazów, roślin składających się na kult. Wierzenia te zakładają pochodzenie od wspólnego totemicznego praźródła; równolegle z tymi kultami odsłoniłobyśmy poświęcone tym totemicznym zwierzętom tańce i śpiewy. Wśród gatunków totemicznych jest również i aligator, a tradycja czci aligatora miałaby swe heterogeniczne pochodzenie sięgające częściowo cywilizacji dawnego Egiptu. Wiadomo przecież, że jeszcze w epoce brązu w dawnym Egipcie aligatorowi oddawano cześć boską. Na tej zasadzie można by snuć i dalsze przypuszczenia, choć nie bez pewnego ryzyka. A więc, że plemię Kikuyu, na przestrzeni dziejów, przywędrowało kiedyś w czasach zamierzchłych z doliny Nilu na obszary Konga. Można przyjąć i inne hipotezy, prowadzące do tych samych konkluzji końcowych, choć wychodzące z całkiem innego już punktu wyjściowego. Ogniwem pośrednim będą wydarzenia ogólniejszej natury, mianowicie epizody z historii politycznej, gospodarczej i kulturowej Egiptu. Powołam się tedy na świadectwa archeologów przytaczane przez niemal wszystkich badaczy Czarnego Kontynentu interesujących się odtwarzaniem dawnych dziejów. Przytoczę świadectwo B. Davidsona, niestrudzonego i zapalonego badacza afrykańskich tradycji, który, choć korzystał z materiałów z drugiej ręki, sprawdzał ich wiarygodność. Davidson utrzymuje, że przez całe dzieje Egiptu faraonowie prowadzili zbrojne wyprawy, posuwając się w wojnach zaczepnych daleko w głąb Afryki Środkowej, na południe od Sahary, a kupcy egipscy w tych dawnych epokach docierali nie tylko do Kuzu — tj. do Sudanu i Etiopii — ale i dalej; karawany ich nawiązywały kontakty z ludami w głębi Konga i Ugandy²⁸. Tyle Davidson.

Ale prócz tych ogólnohistorycznych opisów znajdujemy jeszcze inne materiały z dziedziny sztuki, potwierdzające relacje o wdzieraniu się cywilizacji egipskiej daleko poza obszary dzisiejszego Konga. Materiałów tych jest wprawdzie niewiele, ale w archeologii opieramy się niejednokrotnie na materiale cząstkowym, fragmentarycznie odsłaniającym rąbek dawnych cywilizacji głęboko ukrytych w pokładach ziemi. Historyk i antropolog musi sięgać do wszystkich dostępnych mu źródeł w poszukiwaniu faktografii, odwoływać się do doświadczeń dyscyplin podpadających pod wspólne miano nauk pomocniczych historii. Nie wolno mu zrażać się lukami, brakiem ogniw doprowadzających do sfor-

²⁸ B. Davidson, *Stara Afryka na nowo odkryta*, Warszawa, s. 38.

mułowań ostatecznych, jeżeli fakty zasygnalizowane przez innych uczonych dają podstawę do dalszych poszukiwań. Powołam się więc na ustalenia lat ostatnich, drobne na pozór, które w sumie, powiązane w jedną całość, pozwalają już na śmielsze uzasadnianie hipotezy o wpływie kultury dawnego Egiptu w Afryce Środkowej. Do takich zdobywcy lat ostatnich należy wykopalisko małej rzeźby, statuetki Ozyrysa, na terenie Katangi, cudu kunsztu snycerskiego z czasów Dawnego Cesarstwa²⁹. Można też powołać się na wyniki Akademii zajmującej się odczytywaniem zatartych inskrypcji, wyrytych na nagrobkach w ruinach dawnych zabytków. Napis na nagrobku jednego z potężniejszych faraonów Dawnego Cesarstwa głosi o przywiezieniu mu w darze ze szczęśliwej wyprawy Pigmeja z lasów Ugandy. Napis ten świadczy o zachwycie wywołanym sztuką taneczną, którą się Pigmej popisował. „Nasza królewska mość pragnie ujrzeć tego Pigmeja bardziej niż dary Synaju i Puntu” czytamy w zachowanej inskrypcji³⁰.

Są to świadectwa rzucające jakieś światło na te zamierchłe stulecia, fakty te pozwalają nam budować teorie logicznie przekonywujące. Ale nim przejdziemy do uogólnień końcowych, podam jeszcze kilka zbieżnych szczegółów, które jako materiał dyskusyjny pozwolą nam oświetlić szerszej problematykę tak złożoną, jak sprawa genezy tradycji muzycznych plemienia Kikuyu. Mam na myśli instrumentarium, które spotykamy wśród ludów na obszarach Afryki Środkowej. U niektórych plemion bywa w użyciu harfa enanga; odpowiada ona konstrukcją i aplikaturą harfie, jakiej używali Egipcjanie za pierwszych faraonów³¹. Harfa, na której grywają swoje epickie pieśni bardowie z plemienia Baganda, ma kształt łukowaty, a nie ostrokątny, osadzona jest na giętkim drzewie, na którym umocowane są struny. Harfa ta w niczym się nie różni od pochodzącej z czasów IV dynastii sprzed czterech tysięcy lat p. n. e. harfy tebuni, którą możemy oglądać na malowidłach ściennych³². Grywanie na starych instrumentach egipskich, po dziś dzień utrzymanych w niezmiennej postaci zarówno w budowie, konstrukcji, jak i w ściśle określonych następstwach interwali, byłoby dowodem przemawiającym w sposób dosyć istotny do wyobraźni antropologa i historyka próbującego możliwie wiernie odtworzyć tra-

²⁹ „The Belgian Kongo Today”, XIV, 1955, str. 69; cyt. za R. Brandel, *op. cit.*, s. 6.

³⁰ Davidson, *op. cit.*, s. 39 i n.

³¹ M. Trowell, K. P. Wachsmann, *Tribal Crafts of Uganda*, London 1953, s. 394; Brandel, *op. cit.*, s. 38; Sachs, *Musik des Altertums*, s. 7.

³² Sachs, *The History of Musical Instruments*, s. 92 i n.

dycje ludów archaicznych Afryki współczesnej, posiadające odporność na rozkładowe działanie czasu i próby przemian.

Relacje odnoszące się do wierzeń i obrzędów plemienia Kikuyu są dosyć skąpe, jednakże na podstawie posiadanych wiadomości można już dziś dojść do zrozumienia społecznej funkcji polirytmii jako symetrii wiążącej mniejsze grupy w plemienną jednolitą organizację. Kult totemiczny u plemienia Kikuyu ma za przedmiot rozmaite gatunki zwierząt. Jesteśmy w posiadaniu ciekawego opisu obrzędu inicjacji tego plemienia, w którym kluczową rolę odgrywa kult pantery jako substancji bóstwa; wokół „likumy” koncentrują się wszystkie uroczystości i ceremonie połączone z tańcami i muzyką. Ten epizod świadczy najwymowniej, że aligator nie byłby jedynym kultowym bóstwem, od ubłagania którego uzależniona byłaby zdolność plemienia do osiągnięcia upragnionych zamierzeń.

Zjawiska o tendencjach monoteistycznych znajdujemy wśród Pigmejów żyjących w lasach Ituri, dla których bóstwem jest słoń jako święte zwierzę personifikujące wszystkie tajemne siły i całą potęgę, od której zawisły ludzkie istnienia³³. Ale też ludy pigmejskie mają słabo rozwinięty zmysł artystyczny; zarówno w dziedzinie sztuk plastycznych, jak i muzyki i pieśni wyróżniają się zdecydowanie na niekorzyść od sąsiadujących z nimi, obdarzonych wyjątkowo czułą wyobraźnią artystyczną murzyńskich plemion. Przyjrzyjmy się uroczystości inicjacji u plemienia Kikuyu, tradycji utrzymanej w postaci nie zmienionej od tysiącleci. Ceremonia ta rzuca światło na pochodzenie rytmu, złożonego i zróżnicowanego w swej strukturze, pulsacji i płynności w akcentuacji metrum. Jest związana nie tylko z przyjęciem młodych do społeczności plemiennej, ale równocześnie obejmuje całe życie społeczne plemienia. Ceremonia ta, której powagę wyraża muzyka bębnowa, ma za cel zjednanie wszystkich ziemskich i duchowych mocy. „Likuma” symbolizuje władczą drapieżność, której zazdrości bezbronny w swych wysiłkach opanowania przyrody człowiek. Podczas uroczystej procesji siedmiu perkusistów kroczy powoli na czele orszaku, główny bęben nosi nazwę „likumy” i ma naśladować głos pantery. Bębny wygrywają kolejno każdą swoją solową partię, przy czym muzyka jest bogato zróżnicowana, świetnie brzmi tutti w pełnym zespołowym wykonaniu; aby zaś zróżnicowanie było modulowane w sposób należyty, każdy bęben ma odmienną konstrukcję, różnią się między sobą kształtem i przede wszystkim średnicą. W tych warunkach głos każdego

³³ R. P. Trilles, *Les Pygmees de la Foret Equatoriale*, Paris 1932, s. 332 i n.; C. M. Bowra, *Primitive Song*, London 1962, s. 129 i n.

bębna ma własny koloryt i siłę odgłosu. Każdy instrumentalista wykonuje partię własną, nie znaczoną wprawdzie w partyturze, ale ściśle ustaloną przez wieloletnią tradycję przekazywaną w plemienu z pokolenia na pokolenie. Całość ta oddaje niepowtarzalny w swym pięknie i potędze wyrazu koloryt afrykańskiej polirytmii, urzekającej siłą swojej ekspresji, przemawiającej głosem, jakiego nikt, poza członkami plemienu Kikuyu, nie jest w stanie powtórzyć. „Choć instrumenty te są innego rodzaju niż w biblijnym Jeryho — pisze w swoim eseju Poupon — ta scena nasuwa wspomnienie *Biblii*, siedmiu kapłanów grających na rogach i kroczących w pochodzie przez ulice biblijnego Jeryha”³⁴.

Muzyka bębnowa, która ma swoje semantyczne funkcje w życiu dzikich, równocześnie naśladuje w akcentuacji i ruchach poruszenia zwierzęcia totemicznego, z którym klan jest związany węzłami dalekiego pokrewieństwa. Ponieważ na całość plemienu składa się szereg klanów, a każdy z nich ma swoją odrębność, zachowaną przez własny język, odrębne totemiczne zwyczajowe wierzenia i sygnały nazewnicze — w zbiorowych uroczystościach plemiennych muzyka bębnowa oparta na swoistym wyrazie modulacji i cieniowania w orkiestralnej palecie składa się na prawdziwe *Misterium Cosmographicum*. Ta symfonia przemawia głosem całego plemienu, przekazywanym za pomocą muzyki bębnowa, wywołując w świadomości zbiorowej wyobrażenie wszystkich praw, poznawalnych w głosie tradycji. Ta muzyka bębnowa, ta polirytmia nie znalazła, jak dotąd, doskonałych sposobów zapisu, istnieją liczne wzory, których wierność jest jednak daleka od autentycznego modelunku³⁵.

³⁴ M. A. Poupon, *Etude ethnographique de la tribu Kouyou*, „Anthropologie”, XXIX, 1918—1919, s. 62; cyt. za R. Brandel, *op. cit.*, s. 29.

³⁵ Curt Sachs w *Rythm and Tempo* podaje w graficznym schemacie taniec plemienia Bemba z Rodezji w Afryce Południowej przy akompaniamencie pieśni i muzyki bębnowa. Rozróżnia on w tych pozornie nie związanych wspólnym wątkiem odgłosach bębnowa pięć odrębnych, samodzielnych grup instrumentów perkusyjnych; każdy z nich prowadzi głos w innych zmiennych wartościach rytmicznych, nie oglądając się na instrument solowy, czyli bęben główny. „Perkusiści nie stosują się — pisze Sachs — do tempa i rytmu głównego bębna, zmieniają układ w ramach $\frac{2}{8}$ i $\frac{3}{8}$ ” (s. 41 i n.).