

Problemy z zagadnieniem genezy muzyki

Prace
Kulturoznawcze
XIV/2
Wrocław 2012

Sygnalizowane w tytule problemy są w tym tekście nieuchronne, gdyż po prostu nie sposób ogłosić dziś tezę o narodzinach muzyki. Wciąż nie wiadomo, czy należałoby poszukiwać ich w czasach początków człowieczeństwa, czy może później, ale wobec tego kiedy i dzięki czemu muzyka mogła się pojawić. Skądinąd to, że zagadnienie genezy muzyki pozostało do dziś nierozwiązane, bynajmniej nie oznacza, że ten temat jest w nauce nieobecny. Przeciwnie. Wszak mnóstwo autorów się nim zajmowało i — co jeszcze dziwniejsze — wcale nie tylko z grona profesjonalistów muzyki, bo hipotezy na ten temat można spotkać w pracach z wielu innych dziedzin, na przykład ekonomii czy językoznawstwa. Widocznie jest to temat nieobojętny ludziom o różnorodnych profesjach, może nawet szczególnie nurtujący niektóre osobowości, na przykład melomanów. Można to tłumaczyć popularnością muzyki w skali świata, zwłaszcza w naszych czasach, kiedy to za sprawą elektronicznych mediów dowolny utwór można mieć „na zamówienie”.

Jednak — co także charakterystyczne — owe dywagacje wokół powstawania muzyki nie kończą się na tezach, jedynie na hipotezach, bardzo zresztą różnych. Można je podzielić na bardziej lub mniej przekonujące, ale na tym dostarczona w ten sposób wiedza się kończy.

Nasuwa się więc pytanie, po co ogłaszać coś, co pewne nie jest? Innymi słowy — czy hipotezy stanowią jakąś wartość dla nauki? Wiadomo, że tu zdania są podzielone. Niektórzy naukowcy nie biorą hipotez pod uwagę, inni zaś ich nie bagatelizują, wiedząc, że niejedno odkrycie miało w nich początek. Nierzadko zdarzało się, że jakaś hipoteza mogła być zweryfikowana dopiero po upływie sporego nawet czasu, w ciągu którego pojawiły się doskonalsze możliwości badawcze,

pozwalające już na jej sprawdzenie. I dla takiej ewentualności warto dziś ogłaszać hipotezy.

I właśnie ze względu na to przytoczę tu myśli różnych autorów na temat początków muzyki, na które sama natrafiłam w literaturze naukowej. Mam jednak świadomość, że może ich być znacznie nawet więcej, właśnie dlatego że pojawiają się też w pismach z różnych pozamuzycznych dziedzin, przez co nie bardzo wiadomo, gdzie ich poszukiwać. Raczej natrafia się na nie czy dowiaduje się o nich po prostu przypadkiem.

Wczytując się w różne hipotezy odnośnie do genezy muzyki, można z nich wydedukować, że wynikają one ze wspólnego pytania początkowego, które potrafi nasunąć jakieś przypuszczenie. Mianowicie wszystkie zdają się odpowiedzią na pytanie, do czego mogło być potrzebne ludziom żyjącym w najprymitywniejszych warunkach tworzenie dźwięków. Padają tu odpowiedzi, że na przykład do zdobywania pożywienia, do pracy zbiorowej, do komunikowania się na odległość itp. Typowe zatem jest wyobrażenie, że dźwięki nie pochodzące z natury, lecz z aktywności ludzkiej, mogące już tworzyć muzykę, powstawały u zarania jej dziejów, służąc do celów funkcjonalnych czy nawet wręcz egzystencjalnych, okazując się czasem koniecznością życiową.

Zanim przytoczę te hipotezy, zgłoszę wynikający z takiego założenia kolejny problem: czy wszelkie dźwięki funkcjonalne tworzone przez ludzi automatycznie stają się już muzyką? Oczywiście nie. Wszak wiele z nich nie wytraciło swej pierwotnej funkcji i nie uległo żadnej metamorfozie ontycznej, zamieniającej je w dźwięki muzyczne. Na przykład alfabet Morse'a w swej wersji dźwiękowej nie stał się muzyką, w dalszym ciągu jest tylko językiem. Hałas wytwarzany przez maszyny fabryczne pozostał naturalnym odgłosem, mimo że maszyny są dziełami ludzkimi. Wszak nie po to je się tworzy, żeby hałasowały, tylko żeby ułatwiały czy nawet zastępowały ludzką pracę. W dodatku hałas ten jest odbierany negatywnie i nawet zwalcza się go tłumikami, więc nie ma to nic wspólnego z muzycznością.

Skądinąd w naszych czasach doszło to takiego uznania wśród kompozytorów, że w tworzywie dzieła muzycznego może się znaleźć każdy wybrany dźwięk dowolnego pochodzenia, a więc i naturalny odgłos, który po włączeniu go do struktury utworu staje się elementem muzyki, i to nawet równoprawnym elementem tradycyjnym, pochodzącym z instrumentów lub ze śpiewu. Wówczas istotnie ów odgłos zmienia swój status ontyczny, stając się składowym sztuki. Weźmy za przykład *Fluorescencje* Pendereckiego. W orkiestrę jest tam włączona maszyna do pisania, której stuki wchodzą w skład efektów perkusyj-

nych¹. Owa maszyna w takim zastosowaniu przestaje być narzędziem pisarskim, a przynależy do źródeł dźwiękowości muzycznej, czyli do instrumentarium muzycznego.

Równie często zachodzą w naszych czasach zjawiska odwrotne, kiedy to dźwięki muzyczne tracą status ontyczny elementów sztuki na rzecz jakiegoś innego. Dam na to przykład znany z telewizji. Wiele powtarzalnych programów ma w tym medium własny sygnał dźwiękowy. Słyszac go i nawet nie widząc ekranu, domownik zorientuje się, że właśnie zaczyna się na przykład „Panorama”. Czyli sygnał ten funkcjonuje jako informacja i taki jest jego status ontyczny, nawet gdy stanowi fragment jakiegoś dzieła muzycznego. Może się wydawać ładny czy stać się lubiany, mimo to w oderwaniu od swej macierzystej, muzycznej struktury zmienia swój status ontyczny, stając się po prostu innym bytem. Przestaje być muzyką, a staje się językiem. Sprzyja temu zwłaszcza nieogłaszanie przez telewizję, przynajmniej polską, informacji o autorze kompozycji danego sygnału czy też źródła jej pochodzenia. Na przykład fragment *Wariacji fortepianowych* op. 27 Antona Weberna kojarzy się telewizzom głównie, a chyba nawet wyłącznie, z dawnym wieloletnim programem „Pegaz”, bo jego źródłowa kompozycja nie jest powszechnie znana.

Przywołajmy tu jeszcze taką komplikację, że przecież sam kompozytor może z własnej intencji tworzyć muzykę funkcjonalną, bynajmniej nie rezygnując przy tym z ambicji artystycznych. Tak się na przykład tworzy muzykę filmową. Przede wszystkim ma być funkcjonalna wobec filmu, ale może być przy tym bardzo nawet urodziwa i podobać się odbiorcom. Alicja Helman uważa, że w takich przypadkach znaczenia filmowe muzyki „opróżniają” jej własne, czysto muzyczne². Istotnie, w kinie nie myśli się o muzyce kategoriami typu: temat pierwszy, łącznik, przetworzenie, refren, epizod itp., tylko na przykład temat głównego bohatera filmu, znak retrospekcji, ucieczki, zbrodni... Następuje więc prawdziwe przekodowanie, ale to nie ogołaca muzyki z walorów estetycznych, więc nadal może być uznana za sztukę składową filmu.

Przykłady te świadczą o tym, że droga od jakichś stworzonych przez ludzi dźwięków do stania się strukturą artystyczną bynajmniej nie jest automatyczna ani też prosta, bo może być różnoraka albo wręcz ślepa, czyli niedoprowadzająca dźwięków do rangi sztuki. I to trzeba mieć na względzie, rozpatrując hipotezy o narodzinach muzyki. Albowiem jeśli rzeczywiście rodziła się ona z dźwięków funkcjonalnych, to nie stała się muzyką jako sztuką dopóty, dopóki nie zmieniła swego statusu ontycznego, przeradzając się z narzędzia do czegoś w byt artystyczny lub bodaj prowokując swoim istnieniem tworzenie takich bytów już tylko

¹ Zob. L. Erhardt, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, Kraków 1975, s. 48.

² A. Helman, *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślowski, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 16.

dlatego, że się podobają. I pod tym kątem należałoby rozpatrywać przytoczone dalej hipotezy.

Niektóre z tych hipotez wykazują jeszcze inną wspólnotę oprócz ich początkowego pytania. Mianowicie ich autorzy uważają, że pewne elementy muzyki można spotkać w przyrodzie, mianowicie rytm i melodię, w związku z czym bywają one nazywane praelementami muzyki. Istotnie, rytmy są częstym zjawiskiem w naturze, w formacie „makro” występują jako rytmy zmian pór roku, dnia i nocy czy też przyływu i odpływu morza, a w „mikro” — przede wszystkim w ludzkim organizmie w postaci pulsu serca, oddychania czy też miarowego chodu. Melodia jest rzadszym zjawiskiem w przyrodzie, występuje głównie w śpiewie ptaków. Zatem wśród autorów hipotez o genezie muzyki jedni wyprowadzają ją z rytmu, inni z melodii.

W związku z istnieniem naturalnych praelementów muzyki mniema się czasem, że najstarszą postacią muzyki musiała być bądź to muzyka perkusyjna (mogąca być samym rytmem), bądź wokalna (która bywa tylko śpiewaną melodią). Niekiedy prowokuje to do dalszego pytania: co było pierwsze: muzyka rytmu, czy muzyka melodii? Pytanie to jednak dość nawet natrętnie nasuwa na myśl znane paradoksalne pytanie filozoficzne o to, co było pierwsze: jajko czy kura? — oczywiście pozostające bez odpowiedzi. Dajmy więc spokój dywagacjom o pierwszeństwie pewnych elementów w muzyce i przejdźmy do hipotez.

Z rytmu wyprowadza genezę muzyki między innymi Karl Bücher, niemiecki ekonomista³, który potrzebę tworzenia rytmu kojarzy z procesami pracy zbiorowej, z podnoszeniem jej efektywności. Jest to przekonujące w wypadku pracy bez narzędzi, bo na przykład podniesienie ciężkiego kamienia wymaga kumulacji energii kilku osób, co się osiąga we wspólnym momencie choćby przez umowę, że gdy ktoś doliczy do trzech, wtedy nastąpi chwila na wspólny wysiłek. To także znana praktyka współczesna, stosowana na przykład przy przenoszeniu chorego z noszy na łóżko. Potwierdzają to zresztą znaleziska ikonograficzne, na których przedstawieni są pracujący w tych samych pozach, a obok nich inna postać trzyma

³ K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1897, cyt. za: Z. Lissa, *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1974, s. 18.

w rękach na przykład dwa kamienie i ewidentnie wybija ryt. Wyraźnie wskazuje to, że pracowano rytmicznie. Praktyka ta stosowana na co dzień mogła wyrabiać w ludziach poczucie rytmu, trudno jednak wydedukować, w jaki sposób mogła nabrać cech muzycznych. Pewne nieodzowne w tym celu minimum wymagałoby choćby najskromniejszej roli rytmicznego estetyzmu. Gdyby się ów ryt po prostu komuś spodobał jako zjawisko samo w sobie, można by już w nim uznać jakiś załączek bytu muzycznego, czyli artystycznego. Jeśli jednak w grę wchodził tylko ryt monotony, będący zwykłym odmierzaniem stałego czasu, to przecież zjawisko takie raczej denerwuje, niż inspiruje. Wszak nie lubimy monotonii, która potrafi nas prowokować do jakiejś jej organizacji na własną rękę, na co znakomitego przykładu dostarcza Curt Sachs. Uprzytamnia on nam, że o tikaniu zegarka, który tika wciąż jednakowym „tik-tik”, mawiamy częściej „tik-tak” albo nawet „ti-ke-ta-ke”⁴. Czyli monotonia prowokuje nas do pewnej rytmicznej komplikacji, która pozwala ją nam lepiej znosić. Być może ta ludzka skłonność sprawiła, że pierwsze utwory już rytmizowane opierają się na stałym metrum, nie są zaś niepodzielnym ciągiem monotonii dźwiękowo-czasowej.

Zżycie się z rytmem mogło natomiast owocować tworzeniem kanwy dźwiękowej do tańca, który nawet na etapie początków człowieczeństwa można uznać za naturalny środek ludzkiej autoekspresji. I w takich praktykach mogły się już rodzić rytmy trochę bardziej skomplikowane, prowokowane ruchami ciała. Jeśli uznać to już za muzykę, to w dalszym ciągu funkcjonalną, służącą tańcowi i zrośniętą z nim tak, że chyba raczej niestosowaną poza nim, w innych okolicznościach. Choć mogły tu już w grę wchodzić załączki fascynacji samym rytmem i prowokowane przez nią tworzenie go już nie w celach praktycznych, lecz gwoli przyjemności. I to mogłyby już być prapoczątki muzyki perkusyjnej.

Pierwotny człowiek mógł tworzyć rytmy także w celu komunikacji, gdyż w wielu środowiskach w dawnych czasach można było pokonać odległość tylko na piechotę i jedynie głos ludzki, zwłaszcza krzyk, mógł dotrzeć dalej i szybciej niż nogi człowieka. Dość zgodnie uważa się, że z takich właśnie przyczyn wykształcił się w Afryce język bębnowy. Niektórzy późniejsi podróżnicy docierający do najprymitywniejszych ludzkich społeczności, nie znajdując tam żadnych innych instrumentów muzycznych oprócz bębnowy, wysnuli z tego i rozpowszechnili wnioski, że najstarszą muzyką świata jest muzyka perkusyjna. Ale to myślenie zanegowali językoznawcy, udowadniając, że mamy tu do czynienia z językiem. Anna Czekanowska informuje, że w języku bębnowym można nawet opowiadać dzieciom bajki⁵.

⁴ Zob. C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, przeł. Z. Chechlińska, Kraków 1988, s. 41.

⁵ Zob. A. Czekanowska, *Główne kierunki i orientacje etnomuzykologii współczesnej*, Warszawa 1983, s. 32.



Z melodii wyprowadzają swe hipotezy ci autorzy, którzy upatrują prawzoru muzyki w śpiewie ptaków. Do nich należy między innymi Karol Darwin⁶. Uważa on, że ludzie bytujący w lasach i żywiący się zdobyciami z polowań musieli umieć naśladować śpiew ptaków, żeby zdołać je zwabić i złapać. Ale naśladowanie śpiewu ptaków bynajmniej nie jest łatwe i wymaga bacznej samokontroli w wydobywaniu dźwięku. Jeśli więc Darwin ma rację, to owo imitowanie głosów ptasich musiało być prawdziwą szkołą świadomej emisji, która mogła wywołać upodobanie do tworzenia różnych dźwięków, skąd już tylko jeden krok ku tworzeniu melodii i ich śpiewaniu. Poza tym w grę mogła też wchodzić wrażliwość estetyczna na śpiew ptaków, stanowiąca impuls do tworzenia tego rodzaju melodii. Takie rozumowanie prowadzi do hipotezy, że śpiew ludzki pochodzi od głosów ptaków.

Z poglądem tym polemizuje Alejo Carpentier, uważając, że to, w czym się żyje na co dzień, a więc wśród ptaków, które w dodatku zdobywa się dla pożywienia, nie wydaje się piękne, tylko zwyczajne. „Myślę o głupstwach, jakie pletli ci, co utrzymywali, że człowiek przedhistoryczny znalazł muzykę usiłując naśladować piękno świergotu ptaków, jak gdyby ptasie trele miały sens muzyczno-estetyczny dla kogoś, kto słyszy je nieustannie” — pisze w książce *Podróż do źródeł czasu*⁷. Zgadza się to z poglądem Stanisława Pietraszki, że w dawnych czasach obiekty przyrody, takie jak ziemia, flora czy fauna, postrzegane były jednostronnie, to znaczy tylko z punktu widzenia ich użyteczności. „Przyroda nie była jeszcze wówczas ani ładna, ani brzydka, ani wesoła, ani smutna”⁸. Dla autora *Studiów o kulturze* dopiero na pewnym etapie rozwoju człowieka świat przyrody oddalił się od niego o tyle, żeby ją postrzegał w perspektywie wartości, a nie jedynie pożytków.

Zupełnie inaczej myśli o pochodzeniu śpiewu Edgar Morin⁹. Uważa on, że umiejętność śpiewania jest jedną z naturalnych kompetencji ludzkich, w jaką wyposażony jest każdy człowiek. Należy zatem do licznych wyróżników gatunku ludzkiego, takich jak *Homo sapiens* czy *ludens*, jak człowiek śpiewający czy też tańczący itp. Śpiew jest jednym z naturalnych u człowieka środków autoekspresji.

Skoro tak, to istnieją wobec tego dwa rodzaje śpiewu: naturalny i artystyczny, czyli już nie spontaniczny, niemal odruchowy, tylko wyuczony, w pełni kontrolowany, traktowany wybiórczo, dostosowany do pewnych reguł sztuki. I ten właśnie rodzaj śpiewu zaliczamy do muzyki. Ale jak dziś wyróżnić ów śpiew naturalny? Być może kojarzy się on ze śpiewem amatorskim w przeciwieństwie do zawodo-

⁶ Z. Lissa, *op. cit.*, s. 18.

⁷ A. Carpentier, *Podróż do źródeł czasu*, przeł. K. Wojciechowska, Warszawa 1963, s. 292.

⁸ S. Pietraszko, *Studia o kulturze*, Wrocław 1992, s. 109.

⁹ E. Morin, *Zagubiony paradygmat — natura ludzka*, przeł. R. Zimand, Warszawa 1977, s. 198 (wyd. oryg. 1973).

wego, ale trudno uznać, że śpiew amatorski to jeszcze nie muzyka. A może uznając każdy śpiew za muzykę trzeba pytać o to, czy każdą muzykę mamy zaliczać do sztuki? I to już prowokuje do odpowiedzi przeczącej, choć trudno uzasadnić, dlaczego tak mniemać. Można co najwyżej powołać się na aktualnie przyjęte wyróżniki sztuki, które jednak bynajmniej nie są uniwersalne. To kwestia uznawanych konwencji, które ani nie są ujednocicone, ani historycznie trwałe.

Melodię wyprowadza się też niekiedy z nawoływania i krzyku. Na przykład niemiecki muzykolog Curt Sachs zauważa, że niektóre z najstarszych zachowanych melodii mają taki kształt, jakby były tworzone na wzór krzyku. Zatem zaczynają się wysoko i głośno, po czym w miarę wyczerpywania się oddechu opadają w dół i cichną. Istotnie taki kształt melodii mają na przykład pieśni ludowe Aborygenów australijskich¹⁰. Można by to tłumaczyć w ten sposób, że jeśli ludzie musieli się często nawoływać, odruchowo wpadali w pewien stały model krzyku jako najwygodniejszy dla gardła. I ten stały model mógł się stać wzorcem melodii śpiewanych z tekstem. Można to i dziś zaobserwować, bo na przykład sprzedawcy lodów na plaży często powtarzają w ogłaszaniu swoich usług pewien stały motyw. Czy jednak z tego rodzi się muzyka? Wątpliwe...

Prąródła śpiewu niektórzy autorzy dopatrują się w języku, ze względu na to, że oba te systemy mają wspólne źródło, czyli ludzki organ głosowy. Zastanawiają się też nad tym, co było pierwsze: język czy śpiew? Biorą też pod uwagę taką ewentualność, że u zarania obu tych systemów mogła w grę wchodzić ich swoista jedność (rodzaj mowo-śpiewu), z której dopiero po wiekach wykształciły się dwa różne systemy. Tak rozumuje na przykład Jean-Jacques Rousseau, który jednak bardzo swoiście interpretuje tego rodzaju zjawisko¹¹. W zasadzie nazywa je językiem, traktując jako przekaz, jednakże uważając, że przyczyną praprzekazów musiały być przede wszystkim ludzkie namiętności (bo to one najsilniej prowokują do autoekspresji); konstatuje, że owe pierwotne przekazy musiały dotyczyć głównie emocji¹². A że emocje łatwiej wyraża śpiew niż mowa, musiały to być raczej załączki muzyki niż języka. Zatem ów prajęzyk był bardziej muzyką niż tekstem słownym. Czyli muzyka byłaby jednak pierwotniejsza niż język, choć rodząca się w celach komunikacyjnych.

Rousseau nie jest jedynym rzecznikiem sądu, że źródłem śpiewności, a zatem melodyjności był w pradziejach język, mimo to ta hipoteza była wielokrotnie krytykowana, o czym nas informuje między innymi Sachs. Przede wszystkim pada

¹⁰ C. Sachs, *op. cit.*, s. 36.

¹¹ Zob. J.J. Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł. B. Banasiak, Kraków 2001. Szeroka tego analiza w Z. Skowron, *Myśl muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, Warszawa 2010.

¹² Francuski myśliciel wychodzi od stwierdzeń: „pochodzenie języków nie jest bynajmniej efektem pierwszych ludzkich potrzeb [...]. Skąd więc może się brać to pochodzenie? Z potrzeb duchowych, z namiętności. Wszystkie namiętności zbliżają ludzi, a konieczność przeżycia zmusza ich do unikania siebie wzajem. Do wydania pierwszych głosów nie skłonił ich ani głód, ani pragnienie, lecz miłość, nienawiść, litość, gniew” (J.J. Rousseau, *op. cit.*, s. 43–44).

tu zarzut zasadniczej różnicy między mową a śpiewem, jaką jest to, że w śpiewie operuje się konkretnymi interwałami między dźwiękami, a w modulacji mowy występują dźwięki o nieustalonych wysokościach i odległościach między nimi¹³.

Pewna grupa autorów hipotez o genezie muzyki nie wyprowadza jej z praelementów, lecz z pewnych życiowych okoliczności czy też typowych zachowań. Dopatrują się oni muzycznych prapoczątków na przykład w różnych obrzędach. Należy do nich między innymi szczególnie autorytatywny autor — Alejo Carpentier, muzykolog, który podróżował po najdalszych zakątkach świata, by osobiście poznać funkcjonowanie muzyki u ludów najmniej ucywilizowanych, a więc stosunkowo najwierniejszych starym tradycjom. Swoje spostrzeżenia odnotował w książce *Podróż do źródeł czasu*¹⁴. Opisuje on tam obserwowany przezeń rytuał pochówku zmarłego, kiedy to czarownik starał się wywołać w obecnych iluzję, że ma moc nadprzyrodzoną i może wpływać na bóstwa. Musiał więc zupełnie inaczej niż wszyscy wyglądać i zachowywać się, a także wydobywać z siebie nienaturalne dźwięki. Obrzęd wymagał zainscenizowania przez czarownika walki człowieka ze śmiercią, do czego potrzebował on środków do dialogu dwóch przeciwstawnych sił. I oto okazało się, że jest brzuchomówcą, który mógł utworzyć dialog głosu z brzucha (śmierć) i gardła (chory). Z początku dominował w tym dialogu głos ludzki, ale bynajmniej nie naturalnie, lecz jak najbardziej sztucznie. Były to na przykład „gardlane *portamenti*” czy też „wibrowanie językiem”. Tymczasem głos z brzucha był najpierw tylko pomrukiem. Z biegiem czasu te dwie role zaczęły się przemieniać. Głos ludzki zamierał, a głos śmierci potężniał, wzmocniony brzękiem kamyczków potrząsanych w wydrążonej tykwie, która się okazała jedynym instrumentem w tej społeczności. W końcu głos śmierci zagrzemiał „jak podziemna lava”. Gdy potem nagle nastąpiła cisza, znaczyło to najwyraźniej, że „dokonało się”. Wszyscy wtedy zamarli w milczeniu. Carpentier skomentował ten obrzęd patetycznym zdaniem napisanym dużymi literami: „Byłem Świadkiem Narodzin Muzyki”. A wesprzeć go w tym przekonaniu można, zauważając, że skoro czarownik operował tylko dźwiękami sztucznymi (nie zaś naturalnym głosem), to można mniemać, że sztuka, jako wytwór ludzki, a nie natury, rodzi się właśnie ze sztuczności. I chyba nieprzypadkowa jest nawet wspólnota źródłosłowa w wyrazach „sztuka” i „sztuczny”, zwłaszcza że bynajmniej nie tylko w polskim języku. Porównajmy:

(ang.) *art* — *artificial*

(niem.) *Kunst* — *künstlich*

(fr.) *art* — *artificiel*

(wł.) *arte* — *artificiale*

(ros.) *искусство* — *искусственный*

Jak wiadomo, etymologia słowa bywa bardzo wymowna i pouczająca.

¹³ Zob. C. Sachs, *op. cit.*, s. 12.

¹⁴ A. Carpentier, *op. cit.*, s. 225–228, 231–234, 267–268.

Pozostaje jednak pytanie, dlaczego i w jaki sposób owe sztuczne struktury dźwiękowe o znaczeniu zakłęb mogły się przemienić w sztukę muzyczną? Walter Benjamin zauważa, że jakiś element magii może po jakimś czasie zostać uznany za dzieło sztuki¹⁵. Z kolei Karol Szymanowski kojarzy tego typu metamorfozę muzyki z przemianą starożytnego misterium w tragedię grecką, czyli przemianę obrzędu w teatr, w którym muzyka stała się już częścią składową sztuki. Właśnie w takich okolicznościach mogła się narodzić sztuka muzyczna „jako objaw *par excellence* artystyczny, tzn. poza obrzędowością religijną”¹⁶.

Wiadomo jednak, że sam rytuał religijny też się bardzo rozwojowi muzyki przysłużył. Wszak wersy z liturgii stały się z czasem osnową wielu wspaniałych arcydzieł muzycznych. Skądinąd nie zniknął wśród księży słynny dylemat św. Augustyna w kwestii stosowności muzyki w obrzędzie religijnym. Dylemat ten wynikał stąd, że gdy śpiew działał na św. Augustyna, wzmagając jego uczucia religijne, jak najbardziej akceptował on jego udział w obrzędzie mszalnym. „Gdy mi się jednak zdarzy — napisał w *De musica* — że więcej mnie wzrusza śpiew niż jego treść, wtedy wyznaję, że jest to grzech zasługujący na karę i wolałbym nie słyszeć śpiewu”¹⁷. Dylemat ten uzmysławia, że śpiew w kościele, mimo swej formy muzycznej, w istocie ma być modlitwą, a nie sztuką, ponieważ dominacja walorów estetycznych nad uczuciami religijnymi nie powinna być tam akceptowana. I rzeczywiście, tak właśnie Kościół traktuje muzykę religijną do tej pory, bo od wiernych śpiewających pieśni nie wymaga umiejętności artystycznych, tylko zaangażowania religijnego. Ale uznaje też zdobniczą funkcję muzyki w kościele, gdyż wszystko ma być tam godne Boga, a więc możliwie najdoskonalsze i w miarę najpiękniejsze, z tym że tę rolę pozostawia artystom.

Dodać tu jeszcze można na przykładzie religii chrześcijańskiej, że gdy tylko została ogłoszona jako oficjalna (313 r.), od razu ujawnił się w jej obrzędach śpiew, jakby już wtedy odczuwano, że śpiew bardziej sprzyja zaangażowaniu emocjonalnemu niż sama mowa, co mogło prowadzić do modlitewnej żarliwości. Wprawdzie z początku wykorzystywano jeszcze powszechnie znane melodie pogańskie, wystarczyło jednak zmienić w nich tekst na chrześcijański. Kościół więc od zarania popierał śpiewanie, mimo że nie było ono traktowane jako sztuka muzyczna, lecz jako „narzędzie” modlitwy. Ale do celów zdobniczych uznawał też arcydzieła muzyki religijnej.

Jeszcze inne zachowania sprzyjające kreowaniu muzyki zgłasza Johan Huizinga w książce *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*¹⁸. Rozpatrując pochodzenie kultury, wyprowadza ją z zabawy, zastrzegając się co do rozumienia

¹⁵ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] *idem, Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 76.

¹⁶ K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej*, Kraków 1958, s. 202.

¹⁷ Św. Augustyn, cyt. za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 78.

¹⁸ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. H. Nachod, Warszawa 1967.

tego pojęcia. Za istotne w nim uważa traktowanie zabawy jako zachowania niekoniecznego do życia, dobrowolnego, bezinteresownego, wynikającego z potrzeby przyjemności, stanowiącego wyłom od codziennego życia o charakterze jego ozdobnika, a nawet święta, wreszcie — zachowania respektującego pewne reguły gry, często przybierającego formę rywalizacji, w której zwycięzca jest nagradzany osiągnięciem prymatu w grupie, nie zaś zyskiem materialnym¹⁹. Jako przykład spełniania takich warunków autor *Jesieni średniowiecza* omawia między innymi aktywność muzyczną²⁰. Istotnie może się to zgadzać z pramuzykowaniem, kiedy to grą czy śpiewem nie zarabiano się jeszcze pieniędzy. Można sobie wyobrazić na przykład taką sytuację, że pastuszek bawił się z nudów dźwiękami, które wydobyl, dmuchając w jakąś pustą w środku łodygę. Gdy przypadkowo ją podziurawił, zorientował się, że dźwięk się zmienił. Pastuszek to zaciekawia i prowokuje do dalszego dziurawienia łodygi i układania z różnych dźwięków jakiejś melodii. Byłoby to coś w rodzaju prakomponowania dla przyjemności. I wystarczy, żeby pastuszek tym przed kimś się pochwalił, aby zyskać uznanie, czyli załączek nagrody, co go może prowokować do popisywania się jeszcze przed innymi, by zdobyć przewagę nawet nad jakąś grupą. Czyli samo zaciekawienie dźwiękami natury mogło być kiedyś motorem tworzenia melodii.

Co można wnosić z tych hipotez? Niby nic pewnego, jednakże wzbudzają one przeświadczenie, że narodziny muzyki nie mają ani określonego miejsca w świecie, ani określonego czasu historycznego. Jeśli chodzi o miejsce, muzyka zapewne pojawiała się w przeróżnych punktach świata, z różnych przyczyn i w różnych postaciach, już choćby tylko dlatego, że w pradziejach musiało w grę wchodzić takie rozproszenie grup ludzkich, jakie uniemożliwiałoby z braku komunikacji między nimi jakąkolwiek wymianę doświadczeń. Ewidentnym dowodem tego rozproszenia jest zresztą muzyczny folklor, wprost niesłychanie zróżnicowany w skali świata i to nie tylko w ramach poszczególnych krajów, bo nawet i ich różnych regionów.

Podobnie nie da się zunifikować okresu historycznego, w jakim mogła się w świecie pojawić muzyka, bo tworzenie struktur dźwiękowych wpływało z różnych potrzeb uzależnionych od naturalnego środowiska geograficznego, w jakim żyli ludzie. Jeśli jednak narodziny muzyki dałoby się przypisać pewnemu etapowi ewolucji człowieka, pozostaje łańcuch pytań odnotowany na wstępie: jaka jest droga od tworzenia dźwięków funkcjonalnych do struktur muzycznych, a tymże do muzyki w randze sztuki?

¹⁹ Zob. *ibidem*, s. 19–25.

²⁰ Zob. *ibidem*, s. 231–233.

Osobiście upatrywałabym załączka artystyczności struktur dźwiękowych w uzależnieniu od tego, czy funkcjonowały one w aspekcie estetycznym (dla przyjemności, bo się podobały itd.). Ale w takim razie narodziny sztuki muzycznej dokonywałyby się w praktykach niezliczenie wielu ludzi z wszelkich okresów historycznych. Wszak jeszcze i dziś kompozytor może uważać za sztukę muzyczną to, co stworzył na przykład z hałasów, a jednak trudno mu wmówić słuchaczom, że jest to dzieło sztuki.

Ostatecznie w łańcuchu: struktury dźwiękowe — muzyka — sztuka muzyczna, relacje między tymi ogniwami wydają się tak migotliwe, że nie sposób ich arbitralnie rozgraniczyć.

Problems with the origins of music

Summary

The origins of music have attracted the interest of representatives of various areas of knowledge and intellectual movements; however, the theory of music being born at a very early stage of human evolution is yet to be sufficiently substantiated. As things stand now, various hypotheses are proposed to be assessed for their scientific usefulness. Those hypotheses testify to the popularity of a belief that music was first made of sounds related to primitive people's needs, i.e. functional sounds. The authors of the hypotheses also find these needs in the ways food was procured, in work-related processes, in communication over a distance, participation in rites, games, etc., or simply in human nature. Some of those needs are referred to and analysed here.

Another question is why and when those functional sound structures could be transformed into the art of music, or when they started to provoke people to be handled that way. In the author's opinion, this happened when somebody became interested in a sound structure if only for the fact that they liked it, or in other words, because of an aesthetic need or simply for fun. Accordingly, the author believes that the birth of music can be pinpointed neither to any place on the map nor any time in history, as it was induced by many individual instances of a new non-functional approach to sounds produced or only heard by people.