

EKSPANSJA EUROPEJSKA A RENESANS W ŚWIECIE ARABSKIM: ODRODZENIE KULTURY MUZYCZNEJ W EGIPCIE

POCZĄTKI WPŁYWÓW ZACHODU NA ŚWIAT ARABSKI

Początek nowoczesnego okresu w arabskiej kulturze muzycznej w dużej mierze pokrywa się z atakiem Napoleona na Egipt w 1798 roku. Okres, w którym rozpoczyna się właściwie zrywanie z przeszłością i odradzanie się świata arabskiego, charakteryzuje się wielkimi zmianami praktycznie w każdym aspekcie kultury. Muzyka arabska nie była odizolowana od zmian, które nastąpiły w kulturze; w muzyce wiele z nich było bezpośrednią reakcją na reformy, które zaszły w społeczeństwie arabskim. Egipt był pierwszym arabskim krajem, który przebudzał się ze średniowiecznego snu. Wyprawa Napoleona przywiozła do Kairu watykańską drukarnię arabską i powołała naukowy Instytut Egipski¹, zorganizowany na wzór Francuskiego Instytutu Narodowego. Świat arabski w ożywionych kontaktach z najważniejszymi krajami europejskimi posuwał się naprzód na drodze postępu.

Muzyka arabska nie była przedmiotem nauczaniem w szkołach egipskich, naukę muzyki przekazywali ustnie z pokolenia na pokolenie amatorzy. Z punktu widzenia Guillaume-André Villoteau² kultura muzyczna w Egipcie była na niskim poziomie rozwoju. Taką opinię wyniósł na podstawie swoich własnych oczekiwań. Nieco wyżej wartościował poziom uczestnictwa muzyki w życiu Egipcjan (Villoteau 1809: 727). Zdanie Edwarda Williama Lane'a³ nie odbiega od opinii Villoteau, że Egipcjanie na ogół przesadnie lubią muzykę, pomimo że uważają badanie tej fascynującej sztuki (tak jak i tańca) za stratę czasu. Mają niewiele muzycznych lektur, które też nie są zrozumiałe dla współczesnych. Naturalna sympatia Egipcjan do muzyki przejawia się w zwyczajowym śpiewaniu podczas wykonywania trudnych zajęć (Lane 1908: 359).

¹ Instytut został doszczętnie spalony 17 grudnia 2011 r. podczas zamieszek towarzyszących egipskiej rewolucji, która rozpoczęła się w styczniu 2011 r. (Downs 2012).

² Guillaume-André Villoteau (1759-1839) — badacz muzyki Orientu, współautor II tomu wielkiego dzieła francuskich badaczy *Description de l'Égypte*. Uczestniczył we francuskiej ekspedycji naukowej do Egiptu w czasie wyprawy Napoleona do tego kraju (1798-1801).

³ Edward William Lane (1801-1876) — brytyjski orientalista, badacz Bliskiego Wschodu. Autor wielu publikacji: *Maniery i zwyczaje nowoczesnych Egipcjan* (1836), tłumaczenia *Baśni tysiąca i jednej nocy* (1839-1841), tłumaczenia *Koranu* — *Wybór* (1843) oraz arabsko-angielskiego leksykonu (1863-1893).

Nie oznacza to jednak, że nie było teorii muzycznych na przełomie XVIII i XIX wieku w Egipcie. Villoteau — na podstawie badań terenowych przeprowadzonych w Egipcie — zwrócił uwagę na duże wpływy perskie i greckie w kulturze muzycznej. Prawie cała terminologia muzyczna, nazwy skal, nazwy wysokości dźwięków i instrumentów muzycznych były pochodzenia perskiego lub greckiego. Ślady te w muzyce arabskiej w Egipcie może tłumaczyć fakt, że w teorii muzyki — a zwłaszcza w systemie muzycznym — Egipcjanie nie byli zgodni co do tego, czy system muzyczny jest zbudowany na podstawie greckiego systemu 17-stopniowego, czy też na podstawie systemu perskiego 24-stopniowego (Villoteau 1809: 613). Pomimo znacznego zahamowania rozwoju muzyki, Villoteau zauważył jednak wyjątkową mozaikę kultur muzycznych, między innymi muzyki afrykańskiej, abbasydzkiej, koptyjskiej, syryjskiej, ormiańskiej, greckiej, a także żydowskiej, co znalazło swoje odzwierciedlenie w rozmaitych instrumentach muzycznych występujących na obszarze ówczesnego Egiptu (ilustracja-3).

ODRODZENIE ARABSKEJ KULTURY MUZYCZNEJ

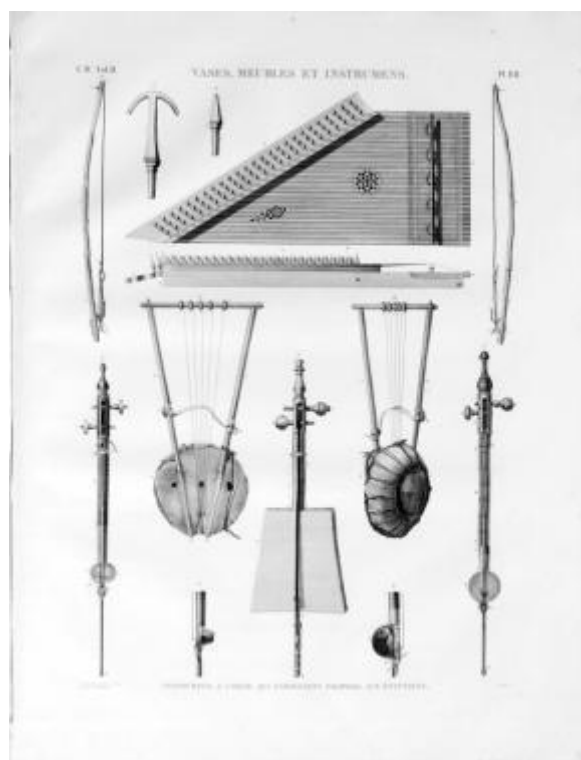
Po francuskiej ekspedycji nie tylko Europejczycy zwrócili uwagę na kulturę Egiptu, ale również europejska cywilizacja znalazła się w kręgu zainteresowań Egipcjan. W ten sposób w XIX wieku rozpoczęło się odrodzenie cywilizacyjnego świata arabskiego, głównie w Syrii, Libanie i Egipcie, które były miejscem rywalizacji wpływów Zachodu oraz ekspansji jego potęgi zarówno militarno-politycznej, jak i naukowej, technologicznej i kulturowej.

Chedyw Muhammad Ali Pasza⁴ nadzorował w Egipcie (1805-1848) ambitny program rozwoju wojskowego, przemysłowego i kulturalnego z pomocą europejskich doradców. W celu szkolenia egipskich studentów zapraszał profesorów z krajów Europy, głównie z Francji. Posyłał delegacje studentów na naukę do Europy i utrzymywał specjalny dom dla tych studentów w Paryżu. Od tego czasu język francuski zajął uprzywilejowaną pozycję w egipskim programie studiów (Hitti 1969: 608-609 i 626), jak również w terminologii muzycznej języka arabskiego. Wśród egipskich studentów przebywających we Francji na misji edukacyjnej byli Imam Rifa'a at-Tahtawi i wnuk Muhammada Alego, Isma'il, przyszły chedyw Egiptu w latach 1863-1879.

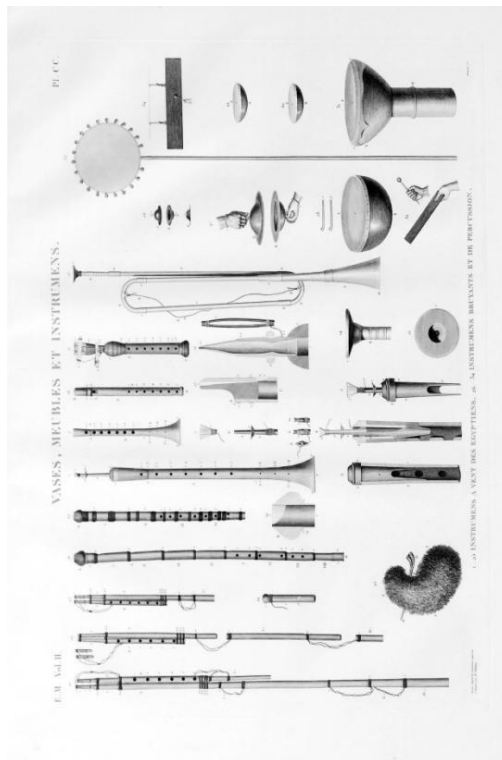
⁴ Muhammad Ali Pasza al-Masud Ibn Agha (1769-1849), albański dowódca wojsk osmańskich, został wicekrólem Egiptu i Sudanu w 1805 r. Jest uważany za założyciela nowoczesnego Egiptu z powodu przeprowadzonych reform: rolnej, administracyjnej, edukacyjnej, wojskowej, ekonomicznej i kulturowej, co w tym okresie uczyniło Egipt krajem o dużym znaczeniu. Osiągnął względną niezależność Egiptu od Imperium Osmańskiego. Założona przez niego dynastia rządziła Egiptem i Sudanem do rewolucji w 1952 r. w Egipcie.



Ilustracja 1. Instrumenty strunowe w Egipcie w XVII-XVIII wieku.
 Źródło: *Description de l'Égypte — État Moderne. Planches*, t. 8, Paris: 1817.



Ilustracja 2. Instrumenty strunowe w Egipcie w XVII-XVIII wieku.
 Źródło: *Description de l'Égypte — État Moderne. Planches*, t. 8, Paris: 1817.



Ilustracja 3. Instrumenty dęte i perkusyjne w Egipcie w XVII-XVIII wieku.

Źródło: Description de l'Égypte — État Moderne. Planches, t. 8, Paris: 1817.

Rifa'a at-Tahtawi (1801-1873) dokładnie obserwował manieri i obyczaje współczesnych Francuzów podczas swojego pobytu w Paryżu w latach 1826-1831. Po powrocie do Egiptu wydał swój pamiętnik pod tytułem *Tachlis al-ibriż fi talchis Bariż* (Wydobycie czystego złota, czyli opis Paryża). Pisał w nim krótko na temat muzyki europejskiej: „przez pewien okres nie rozumieliśmy ich śpiewu, gdyż nie znaleźliśmy ich języka” (At-Tahtawi 1993: 212). Opisywał operę w Paryżu jako największy spektakl, w którym uczestniczyli najwięksi instrumentalisci oraz tancerze, gdzie przedstawiano śpiew i taniec z użyciem jakby „języka migowego”. Wspominał również o teatrach, gdzie śpiewano włoskie poematy z akompaniamentem największych instrumentalistów (At-Tahtawi 1993: 210). At-Tahtawi zastanawiał się nad sposobem przetłumaczenia *Le Théâtre* i *Le Spectacle* na język arabski, pozostawiając je jako *tijatr* i *sbiktakl*. W znacznej mierze była to nowość, bowiem w arabskim świecie istniała jedynie swego rodzaju tradycja teatru cieni wykorzystująca lalki lub cienie rzucane na ekran przez ruch rąk. Pozytywna ocena teatru wydana przez At-Tahtawiego, jako miejsca kształtującego społeczeństwo pod względem moralnym i naukowym, zaowocowała zainteresowaniem się Egipcjan teatrem i operą, które zostały przeniesione na teren Egiptu w procesie odrodzenia i modernizacji. At-Tahtawi uważał, że: Egipt musi przyjąć nowoczesne nauki i innowacje, bez obaw, że zdradzi własne przekonania i religię. Jeśli wiedza, która rozprzestrzeniła się teraz w Europie, kiedyś była muzułmańska, a Europa przejęła ją od Arabów, biorąc ją z powrotem do Egiptu, byłoby tylko potwierdzeniem, że jest ona nasza. Najlep-

szym sposobem, aby to zrobić, jest zapewnienie łatwego obcowania z cudzoziemcami i ich dobre traktowanie. Należy zachęcać ich do osiedlania się w Egipcie i do uczenia Egipcjan wszystkiego, czego tylko mogliby się nauczyć.

Romantyczny duch, który wcielił się w Europie jako artystyczny styl muzyczny, myśl filozoficzna, utwory literackie, malarstwo i rzeźba, znalazł wyraz również w krajach arabskich. Narodził się nowy nurt myślowy, formułowano nowe poglądy na społeczeństwo, państwo i prawo. Pod koniec wieku XIX ukształtowała się idea nacjonalizmu, jak i modernizmu, który korzystał z coraz liczniejszego osiedlania się Europejczyków i Amerykanów na Bliskim Wschodzie. Muzyka europejska okresu romantyzmu, mimo jej nacechowania głęboką intymnością muzycznych wzruszeń i dążeniem do subiektywizmu, stała się bramą muzycznej kultury europejskiej, przeniknęła do kultury arabskiej i tam pozostała po dziś dzień. Przekonanie, że Europa stoi na wyższym stopniu rozwoju militarnego, gospodarczego i kulturalnego, miało odbicie również w sferze kultury muzycznej. Na Bliskim Wschodzie sądzono, że europejska muzyka stanowi bardziej zaawansowany etap muzycznej ewolucji niż rdzenne tradycje. Najwcześniejsze odzwierciedlenie tego przekonania miało miejsce w Egipcie na początku XIX wieku, kiedy Muhammad Ali zakładał w latach 1827-1834 pięć wojskowych szkół muzycznych jako część programu modernizacji Egiptu: *Madrasat at-Tubul* (szkoła kotłów), *Madrasat at-Tubul wa al-Aswat* (szkoła kotłów i dźwięków), *Madrasat al-Musika* (szkoła muzyczna), *Madrasat al-'Ażf* (szkoła gry na instrumentach) i *Madrasat al-Atatijja* (szkoła instrumentalistów), obsadzonych przez europejskich specjalistów, którzy uczyli zachodniej teorii muzyki i zachodniej praktyki gry na instrumentach (Al-Hifni 1933: 1-20). Europeizacja Bliskiego Wschodu oraz chęć udowodnienia, że stanowi on integralną część cywilizowanej Europy stały się, same w sobie, arabskim dążeniem (Hourani 1995: 265).



Ilustracja 4. Egipska Opera Chedywa w Kairze, 1869 r.

Źródło: http://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:ModernEgypt%2C_Khedivial_Opera_House%2C_BAP_25178.jpg [dostęp: 28.06.2012].

Chedyw Isma'il Pasza (1830-1895) chciał pokazać, że Egipt stanowił już integralną część cywilizowanej Europy (Hourani 1995: 284). Z okazji uświetnienia uroczystości otwarcia Kanału Sueskiego Isma'il Pasza nakazał budowę Opery w dzielnicy Ogród Al-Azbakijja w centrum Kairu. W 1869 roku w Kairze powstał pierwszy teatr operowy — Egipska Opera Chedywa. Isma'il Pasza pragnął, aby nowa Opera konkurowała z jej odpowiednikami z Europy swoim architektonicznym arcydziełem jako trwały i wybitny symbol sztuki w Egipcie. Opera została zaprojektowana przez architektów włoskich i wykonana przez zagranicznych specjalistów z dużym doświadczeniem w budowaniu teatrów. Chedyw zlecił Augustowi Mariette Paszy — francuskiemu archeologowi i założycielowi Muzeum Egipskiego — wybranie z historii Egiptu opowieści, która odzwierciedla dumną historię starożytnego Egiptu. Libretto napisał włoski poeta Antonio Ghislanzoni, a muzykę skomponował włoski kompozytor Giuseppe Verdi. W rezultacie powstała słynna opera *Aida* z heroiczną jakością, mocnymi scenami dramatycznymi i muzycznymi pasjami. Opera została otwarta pierwszego listopada 1869 roku jako swoisty pomost między Wschodem a Zachodem — pierwszy gmach operowy w Afryce i w krajach arabskich⁵.

W Ogrodzie Al-Azbakijja, obok gmachu kairskiej opery, powstał w 1868 roku teatr Comédie-Française. Uczestnicy wyprawy Napoleona położyli podwaliny sztuki teatralnej, co przyciągnęło artystów z Syrii i Libanu, gdzie sztuka teatralna rozwijała się intensywnie. Artyści syryjscy i libańscy dokonali syntezy teatru komediowego i opery, doprowadzając do powstania w roku 1868 Teatru Muzycznego mieszczącego się również w Ogrodzie Al-Azbakijja. W tym ogrodzie powstał także kiosk muzyczny, w którym dęta orkiestra wojskowa występowała z regularnymi koncertami.

Ogród Al-Azbakijja stał się centrum kultury i odgrywał szczególną rolę w popularyzacji muzyki w pierwszej połowie XX wieku. Dęta orkiestra wojskowa występowała dwa razy w tygodniu z muzycznym repertuarem europejskim i arabskim, zaspokajając w ten sposób potrzeby powiększającego się grona odbiorców, zwłaszcza wśród studentów. Zainteresowanie muzyką europejską przyciągało ich do kształcenia się w tym kierunku. Najlepszym tego przykładem stał się Mahmud Ahmad Al-Hifni (1896-1973), pionier edukacji muzycznej w Egipcie. „W Kairze rozpoczął Al-Hifni swoje życie artystyczne. Zapoznał się z kioskiem muzycznym, w którym grano muzykę wojskową i stał się stałym bywalcem piątkowych popołudni. Ten kiosk był pierwszą szkołą Al-Hifniego w nauce muzyki” (Al-Hifni 2007: 6). Al-Hifni w 1920 roku zamienił studia medyczne w Berlinie na muzyczne, stając się pierwszym egipskim doktorantem w dziedzinie muzyki. Po swoim powrocie do Egiptu w 1930 roku, opierając się na zachodnich metodach nauczania, doko-

⁵ Opera została doszczętnie spalona 28 października 1971 r. Kair pozostawał bez opery przez prawie dwie dekady, aż do otwarcia nowej w 1988 r.

nał wielkich zmian w programach oświatowych, wprowadzając nawet do czterech godzin lekcyjnych tygodniowo nauki muzyki w szkołach.

Arabski teatr muzyczny korzystał w dużej mierze z zapożyczonego europejskiego repertuaru rozrywkowego i muzycznego ze zmienionymi realiami, imionami bohaterów itd. jako swoistej trawestacji oper oraz dramatów. W ten sposób zachodnioeuropejska literatura z takimi utworami jak *Skąpiec* i *Świętoszek* Moliera, *Rougon-Macquartowie* Émila Zoli oraz arcydziełami Szekspira *Otello*, *Romeo i Julia*, *Makbet*, *Hamlet* czy *Król Lear* została zaprezentowana publiczności egipskiej jako rama dramatyczna, w której głównym aktorem był śpiewak śpiewający własny repertuar, niekoniecznie związany z dramaturgią utworu.

Salama Hidżazi (1825-1917), powołując się na europejskie operetki, dokonał standaryzacji Teatru Muzycznego w Egipcie. Przykład europejski prowadził do założenia orkiestry, która grała w kanale teatralnym, do korzystania z usług dekoratorów opery oraz do powierzenia czuwania nad całym przedsięwzięciem doświadczonemu reżyserowi. W tym zakresie osiągnięto pewne sukcesy dzięki współpracy z aktorami — stypendystami rządowymi studiującymi w Paryżu. Obok Hidżaziego pojawiła się twórczość Sajjida Darwisza (1892-1923), wykorzystująca elementy europejskiego języka muzycznego. Sajjid Darwisz dążył do stworzenia egipskiej muzyki wielogłosowej i zharmonizowanej. Był świadomy swoich braków w wykształceniu, stąd też zabiegał o możliwość studiowania we Włoszech. Niestety zmarł tuż przed wyjazdem na studia. Sajjid Darwisz dał początek nowej epoce w muzyce. Dostrzegł estetyczne walory środków polifonicznych i podjął próby zwiększenia liczby głosów w pieśniach do czterech. Przelamał dotychczasowy sposób przekazywania utworów muzycznych drogą pamięciową, rozpisując muzykę na poszczególne instrumenty przy użyciu zapisu nutowego.

Wprowadzenie europejskiego zapisu nutowego było tematem ożywionych dyskusji i polemik. Kierunek pisma nutowego biegł od lewej do prawej strony, a więc odwrotnie niż w piśmie arabskim, za jego pomocą nie można było zapisać wszystkich cech arabskich dźwięków muzycznych. „Kierunek pisania i czytania nut jest niezgodny z przebiegiem pisania i czytania w języku arabskim — co więc ma zrobić arabski kompozytor, chcąc odczytać zapis melodii muzyki, który ją odzwierciedla?” (Ad-Dik 1902: 101). Pismo nutowe ulegało modyfikacjom, pisano je od prawej do lewej strony oraz wzbogacano znaki chromatyczne o kolejne, służące do podwyższenia lub obniżenia stopni skali o ćwierć bądź trzy czwarte tonu.

رأس السنة ١٨٨

America. 6s & 4s. عجبة الوطن ٤ و ٦

Ilustracja 1. Arabski zapis nutowy amerykańskiego hymnu *My Country*.

Źródło: A. Louis, *Tatib al-ażan fi sina't al-alban*, Bajrut: 1873, s. 702-703.

Pod koniec XIX wieku Egipska Opera Chedywa oferowała publiczności kairskiej nowy styl muzyczny przedstawiany przez europejskie zespoły: spektakle, balety, dramaty francuskie i opery włoskie. Spektakle stały się częścią życia muzycznego w Kairze, a uczęszczanie do teatru i opery było wyrazem wyrafinowanego smaku — odbiciem nowego stylu życia, co komentował Hourani: „Teatr oferował nowy styl oglądania — jeśli nie bycia oglądanym — dotyczy to zwłaszcza kobiet. W 1914 roku arystokratki kairskie mogły uczęszczać na spektakle wystawiane przez przejezdne trupy i, dyskretnie ukryte za zasłonami z gazy w łóżach pierwszego balkonu Opery, oglądać klasyczny dramat francuski lub włoskie opery” (Hourani 1995: 298).

Rosnące ruchy nacjonalistyczne, głównie wśród wykształconych warstw społecznych, przyniosły wiele zmian w społeczeństwie. Celem ich działań było stworzenie autonomicznego, nowoczesnego społeczeństwa, ogólnie lepszej edukacji i rozwoju systemu oświaty, emancypacji kobiet oraz odrodzenia języka arabskiego. Arabsko-europejskie relacje w obszarach muzyki nie były obciążone napięciami, aczkolwiek w opublikowanym w 1903 roku artykule kairskiej gazety al-Achbar „Opera” zaczęła nabierać różnych znaczeń i stała się wyrazem kulturalnej dominacji europejskiej nad kulturą egipską, czyżby Egipcjan nie było stać na to samo, co Europejczyków?:

„Opera została zmanipulowana przez sezonowe zespoły zagraniczne. [...] Rząd egipski przyznaje bardzo wysokie roczne dotacje do jej utrzymania, jednocześnie nie wspiera rodzimego przemysłu teatralnego pod pretekstem, że arabskie teatry przedstawiają niezrozumiałe sztuki, hymny nie są rytmiczne, pieśni nie posiadają formy, a recytacja jest pozbawiona wyrazu. [...] Taka

jest opinia ludzi w rządzie, którzy są odpowiedzialni za sektor finansów [...]”. (Gazeta al-Achbar, Al-Kahira: 04.11.1903, [za:] Al-Hifni 2001: 24)

Rozpowszechniająca się muzyka europejska stopniowo, ale zauważalnie zastępowała muzykę arabską. Muzyka w stylu włoskim czy francuskim stała się bliższa Egipcjanom niż arabska muzyka tradycyjna. Muzyka arabska, która była porównywana przez reformatorów i zwolenników modernizacji z zachodnią muzyką, przeżywała w tym czasie regres, stagnację i degradację oraz zaczęła być postrzegana jako zagrożenie dla porządku społecznego:

„Nie byłam w stanie wyjaśnić, gdzie zrodziły się te straszliwe dźwięki, hałas, który nadal rósł, jak szum fal morskich w czasie sztormu, podbiegłam do okna, przede wszystkim z obawą, że wybuchło powstanie, i że przybyli oblegać naszą europejską kwaterę; wydarzenie bynajmniej nie zaskakujące na Wschodzie, gdzie ludzkie umysły są tak kapryśne, a fanatyzm tak łatwo podsycić. Ku mojemu zaskoczeniu zobaczyłam zespół kilkunastu muzyków arabskich przed bramą kwatery trudzących się z całych sił, aby wykonać tę prawdziwie piekielną muzykę. Orkiestra składała się z kilku klarnetów, trąbek, piszczałek, bębenków, dużego bębna i czegoś w rodzaju dud. Ci wirtuozowie rywalizowali ze sobą i dali mi okazję do podziwiania siły ich płuc. [...] Spojrzałam jednak na biedne zwierzęta, których rozpaczliwe krzyki słyszałam, kiedy nagle ryk dobiegający spośród grupy ukazał mi, ku mojemu wielkiemu zdziwieniu, Araba wydobywającego z jakiejś dużej trąbki dźwięki, które uderzyły moje ucho”. (Minutoli 1827: 32-33.)

W trosce o przeciwdziałanie wpływom europejskim i zachowanie autentyzmu muzyki arabskiej, która cierpiała na brak zainteresowania, Mustafa Bey Rida wraz z grupą muzyków egipskich założył w 1913 roku Klub Muzyki Orientalnej na wzór klubów społeczności cudzoziemskiej. Mieszkający w Kairze obcokrajowcy dla zaspokajania swoich potrzeb kulturalnych organizowali regularnie wieczory muzyczne, w których brały udział małe grupy amatorów. Klub Muzyki Orientalnej stał się miejscem spotkań melomanów muzyki arabskiej, nowych adeptów sztuki, w którym mogli słuchać i uczyć się bogatego repertuaru muzycznego pod profesjonalną opieką na podstawie programu kształcenia tradycyjnej muzyki arabskiej. Doprowadziło to wkrótce do narodzin nowego pokolenia wykształconych muzyków w Egipcie. W 1929 roku klub ten przekształcił się w Instytut Muzyki Orientalnej (a później Instytut Muzyki Arabskiej w 1933 r.). Podczas uroczystości otwarcia Instytutu Rodolphe d’Erlanger przekonał Fuada I, króla Egiptu, o zasadności dokumentowania, rejestrowania i studiowania muzyki arabskiej, a także spisywania jej rozwoju historycznego. Poddanie muzyki arabskiej kontroli zachodnich uczonych w celu dokładnego zbadania, zdiagnozowania i wydania opinii zawierającej zalecenia kierunku jej rozwoju

miało doprowadzić Egipt do zrównania go ze współczesnym „cywilizowanym” światem⁶, jak i uratowania muzyki arabskiej z rąk jej własnych praktyków. Można tu nakreślić pewne paralele pomiędzy troską o los tej muzyki, jaką wykazał d’Erlanger, a zrodzonym z intelektualnej atmosfery tych czasów poczuciem odpowiedzialności za świat dla usprawiedliwienia ekspansji europejskiej. Albert Hourani w swojej *Historii Arabów* (1995: 301) mówi o tym tak:

„Z perspektywy Hegłowskiej filozofii dziejów Arabowie należeli do minionej epoki rozwoju ducha ludzkiego: wypełnili swoją misję, przechowując grecką myśl, a potem przekazali światło cywilizacji innym. Z punktu widzenia filologii porównawczej ci, którzy posługiwali się językami semickimi, zostali uznani za niezdolnych do racjonalizmu i rozwoju wyższej cywilizacji, mającej jakoby stanowić domenę Aryjczyków. Pewna interpretacja Darwinowskiej teorii ewolucji była wykorzystana do poparcia idei, że ci, którzy przeżyli walkę o przetrwanie, byli lepsi, a zatem mieli prawo do dominacji. Z drugiej strony uważano, że władza pociąga za sobą obowiązki. Wyrażenie „brzemie białego człowieka” odzwierciedlało ideał, który w ten czy inny sposób inspirował urzędników, lekarzy i misjonarzy, a nawet tych, którzy tylko z opowiadań znali Azję i Afrykę”.

Król Fuad I zwołał Kongres Muzyki Arabskiej w 1932 roku i wyraził nadzieję, że poprzez jego działania muzyka arabska osiągnie taki stopień wyrafinowania i doskonałości, jaki osiągnęła zachodnia muzyka (*Kitab mu’tamar al-musika al-arabijja* 1933: 52). Kongres był punktem zwrotnym w arabskiej teorii muzyki, edukacji muzycznej, kompozycji i wykonawstwie. Zgromadził uczonych i artystów z różnych stron świata arabskiego i orientalnego (Algieria, Egipt, Irak, Liban, Maroko, Syria, Tunezja i Turcja) oraz europejskich uczonych, kompozytorów i muzykologów, takich jak: Henry George Farmer, Béla Bartók, Paul Hindemith, Erich Moritz von Hornbostel, Robert Lachmann, Curt Sachs i innych delegatów z Austrii, Czechosłowacji, Francji, Hiszpanii, Niemiec, Wielkiej Brytanii, Węgier oraz Włoch.

KONGRES MUZYKI ARABSKIEJ — EUROPEJSKA HEGEMONIA KULTUROWA

Ekspersi Kongresu Muzyki Arabskiej, zgromadzeni w Kairze od 14 marca do 3 kwietnia 1932 roku, rozpoczęli proces „cywilizacji muzyki arabskiej”. Do najważniejszych zadań należało: a) zorganizowanie muzyki arabskiej na solidnych podstawach naukowych i artystycznych, akceptowanych przez wszystkie narody arabskie, b) badanie metod rozwoju muzyki arabskiej i jej przyszłościowej ewolucji, z zachowaniem własnego charakteru i atrybutów, c) analizowanie i klasyfikowanie skal modalnych i modeli rytmicznych oraz skonstruowanie standaryzowanego systemu modalnego równomiernie temperowanego, co dawałoby możliwości założenia nowego systemu

⁶ W notatce egipskiej Rady Ministrów w sprawie organizacji kongresu czytamy: „Organizacja muzyki jest najsilniejszym aspektem cywilizacji narodów”. Zob. *Kitab mu’tamar al-musika al-arabijja* 1933: 25.

harmoniki, d) przyjęcie notacji właściwej dla muzyki arabskiej, e) sformułowanie nowych metodycznych zasad kompozycyjnych — niezależnie od prozodii poetyckiej — wzbogacających zasób środków kompozytorskich w celu tworzenia muzyki „niemej” (instrumentalnej) obok istniejącej „mówionej” (wokalne), f) badanie europejskich instrumentów muzycznych i ocena ich adekwatności do muzyki arabskiej, g) organizowanie edukacji muzycznej i stworzenie programu nauczania muzyki, h) założenie biblioteki ze zbiorem najważniejszych traktatów muzycznych i omawianie istotnych naukowych muzycznych prac, i) rejestrowanie rodzimej muzyki z różnych tradycyjnych społeczności i plemion Bliskiego Wschodu.

Program spotkania został podzielony na siedem komisji do spraw: 1) zagadnień ogólnych, 2) skal modalnych, modeli rytmicznych i kompozycji, 3) konstrukcji skali muzycznej, 4) instrumentów muzycznych, 5) rejestracji muzyki arabskiej, 6) edukacji muzycznej, 7) historii muzyki i rękopisów.

O ile muzyczni reformatorzy z satysfakcją odbierali wnioski komisji zagadnień ogólnych, rejestracji muzyki arabskiej, edukacji muzycznej oraz historii muzyki i rękopisów, o tyle końcowe wnioski kongresu dotyczące skal modalnych, modeli rytmicznych i kompozycji, konstrukcji skali muzycznej i instrumentów muzycznych zawiodły pokładane w nich oczekiwania młodej inteligencji egipskiej, zwolenników modernizacji — *afandijja*. Zamysłem Zachodu było zbliżenie muzyki arabskiej do europejskiej na tyle, aby można było ją poznać i badać według standardów europejskich. Arabowie chcieli powtórzyć głębokie przeobrażenia sztuki muzycznej na kształt dokonania europejskich w XVI-XVII wieku. Był czas, kiedy muzyka była orientalna zarówno w arabskiej, jak i europejskiej kulturze, zbudowana na greckich podwalinach. Arabowie przodowali wtedy w dziedzinie nauki, a Europejczycy korzystali z ich wiedzy i doświadczeń. Ten stan trwał do XIII wieku, po czym drogi Orientu i Okcydentu rozeszły się. Teraz czas na rewanż — zauważali zgromadzeni na kongresie Arabowie (*Kitab mu'tamar al-musika al-arabijja* 1933: 426).

Komisja do spraw rejestracji muzyki arabskiej opracowała i potwierdziła podstawę procedury „krok po kroku” dotyczącej nagrania i skatalogowania muzyki arabskiej. Komisja została zdominowana przez zachodnich ekspertów, szczególnie muzykologów porównawczych (Racy 1991: 72). W eseju opublikowanym rok po zjeździe Béla Bartók stwierdził, że przyłączył się do tej komisji z powodu możliwości bezpośredniego kontaktu z muzykami zaproszonymi przez rząd egipski z różnych terytoriów arabskich. Podczas wstępnych przesłuchań, twierdził Bartók: „nie byłem w pełni zadowolony z powodu braku reprezentacji muzyki wiejskiej” (Bartók i Suchoff 1993: 39). „Miejska muzyka często brzmi wymuszenie, afektowanie i sztucznie, z drugiej strony muzyka chłopska daje wrażenie o wiele bardziej spontanicznej i przejawia żywotność pomimo jej prymitywizmu. [...] Później, w czasie ostatnich dni wstępnych spotkań, taka muzyka [wiejska — A.S.B.] była wykonywana w małych ilościach” (Bartók i Suchoff 1993: 38-39). O ocenie muzyki arabskiej

Bartók pisał: „obecnie arabskie życie muzyczne ma swoje wady, oczywiście destrukcyjny wpływ «lekkiej» europejskiej muzyki jest coraz bardziej odczuwalny również tutaj. W konsekwencji, gdy oklepany walc i imitacje galopu zostały wykonane przez miejską orkiestrę syryjską (pierwsze kompozycje na skrzypce w przedziwnej notacji), odczuwaliśmy wszystko, oprócz zadowolenia; w rzeczywistości jednogłośnie wyraziliśmy nasze niezadowolenie” (Bartók i Suchoff 1993: 38). Komisja nagrała najbardziej autentyczne i reprezentacyjne melodie i formy występujące w Maroku, Algierii, Tunezji, Iraku, Syrii, Turcji i Sudanie przy udziale starannie wybranych muzyków, o wielkim znaczeniu dla badaczy i naukowców (*Kitab mu'tamar al-musika al-arabijja* 1933: 93).

Podczas kongresu komisja do spraw edukacji muzycznej określiła politykę kulturalną krajów arabskich zarówno w zakresie muzyki arabskiej, jak i europejskiej. Komisja zaleciła podwyższanie kwalifikacji muzyków, kompozytorów, jak również nauczycieli muzyki podczas trzyletnich studiów w kraju oraz wysyłanie stypendystów do krajów europejskich w celu przygotowania przyszłej kadry. Komisja przyjęła nowoczesne metody pedagogiczne dostosowane do potrzeb egipskich studentów, między innymi standaryzację nauczania muzyki w publicznych szkołach egipskich, oraz wprowadziła lekcje muzyki do szkół począwszy od pierwszej klasy szkoły podstawowej, przy tym akceptowała wprowadzenie polifonii w pieśniach szkolnych.

Jeśli chodzi o historię muzyki i rękopisów, komisja zaangażowała się w owocną dyskusję i jej raport został dobrze przyjęty. Sukcesem komisji stał się przedruk dostępnych rękopisów oraz przetłumaczenie dostępnych książek europejskich dotyczących muzyki arabskiej na język arabski.

Delegaci kongresu badali możliwości konstrukcji jednej skali muzycznej, zgodnej z praktyką wykonawczą, która mogłaby zostać przyjęta jako systematyczny standard w odniesieniu do arabskiej intonacji. Taka skala byłaby porównywalna z trzynastowieczną 17-stopniową skalą Safi ad-Dina al-Urmawiego opartą o postęp interwałów systemu pitagorejskiego, lub z równomiernie temperowaną 24-stopniową skalą, w której poszczególne stopnie są oddalone od siebie o ćwierć tonu, podobną do współczesnej europejskiej skali chromatycznej złożonej z dwunastu postępujących kolejno półtonami w obrębie oktawy. W obradach komisji konstrukcji skali muzycznej nie osiągnięto porozumienia w tej sprawie, a badanie tego problemu zostało odłożone. Dziś egipski system edukacji muzycznej teoretycznie — przynajmniej na papierze — korzysta z równomiernie temperowanej 24-ćwierćtonowej skali. Poleceniem komisji, które wywołało dużo dyskusji i kontrowersji, było przyjęcie zachodniej notacji, przy zaleceniu, że zapis nutowy miałby przebiegać z lewa do prawa, a nie jak dotąd z prawa do lewa. Rekomendowano europejskie oznaczenie metrum, czyli 2/4, 3/4 i 4/4, a także 3/8, 4/8, 6/8, 9/8 i 12/8, z zapisem symboli akcentów nad nutami, jeśli akcent muzyki nie był zgodny z metrum. Proponowano także używanie terminologii europejskiej określającej tempo utworu muzycznego.

Komisja do spraw skal modalnych, modeli rytmicznych i kompozycji przyjęła listę *makamów* i modeli rytmicznych używanych w krajach arabskich. Stanowisko ekspertów co do potrzeby rozwoju muzyki arabskiej pod względem systemu tonalnego i rytmicznego, harmoniki oraz środków wykonawczych nie było jednoznaczne. Wielogłosowość nie stanowiła istotnej cechy muzyki arabskiej, mimo to Arabowie pragnęli tworzyć muzykę wielogłosową opartą na własnym systemie harmonicznym. Uczni zachodni — w odpowiedzi na arabskie pragnienie — wahali się między brakiem potrzeby zmian a „drzwiami otwartymi” naukowców (*Kitab mu'tamar al-musika al-arabijja* 1933: 136), wskazując jednocześnie na konieczność zakończenia utworu na pierwszym stopniu *makamu*⁷. Gotowość niektórych egipskich delegatów do przyjęcia europejskich praktyk muzycznych zaalarmowała zachodnich ekspertów, którzy podkreślali, że egipscy kompozytorzy powinni szukać inspiracji nie w zachodnich źródłach muzycznych, ale w rodzimym dziedzictwie, jak również powinni udoskonalać egipską muzykę jako formę sztuki artystycznej naukowców (*Kitab mu'tamar al-musika al-arabijja* 1933: 439). Postawa zachodnich ekspertów z kolei oburzyła Egipcjan, zarówno tych, którzy widzieli w westernizacji drogę do osiągnięcia kulturalnego postępu, jak również tych, którzy uważali, że europejscy uczeni nie są odpowiednimi sędziami do wytyczenia kierunku rozwoju ich dziedzictwa muzycznego, jak i decydowania o sposobie zachowania tego dziedzictwa (*Kitab mu'tamar al-musika al-arabijja* 1933: 425 i nast.).

W sprawie instrumentów arabskich eksperci uważali, że w muzyce arabskiej nie powinno się używać wiolonczeli i kontrabasu. W zamian widzieli tenorową odmianę violi da gamba z XVI wieku, co dla wizerunku Orientu było bardziej do zaakceptowania (*Kitab mu'tamar al-musika al-arabijja* 1933: 396). Natomiast proponowali wymienić popularnie używaną mandolinę na starożytną harfę egipską (*Kitab mu'tamar al-musika al-arabijja* 1933: 431), jak również wzbogacić instrumentarium arabskie o zapomniane, stare instrumenty, niegdyś używane na Bliskim Wschodzie. Członkowie komisji instrumentów muzycznych nie zgodzili się na wykorzystywanie fortepianu w arabskiej muzyce, mimo protestu wielu Egipcjan, którzy uważali fortepian za najsłynniejszy instrument cywilizacji europejskiej, mogący dać impuls do modernizacji muzyki arabskiej. Członkowie komisji doszli jednak do ogólnego porozumienia, że stosowanie instrumentów używających sys-

⁷ Jedną z cech muzyki arabskiej jest brak zachodzących stosunków funkcyjnych między dźwiękami. Każdy dźwięk skali może służyć jako dźwięk początkowy lub końcowy utworu. W muzyce europejskiej melodię najczęściej rozpoczyna i kończy tonika jako podstawowy lub zasadniczy stopień skali durowej czy molowej. W muzyce arabskiej tonika *daradżat al-karar* (stopień stabilności) jest miejscem spoczynku dźwięku centralnego melodii. Różnica między tymi dwoma koncepcjami tonik polega na argumentie, że tonika w pierwszym przypadku jest fundamentalnym stopniem melodii, zaś w drugim przypadku jest stopniem, który wywołuje poczucie stabilności. Wskazywanie potrzeby do zakończenia utworu zasadniczym dźwiękiem miało, między innymi, ułatwić rozpoznawanie makamów zachodnim badaczom.

temu równomiernie temperowanego byłoby ograniczeniem dla muzyki arabskiej (*Kitab mu'tamar al-musika al-arabijja* 1933: 431 i nast.).

Kongres pobudził natomiast muzyczną kreatywność społeczeństwa i poprowadził muzykę arabską w kierunku modernizacji. Spowodował sytuację podobną do zaistniałej w IX wieku, kiedy arabska kultura muzyczna kształtowała się, przetwarzając i adaptując greckie zdobycze. W rezultacie pod wpływem tych zmian i innych — takich jak wytwarzanie płyt gramofonowych z muzyką arabską, produkcja filmów muzycznych i rozpoczęcie w 1934 roku w Kairze regularnych emisji radiowych — Arabowie przetwarzali muzykę europejską, czerpiąc z niej wzorce i dostosowując ją do własnej kultury muzycznej i własnego światopoglądu. Długoletnia tradycja zaczęła ustępować nowym stylom muzycznym o sprzecznych normach. Style te zarysowały coraz wyraźniej dwie skrajności: *kadim* (stary, tradycyjny) i *dżadid* (nowy). Ten drugi, który całkowicie przyjął tradycję zachodniej kultury muzycznej, powodował zmiany w formie i treści zarówno muzyki, jak i teorii. Tradycyjny arabski zespół muzyczny *tacht* (składający się zazwyczaj z *ud*, *kanun*, *naj*, skrzypiec i *rek*) ustępował dużemu „orkiestrowemu ensemble” (*firka musikijja*) zawierającemu dużą sekcję skrzypiec, dwie lub trzy wiolonczele i kontrabas oraz instrumentarium wzbogacone o fortepian, instrumenty dęte blaszane, gitarę, akordeon czy też organy elektryczne (*keyboard*).

Muzyka zeuropeizowana, jak i muzyka europejska wykonywana przez Arabów bardziej trafiała w gust arabskich słuchaczy (por. Hourani 1995: 337-338). Chętnie słuchano pieśni i piosenek wzorowanych na artystycznej muzyce europejskiej. Rozprzestrzenił się nowy duch w muzyce, prowadząc do większego porozumienia między kulturami, a dualizm orientально-okcydentalny w arabskiej kulturze muzycznej nikogo już nie dziwi.



Ilustracja 2. Umm Kulsum i jej zespół muzyczny podczas uroczystego zakończenia Kongresu Muzyki Arabskiej w 1932 r.

Źródło: *Kitab mu'tamar al-musika al-arabijja*, Al-Kahira: 1933.



Ilustracja 7. Muhammad Abd al-Wahhab (dyrygent) i jego zespół muzyczny w 1949 r.

Źródło: Scena z filmu *Ghazal al-banat* (Dziewczęcy flirt) 1949 r.



Ilustracja 3. Zespół muzyczny Muhammada Abd al-Wahhaba w 1949 r.

Źródło: Scena z filmu *Ghazal al-banat* (Dziewczęcy flirt) 1949 r.

PODSUMOWANIE

W procesie odrodzenia i reformacji modernistycznej świata arabskiego kluczowe znaczenie dla arabskiej kultury muzycznej miała integracja z cywilizacją europejską. Wpływy europejskie sprawiły, że w XIX wieku w arabskiej kulturze muzycznej zaczęły następować zmiany. Zdano sobie bowiem sprawę, że muzyka arabska w nowoczesnym świecie nie może funkcjonować bez naśladowania osiągnięć zachodniej muzyki. Modernizacja muzyki arabskiej miała na celu jej ożywienie poprzez powolny proces edukacji i reform oraz połączenie elementów zachodnich z lo-

kalnymi, ale bez poświęcania jej tożsamości. Zerwanie z przeszłością ujawniło się praktycznie we wszystkich pozostałych dziedzinach kultury.

W Egipcie, a w mniejszym stopniu także w innych krajach arabskich, nastąpiło zerwanie z przeszłością. Zmieniło się społeczne postrzeganie sztuki, a w szczególności muzyki. Muzyk, którego wcześniej uważano w sądach za niewiarygodnego świadka i jego świadectwa nie przyjmowano (por. Farmer 1929: 31), teraz ma swój udział w pracach naukowych na wyższych uczelniach. Muzyka, która była uważana za niegodne zajęcie dobrego muzułmanina i ograniczała się — od epoki Muhammada Alego — do słuchania występów dętej orkiestry wojskowej i słuchania gwiazd muzyki arabskiej, teraz coraz chętniej jest akceptowana jako aktywność uzupełniająca naukę szkolną. Arabskie zauroczenie muzyką europejską skłoniło muzyków arabskich do reprodukcji jej fenomenu na własnym gruncie. Muzyka arabska wchłaniała liczne elementy pochodzące z europejskiego języka muzycznego.

Muzyka arabska związała się z muzyką europejską od początku XIX wieku do takiego stopnia, że elementy europejskie formowały jej nowy charakter. Edukacja muzyczna mocno oparła się na metodyce europejskiej. Arabscy kompozytorzy wykorzystywali zachodnie instrumenty muzyczne, zachodnie melodie, zachodnie rytmy, harmonię muzyczną i styl wykonania muzycznego w arabskim śpiewie.

Literatura:

- Ad-Dik, Ahmad Afandi Amin; 1902, *Nail al-arab fi musika al-afrandż wa al-arab* [Osiągnięcie celu w muzyce Zachodu i Arabów], Al-Kahira: Al-Matabi' al-Amirijja
- Al-Hifni, Mahmud Ahmad; 1933, *Wstęp*. [w:] *Kitab mu'tamar al-musika al-arabijja* [Księga kongresu muzyki arabskiej], Al-Kahira: Wizarat Al-Ma'arif, ss. 1–20
- Al-Hifni, Ratiba; 2007, *Mahmud Ahmad Al-Hifni*, Amman: Liga Arabska — Akademia Muzyki
- Al-Hifni, Ratiba; 2001, *Munira al-Mabdijja*, Al-Kahira: Dar asz-Szuruk
- At-Tahtawi, Rifa'a; 1993, *Tachlis al-ibriz fi talchis Bariż* [Wydobycie czystego złota, czyli opis Paryża], Al-Kahira: Al-Hai'a al-Misrijja al-Ama lil-Kitab
- Bartók, Béla i Benjamin Suchoff; 1993, *Béla Bartók Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press
- Danecki, Janusz; 2001, *Arabowie*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
- Einstein, Alfred; 1983, *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. Michalina Jarocińska i Stefan Jarociński, wyd. 2. Kraków: PWM
- Farmer; Henry George; 1929, *A History of Arabian Music to the Thirteenth Century*, London: Luzac
- Fouad, Numat Ahmad; 1983, *Umm Kulsum*, wyd. 2. Al-Kahira: Al-Hai'a al-Misrijja al-Ama lil-Kitab
- Hitti, Philip Khuri; 1969, *Dzjeje Arabów*, tłum. Wojciech Dembski. Maria Skuratowicz i Edward Szymański, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe
- Hourani, Albert; *Arabic thought in the liberal age 1798-1939*, New York: Cambridge University Press 1983

- Hourani, Albert Habib; 1995, *Historia Arabów*, tłum. Janusz Danecki, Gdańsk: Marabut.
- Kitab mu'tamar al-musika al-arabijja* [Księga kongresu muzyki arabskiej]; 1933, Al-Kahira: Wizarat Al-Ma'arif
- Lane, Edward William; 1908, *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, London: J.M. Dent
- Minutoli, Wolfradine von; 1827, *Recollections of Egypt*, Philadelphia: Carey — Lea and Carey
- Racy, Ali Jihad; 1991, *An East-West Encounter*; w: *Ethnomusicology and modern music history*, red. Stephen Blum, Philip Vilas Bohlman i Daniel M Neuman, Urbana: University of Illinois Press
- Fath Allah, Izis i Mahmud Kamil (red.); 2002, *Salama Hidżazi*, Al-Kahira: Dar asz-Szuruk
- Villoteau, Guillaume André; 1809, *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*; w: *Description de l'Égypte — État Moderne*, t. 1, Paris: Imprimerie Impériale

Źródła internetowe:

- Downs, Jonathan; 2012, *Calamity in Cairo*; w: „History Today”, Volume: 62 Issue: 3 [dostęp: 27.08.2012], <http://www.historytoday.com/jonathan-downs/calamity-cairo>