

ADAPTACJA GRECKIEJ KULTURY MUZYCZNEJ DO ŚREDNIOWIECZNEGO ŚWIATA ARABSKIEGO WEDŁUG ARABSKICH ŹRÓDEŁ

Od VII aż do połowy XIII wieku Arabowie stworzyli wielkie imperium na obszarze dawnych imperiów rzymskiego, perskiego i bizantyjskiego. W ręce najeźdźców arabskich dostały się znaczne obszary — sięgające od Oceanu Atlantyckiego i Półwyspu Iberyjskiego na zachodzie po Anatolię, góry Kaukazu na północy i Indie oraz Azję Centralną na wschodzie — jednak do krajów podbitych przez siebie nie przynieśli z Półwyspu ani nauki, ani rzemiosła. Rozwój arabskiej nauki, kultury i sztuki, jak się okazało, zawdzięczali w znacznym stopniu czerpaniu i wykorzystywaniu w umiejętny sposób wzorców z narodów, które ujarzmili.

Dla Arabów najistotniejsze znaczenie miało dziedzictwo filozofii i nauki greckiej, uważali się bowiem za spadkobierców wielkiej tradycji Grecji helleńskiej. Traktowali traktaty starożytne z wielkim szacunkiem. Intensywnie zajmowali się ich tłumaczeniami na język arabski i gorliwie je studiowali starając się naśladować dawnych mistrzów. Stąd przejęli w dużej mierze dorobek Greków w wielu dziedzinach nauki i przyswoili go we własnej kulturze. Szczytowy okres intensywnej działalności tłumaczeniowej na język arabski, tzw. *harakat at-tardżama* (ruch tłumaczeniowy), przypada na panowanie abbasydzkiego kalifa Al-Mamuna (panował w latach 813-833). Założony przez niego w 830 roku Bajt al-Hikma (Dom Mądrości) w Bagdadzie był uważany za najważniejszy ośrodek tłumaczeniowy dzieł filozoficznych i naukowych z greckich oryginałów na Bliskim Wschodzie w IX i X wieku.

Dzięki dostępowi do tak cennych źródeł wiedzy, Arabowie rozwijali się we wszystkich niemal dziedzinach. Obok rozmaitych klasycznych nauk humanistycznych i przyrodniczych na Arabów głęboki wpływ wywarły nauki starożytnej Grecji o muzyce, szczególnie w teoretycznym aspekcie (Al-Farabi, 2009, 35). Mimo że już w IX wieku w muzyce na Półwyspie Arabskim funkcjonowała zapoczątkowana w VII wieku szkoła hidzaska, ukształtowana w perskich i bizantyjskich teoriach muzycznych oraz akceptowana przez ówczesnych muzyków arabskich (Farmer, 1933, 383), to dzięki korzystaniu z bogatego greckiego teoretycznego dorobku przetłumaczonego na język arabski, uczeni świata arabskiego traktowali muzykę jako jedną z dziedzin nauk ścisłych i stworzyli nowy etap rozwoju muzyki w szerszym znaczeniu. Pod wpływami dziedzictwa greckiego muzyka arabska uzyskała filozoficzny, spekulatywny i matematyczny wymiar; korzystała z tego samego greckiego systemu muzycznego oraz z przesłanek estetyki klasycznej, które w znacznej mierze

określiły przyszły jej kształt (o czym będzie mowa dalej). Takie właśnie opracowanie zasad muzyki, przetrwało w świecie arabskim do naszych czasów i wciąż stanowi bezcenne źródło wiedzy teoretycznej w wykształceniu muzycznym.

Grecka teoria muzyki rozwinęła się w dużym stopniu szczegółowości. W tej dziedzinie fizycy odkryli, że przyczyną dźwięku jest wibracja. Pitagorejczycy (VI w. p.n.e.) interesowali się badaniami akustycznymi, fascynowali się liczbą i proporcjami, w nich bowiem widzieli zasadę całego ustroju, a piękno stanowiło miarę, liczbę, współmierność. Fascynacje pitagorejczyków sięgały dalej, obejmując cały wszechświat, jego sfery i gwiazdy. Pitagorejczycy utrzymywali, że odległości między ciałami niebieskimi tworzą harmonijną proporcję powstałą dzięki matematycznej prawidłowości i odpowiadają interwałom muzycznym, to ich obroty dookoła środka świata wytwarzają harmonijne dźwięki. Pitagorejska koncepcja muzyki sfer była istotna dla rozwoju myśli estetycznej oraz dla nauki o moralnym wpływie muzyki na człowieka, a także znacznie rozbudowała teorię muzyki. Praktycznymi względami, opartymi na wrażeniach słuchowych, kierował się Arystoksenos (IV w. p.n.e.) nadając nauce o muzyce humanistyczny wymiar.

Filozofowie greccy, w szczególności Platon (ok. 427 — ok. 347 p.n.e.) i Arystoteles (384-322 p.n.e.), interesowali się fizycznym, duchowym i wychowawczym oddziaływaniem muzyki. Rozwinęli przy tym teorię zajmującą się siłą emocjonalną melodii, tzw. etosu (*éthous*). Zakłada ona, że muzyka może oddziaływać na stan duszy człowieka i budzić w nim określony typ uczuć. Uważano, że siła emocjonalna melodii zależy od ich skal i wpływa na tych, którzy ją słyszą¹ (Sachs, 1988, 272). I tak Grecy uważali brzmienie skali doryckiej za mężne i wojownicze, hypodoryckiej za majestatyczne i stanowcze, miksolidyjskiej za wzruszające i płacliwe, frygijskiej za podniecające i bachiczne, podczas gdy brzmienie skali hypofrygijskiej uważali za pełne wigoru, lidyjskiej za żalobne, a hypolidyjskiej za rozwiązłe i rozpustne (Tamże). Wierzano również w leczniczą siłę muzyki, polegającą na uspokajaniu i pobudzaniu ducha, co Grecy nazywali *kátharsis*, czyli uzdrowienie przez duchowe oczyszczenie. Poza upajaniem się i uzdrawianiem muzyką starożytni Grecy wykorzystywali całą wiedzę o muzyce w edukacji i wychowaniu, a także polityce społecznej państwa. Każdy obywatel musiał się uczyć muzyki od młodości do trzydziestego roku życia (Sachs, 1988, 278). Każdy w Grecji powinien był umieć śpiewać, a ten, kto nie znalazł żadnej pieśni, był narażony na nieżyczliwą krytykę (Tamże, 298). Muzyka rozbrzmiewała w trakcie każdego aktu życia Greków, od żalobnych do radosnych ceremonii, na igrzyskach olimpijskich i podczas publicznych zebrań, a także prywatnych przyjęć.

Samo słowo muzyka (arab. *al-musika*) pochodzi z języka greckiego (gr. *Mousike*) i odnosi się do muz olimpijskich, córek Zeusa i Mnemosyne, które opiekowały się sztukami i naukami w mi-

¹ Czym nieco przypomina oddziaływanie arabskich *makamów*.

tologii greckiej, natomiast stworzenie muzyki przypisywano Olymposowi, synowi Marsjasza, Frygijczyka. Geneza muzyki, która ściśle wiąże się z opowieściami i mitologiami o greckich bogach, byłaby przez kulturę muzułmańską potępiana. Z drugiej zaś strony zakazy i ograniczenia dotyczące słuchania lub uprawiania muzyki są nadzorowane prawem opartym na Koranie i hadisach (zob. Benyamin, 2011, 97). Wszystko to zdawało się stwarzać przeszkody do pełnego przyjęcia greckiej nauki muzycznej i wymagało uregulowania sposobu korzystania z muzyki, która była uważana przez Arabów za niebezpieczną i potężną siłę; wprost nazywaną *as-Sibr al-halal* (magia dozwolona) (Farmer, 1929, 76).

Tymczasem rozwiązanie kwestii genezy muzyki przekazuje nam piszący w XVII wieku Hadzi Chalifa² w swoim dziele pod tytułem *Kitab kaszf az-żunun’an asami al-kutub wa al-funun* (Usunięcie wątpliwości z nazw książek i nauk). Chalifa wskazując na legendę, żywą po dziś dzień, napisał: istnieje powszechna zgoda wśród muzułmańskich uczonych, co do tego, że pierwszym wynalazcą muzyki był Pitagoras, który jakoby miał być jednym z uczniów Salomona (arab. Prorok Sulajman, Jemu Pokój). Przez kolejne trzy dni pojawiał się Pitagorasowi we śnie pewien człowiek, mówiący: „Wstań, idź do konkretnego wybrzeża morskiego, gdzie zdobędziesz unikatową wiedzę”. Przez kolejne dni chodził we wskazane mu przez głos ze snu miejsce, ale nikogo tam nie spotkał. Zauważył jednak kowali, którzy równocześnie uderzali młotami w równomiernym rytmie. Zastanawiał się nad wzajemnymi proporcjami między dźwiękami, rozpatrywał je w różny sposób i z pomocą łaski boskiej zbudował instrument muzyczny, na którym śpiewał wiersz o *taubid* (wiara w jednego i jedyne Boga — jeden z fundamentalnych dogmatów wiary muzułmańskiej) dla zachęcenia ludzi do rozmyślenia o życiu ostatecznym i wielu z nich odwróciło się od rzeczy ziemskich. Ten instrument stał się instrumentem mędrców i wkrótce Pitagoras stał się mędrce, uczonym w zakresie matematyki, z czystą duszą dotknął ezoterycznego świata niebios. Według legendy — pisze Chalifa — Pitagoras twierdził, że słyszy przyjemne tony muzyczne wydobywane z ruchów ciał niebiańskich, które zawładnęły jego wyobraźnią oraz całym jestestwem i doprowadziły do ustalenia zasad muzyki. Po nim wielu mędrców rozwijało tę wiedzę, skończywszy na Arystotelesie, który wzbogacił ją i zbudował organy. Chalifa dodaje, że celem wyjaśnienia podstawowych zasad muzyki nie była zabawa i chęć przeżywania ekstazy, tylko wzniesienie ducha obdarzonego rozumem i jego umysłu do świata świętości (Chalifa, 1943, 1902-1903).

Podwaliny pod nowe podejście naukowe w teorii muzyki, na podstawie tłumaczenia z języka greckiego, położyli autorzy zaangażowani bezpośrednio w tzw. ruchu tłumaczeniowym. Wybitny

² Kâtib Çelebi (1609-1657) turecki historyk, bibliograf i geograf.

tlumacz dzieł greckich na język arabski Hunajn Ibn Ishak³ zamieszczał w swoim dziele *Kitab na-wadir al-falasifa* (Księga aforyzmów filozofów) poglądy starożytnych nauczycieli na temat muzyki i jej znaczenia oraz wskazywał na moralne przesłanie muzyki i jej terapeutyczne efekty, jak i kosmologiczne koncepcje muzyki oraz jej duchowe znaczenie jako przeciwieństwo dla jej zgubnego wpływu (Shiloah, 1995, 47). Księga Hunajna Ibn Ishaka cieszyła się dużą popularnością, a cytaty z jego tekstów pojawiały się w wielu innych średniowiecznych pismach, w tym także Al.-Kindiego⁴ i Ichwan as-Safa (Braci Czystości)⁵.

Wybitni uczeni działający na obszarze imperium arabskiego tacy jak Al-Kindi, Al-Farabi⁶ i Ibn Sina⁷ postrzegali muzykę zgodnie z greckimi poglądami, według których muzyka należała do dyscyplin matematycznych. Al-Farabi dzielił muzykę — zgodnie z Arystotelesowskim podziałem — na „muzykę” i „muzykę samą w sobie” (Al-Farabi, 2009, 28), czyli muzykę teoretyczną (*speculativa*), oraz praktyczną (*practica*).

Z nielicznych zachowanych traktatów o muzyce powstałych w ustroju arabskim w średniowieczu możemy zauważyć, że większość z nich pozostaje w kręgu tradycji greckiej i odnosi się do dwóch głównych komponentów muzyki. Pierwszy dotyczy melodii reprezentowanej w nauce: nauki o teorii (interwały, dysonanse i konsonanse, budowa tetrachordów itp.), kompozycji i zdobieniu melodii, budowy instrumentów muzycznych. Drugi — rytmu: nauki o rytmie, o metryce, czyli o miarach wierszowych oraz ich połączeniach w konkretnych zorganizowanych wzorcach. Nauka zawarta w tych traktatach po dziś dzień cieszy się zainteresowaniem i stanowi bardzo ważne źródło wiedzy o arabskiej muzyce (Farmer, 2005, 569).

Nauka w arabskich szkołach koncentrowała się głównie wokół Koranu, równoległe z językiem arabskim, gramatyką arabską i matematyką, a muzykę — zgodnie z zasadami islamu — ograniczono tylko do deklamacji Koranu i wezwania wyznawców islamu do modlitwy *adan*. Muzyka instrumentalna i wokalna zaś była nauczana na dworach w całym arabskim świecie. Ibn

³ Hunajn Ibn Ishak (łac. Joannitus, 809-873) — asyryjski chrześcijanin, filozof, lekarz i tłumacz dzieł greckich na język arabski. Jest znany przede wszystkim jako tłumacz pism medycznych i filozoficznych z klasycznej greki na język arabski, m.in. *Aforyzmy* Hipokratesa, *Państwo* Platona.

⁴ Jusuf Jakub Ibn Ishak al-Kindi (łac. Al-Kindus, ok. 801 — ok. 879) — arabski filozof, matematyk, lekarz i muzyk działający na dworze Abbasydów.

⁵ Ichwan as-Safa — tajne stowarzyszenie muzułmańskich filozofów działające w Al-Basrze i Bagdadzie na przełomie X i XI wieku. Pozostawili po sobie ogromny encyklopedyczny dorobek, w tym 52 rozprawy dotyczące wszystkich ówczesnych dziedzin nauki. Ich szeroko upowszechniane poglądy wywarły wielki wpływ na późniejszych czołowych intelektualistów świata muzułmańskiego.

⁶ Muhammad Ibn Muhammad Ibn Tarchan Ibn Uzluh al-Farabi (łac. Alpharabius, ok. 870 — ok. 950), perski filozof, uczonek i muzyk. Był tytułowany „drugim nauczycielem”, po pierwszym nauczycielu Arystotelesie.

⁷ Abu Ali al-Husain Ibn Abd Allah Ibn Sina (łac. Awicenna, 980-1037) — perski lekarz, filozof i uczonek.

Chaldun (1332-1406) w *Al-Mukaddima* przedstawiał podział nauk arabskich według dwóch zespołów: nauk intelektualno-filozoficznych *ulum tabi'ijja* (nauki naturalne) opierających się na zdolności człowieka do poznania za pośrednictwem obserwacji natury, jego zdolności do myślenia i dedukcji, oraz nauk tradycyjno-konwencjonalnych *ulum naklijja* (nauki tradycyjne), w których nie było miejsca dla intelektu, ponieważ nauki zależały od przekazu objawienia (Ibn Chaldun, 2001, 549). Ibn Chaldun ujmował muzykę i teorię — wraz z logiką, arytmetyką, geometrią, astronomią, naukami naturalnymi (w tym medycznymi), rolnictwem, metafizyką oraz magią i znajomością talizmanów — w zespół *ulum tabi'ijja*. Drugi zespół *ulum naklijja* obejmował wszystkie nauki wywodzące się z Koranu i Sunny, czyli prawo, *hadisy*, teologię, egzegezę itp. jak również język arabski i jego gramatykę jako nauki pomocnicze, gdyż arabski to język islamu a Koran został w nim objawiony. Klasyfikacja Ibn Chalduna nie była jedyną, istniało kilka innych podziałów — jedynie teoretycznych — niemających wiele wspólnego z tokiem nauczania w arabskich szkołach. Ponadto uczeni arabscy nie byli zgodni co do podziału nauk i ich klasyfikacji (Pachniak, 2010, 59-60). Niemniej klasyfikacja muzyki według powyższych koncepcji zadecydowała o wysokiej pozycji nauki w dyscyplinie muzyki (czyli muzyce teoretycznej) w świecie arabskim⁸, a przede wszystkim wpłynęła w istotny sposób na kształtowanie się teorii muzyki arabskiej.

W trakcie tłumaczeń dzieł greckich sprecyzował się arabski język naukowy, tak by precyzyjnie wyrażać idee naukowe i filozoficzne. Terminologia naukowa, która istniała wcześniej w greckim, syryjskim, perskim, a także w sanskrycie, została wypracowana w jednym materiale językowym. Arabska twórczość naukowa stworzyła ważne ogniwa w łańcuchu historii nauk przyrodniczych i istotne czynniki w przekazywaniu wiedzy. Teoria muzyki objaśniała w tekstach wiele zagadnień omawianych w sposób encyklopedyczny i specjalistyczny, które wahały się od *musica speculativa* do *musica practica* w najszerszym znaczeniu, a także obejmowała szerokie spektrum teoretycznych zagadnień, oferując często ogromne pole do intelektualnych popisów. W samej kulturze arabskiej zaczęto korzystać z terminologii muzycznych zapożyczonych z różnych języków, a przede wszystkim pochodzącej ze starogreckiej teorii muzyki, aczkolwiek nie wszystkie terminy znalazły zbytnio uznanie wśród muzyków (Benyamin, 2016, 150).

Warto przy tym zwrócić uwagę, że podstawą łączącą społeczność arabską — a ściślej mówiąc muzułmańską — jest religia, a nie rasa czy narodowość. Biorąc pod uwagę, że, terytorium, na którym występuje muzyka, którą nazywamy arabską, jest obszerne i obejmuje wiele różnych lu-

⁸ W okresie modernizacji, po Kongresie Muzyki Arabskiej w Kairze (1932), zanim powstała w 1959 roku Wyższa Szkoła Muzyczna Konserwatorium, podjęto w 1945 roku próbę stworzenia Katedry Muzyki. Próba stworzenia tej Katedry nie powiodła się, gdyż Henry George Farmer (1882-1965, brytyjski muzykolog specjalizujący się w arabskiej i orientalnej muzyce) nie przyjął propozycji objęcia jej kierownictwa. Na podstawie wyżej wspomnianej klasyfikacji autorytetu Uniwersytetu Kairskiego zamierzały otworzyć ten nowy kierunek przy Wydziale Nauk Ścisłych.

dów, można przypuszczać, że muzyka na tych obszarach łączyła wzorce z różnorodnych kultur i obejmowała daleko idące zróżnicowanie stylów muzycznych, których główne źródło (*fons et origo*) nie było właściwie arabskie. Słusznie zatem — na temat greckich wpływów w arabskiej kulturze — wypowiedział się Curt Sachs⁹ podkreślając, że „połączenie wszystkich tych niezliczonych i różnorodnych melodii, pochodzących z krajów leżących między Morzem Śródziemnym, Morzem Czarnym a Oceanem Indyjskim, byłoby jednak trudne bez pomocy teorii greckiej, która dostarczyła wykształconego systemu i dającej się łatwo zastosować terminologii” (Sachs, 1988, 205-056).

Leksyka arabska już w średniowieczu wzbogaciła się poprzez zapożyczenie terminów muzycznych pochodzenia greckiego, jak również poprzez poddawanie ich przeróbkom językowym. Termin *ghina*, który był ogólnym określeniem muzyki, teraz oznaczał jedynie muzykę praktyczną, czyli ‘śpiew’. Natomiast dla określenia muzyki teoretycznej stosowano termin *musika* <gr. *muses*¹⁰>. Dawniej *ma’azif* (instrumenty muzyczne) — teraz *alat musikijja*, ton — *tanin* <dosł. ‘szum’>, interwał — *bu’d* <dosł. ‘odległość’>, cała nuta — *bu’d tanini*. Odcinek skali (*tetrachord*, *pentachord* itd.) — *dżins* <dosł. ‘pleć’; ‘rasa’; ‘gatunki’, z gr. *genos*>, który dzieli się na trzy podstawowe rodzaje: diatoniczny — *kanijja* <dosł. ‘mocna’>, chromatyczny — *mulawana* <dosł. ‘barwiona’> i enharmoniczny — *rasima*¹¹ <dosł. ‘rysowana’> (Por. Ibn Sina, 1956, 49; Benyamin, 2016, 154 i nast.).

W sumie przejście teorii muzyki od Greków, z biegiem czasu, dzieliło naukowców na dwa obozy: po jednej stronie stali Al-Farabi i Ibn Sina, po drugiej Al-Kindi i Ichwan as-Safa. Al-Farabi i Ibn Sina nie przejęli idei neoplatońskiej w muzyce, w przeciwieństwie do Al-Kindiego i Ichwan as-Safa, dla których muzyka była związana z zasadami arytmetycznymi i ruchem niebiańskim, zgodna z Pitagorejską ideą matematycznych proporcji. Muzyka dla Ichwan as-Safa była zwierciadłem muzyki sfer i stanowiła drogę do rozwoju duchowego, do wyższej sfery egzystencji (Ichwan as-Safa, 1998, 42-44). Według Al-Kindiego melodia jest związana z czynnikiem zewnętrznym, który podlegał ocenie co do jego dokładności, ponieważ melodia jako system harmonii wiązała się z równowagą fizyczną i emocjonalną, którą można osłabiać lub wzmacniać (Al-Kindi, 1969, 18-19; Al-Kindi, 2005, 535-546). Al-Kindi był przekonany, że muzyka mogła być stosowana leczniczo do osiągnięcia stanu idealnej równowagi. Twierdził on, że różnorodność melodii i syste-

⁹ Curt Sachs (1881-1959), niemiecki muzykolog, badacz muzyki antycznej i orientalnej. Był jednym z założycieli nowoczesnej instrumentologii.

¹⁰ W polskiej tradycji *muzyka* wywodzi się z gr. *mousike*, podczas gdy arabski termin wywodzi się z gr. *Muses* (Zob. Bayoumi, 1992, 267).

¹¹ Enharmonia polega na zmianie nazwy dźwięku i jego pisowni przy zachowaniu wysokości jego brzmienia. W tym przypadku słowo *rasima* ‘rysowana’ dotyczy zapisu dźwięku.

mów muzycznych wynika z wpływów atmosferycznych, geograficznych i astrologicznych, które są widoczne w różnicach między ludzkimi zachowaniami, upodobaniami, obyczajami i koncepcjami ich działań (Al-Kindi, 1962, 26). Dla Al-Kindiego muzyka jest uporządkowana zgodnie z prawami wszechświata, a nie pochodzeniem rasowym czy narodowościowym. Stąd też siedem dźwięków skali odpowiada siedmiu planetom, dwanaście znaków zodiaku wiąże się z lutnią i jej czterema kolkami, czterema progami i czterema strunami (Al-Kindi, 1962, 24-25; Farmer, 1929, 109-110).

Zarówno Al-Farabi, jak i Ibn Sina rozpatrywali muzykę niezależnie od czynników zewnętrznych, tylko pod względem samego dźwięku i sposobów, w których jego organizacja mogłaby dostarczać przyjemności odbiorcom. Al-Farabi odrzucał teorię muzyki sfer niebiańskich. Twierdził, po pierwsze, że ruch ciał zgodnie z zasadami fizyki nie może generować harmonijnych dźwięków, po drugie, że muzyka nie powstaje przez naturę, lecz powstaje dzięki jednostce i jej doświadczeniom. W związku z tym, muzyka jest w dużym stopniu ludzkim tworem, a nawet jeśli ciała niebiańskie wygenerowałyby dźwięki, to nie będą one podobne do tego, co nazywamy muzyką (Al-Farabi, 2009, 88 i nast.). Jednym słowem dla Al-Kindiego i Ichwan as-Safa w muzyce ważne jest to, co ona odzwierciedla, natomiast dla Al-Farabiego i Ibn Siny to, co muzyka dostarcza jej odbiorcom.

Starożytna koncepcja etosu muzycznego (m.in. Platona, Arystotelesa), czyli nauka o wpływie tonacji na człowieka, wywarła bodajże najbardziej wyrazisty wpływ na arabską kulturę muzyczną. Według arabskich źródeł (Ichwan as-Safa, 1998, 18-19; Al-Ghazali, 1969, 1131) w muzyce jest coś ezoterycznego i tajemniczego, co może wywoływać swego rodzaju irracjonalne zachowania, jak śmiech, płacz lub przywołać senność, a nawet w niektórych przypadkach ptaki słuchając nostalgicznych dźwięków padają martwe (Ibn Abd Rabbihi, 1983, 6). Muzyka, będąca czymś wyjątkowym, potrafi wywrzeć bardzo silne wrażenie i mieć stymulujący wpływ na ludzką świadomość i zachowanie, a zatem na ludzką moralność i duszę. Nic więc dziwnego, że doktryna ta trafiła na podatny grunt w kulturze arabskiej, gdzie muzyka odgrywała ważną rolę w magicznych rytuałach, w ochronie przed dżinnami, gdzie pozostały przesady, że poeci i muzycy są opętani lub inspirowani przez dżinny (por. Bielawski 1986: 905).

Arabska ideologia o oddziaływaniu muzyki na odbiorcę *ta'sir* (etos) zyskała świeży powiew poprzez jej połączenie z greckim etosem. Pierwszym teoretykiem, który poruszał doktrynę etosu w arabskiej teorii muzycznej był Al-Kindi. W *Risala fi adżż'a chubrijja fi al-musika* (Traktat o muzyce) Al-Kindi udzielał porad dotyczących wykonywania rytmów¹² zgodnie z czterema porami dnia:

¹² Chodzi tu o schemat rytmiczny oparty na metrum poetyckim. Poezja arabska to rodzaj mowy składającej się z równych części proporcjonalnej liczby spółgłosek i samogłosek. Tradycyjna muzyka arabska jest podporządkowana

na rozpoczęcie dnia rytm majestatyczny, w środku dnia — odważny, u schyłku dnia — przyjemny, do snu — nostalgiczny. Al-Kindi również uważał, że odpowiednie połączenie rytmów z wpływami odpowiednich kolorów i zapachów wyzwała w człowieku siłę charakteru i daje wielokrotną satysfakcję, jeśli połączenie to będzie przebiegać według odpowiedniej kolejności (Al-Kindi, 2005, 535-546).

Ibn Sina z kolei wyjaśnia, że niektóre skały powinny być przypisane wyłącznie do poszczególnych pór dnia i nocy, ponieważ każda ze skal ma różny wpływ na duszę. Ibn Sina przedstawia wykonawcom całą listę arabskich makamów¹³, do której powinni się dostosować. I tak: na czas fałszywego świtu proponuje makam *rahawi*, na czas prawdziwego świtu makam *busajni*, o wschodzie słońca *rast*, o poranku *busalik*, w środku dnia *zankula*, w południe *'uszżak* oraz między modlitwami *hidżaż*, na czas popołudniowy *'irak*, o zachodzie słońca *isfaban*, o zmierzchu *nawa*, po modlitwie wieczornej *buzurk*, zaś na czas snu *zirařkand* (Farmer, 1929, 197).

Według filozofów i uczonych z Ichwan as-Safa, wzniosłą i doskonałą muzyką oddziaływającą dobroczynnie na odbiorcę jest ta, która jest echem muzyki wywoływanej przez ruchy ciał niebieskich i odzwierciedleń ich proporcji. Muzykę tę — według nich — usłyszał Pitagoras, kiedy zwolnił się z żądz fizycznych pragnień, dzięki matematyce, geometrii i muzyce (Ichwan as-Safa, 1998, 67). Muzyka pojmowana zgodnie z prawami uporządkowanego wszechświata pomaga człowiekowi w jego staraniu osiągnięcia równowagi duchowej i filozoficznej. Muzyka doskonali pragnienia człowieka i budzi jego odwagę, popychając go ku zrównoważonemu zachowaniu, wspaniałomyślności, łaskawości i wyrzeczeniom. Wśród uczonych arabskich panowało przekonanie, że prawidłowe korzystanie z muzyki w odpowiednim czasie i o odpowiedniej porze ma wpływ na leczenie organizmu. Ichwan as-Safa przekazywali, że terapeutyczne właściwości muzyki były często wykorzystywane w *maristanach* (muzułmańskie szpitale), greccy filozofowie bowiem wynaleźli melodię, która używana była w szpitalach, zazwyczaj o świcie, i miała tę zaletę, że łagodziła bóle spowodowane słabościami i dolegliwościami odczuwanymi przez pacjentów, przynosiła ukojenie, a nawet leczyła niektóre choroby i słabości oraz niedomagania (Ichwan as-Safa, 1998, 21).

poezji i z jej metrum związana. Nie ma tu podziału między rytmem a metrum, takie oddzielenie jest czymś sztucznym, wręcz nie zrozumiałym dla odbiorców muzyki arabskiej. Arabska muzyka instrumentalna również nie zrezygnowała z metrum poetyckiego jako właściwego.

¹³ Makam — fenomen muzyki arabskiej, to skala modalna oparta na dźwiękach modelu melodycznego o określonej wysokości dźwięków, akcentów, tempa i nastroju, równocześnie wykazuje tendencję do ich wariacyjnych modyfikacji. Makam jest zbudowany w kierunku wznoszącym od dźwięku centralnego jako najniższego do najwyższego.

Ibn Abd Rabbihi¹⁴ w jego antologii *Al-Ikd al-Farid* (Niezwykły naszynnik) powiada, że medycy twierdzą, iż piękny śpiew wnika w ludzkie ciało i krąży w żyłach. Wówczas krew staje się klarowna, serce się uspokaja, dusza wzrasta, emocje drgają, a ruchy się spowalniają. Dlatego — mówi Ibn Abd Rabbihi — medycy zalecali nie usypianie płaczącego dziecka dopóki ekscytowało się ono i tańczyło przy muzyce (Ibn Abd Rabbihi, 1983, 4).

W słynnym dziele *Ihja ulum ad-din* (Ożywienie nauk religijnych), Al-Ghazali¹⁵ poświęcił dużą część swoich rozważań na właściwe wykorzystanie muzyki i pieśni w życiu duchowym. W traktacie pod tytułem *Adab as-sama wa al-wadʿd* (Maniery słuchania muzyki i ekstazy) uważał muzykę za środek do osiągnięcia mistycznego zjednoczenia z Bogiem. Al-Ghazali podkreślał silny wpływ słuchania muzyki na czującą istotę jaką jest zwierzę:

Wielbłądy, pomimo swojej głupiej natury, odczuwają efekt śpiewu jeździeckiego do takiego stopnia, że śpiew ułatwia im dźwiganie ciężkich ładunków, słuchając go, szybko pokonują długie dystanse, wzbudza w nich energię, która je odurza i otępia. [...] gdy słyszą śpiewającego *buda*, wyciągają szyje, nasłuchują wykonawcy z uszami wyprostowanymi i przyspieszają swój krok, aż ładunek trzęsie się na nich i często zabijają się szybkim chodem pod ciężarem, nie dostrzegając tego dzięki euforii, w której są (Al-Ghazali, 1969, 1132).

Doskonałym przykładem tego wpływu jest opowieść o niewolniku, który miał znakomity głos. W czasie wędrówki karawany śpiewał obciążonym wielkimi ładunkami wielbłądom. Wielbłądy pokonały trzydniową drogę w jeden dzień, a po rozładunku umarły wszystkie, z wyjątkiem jednego. Zatem, Al-Ghazali dodaje:

Wpływ słuchania muzyki na serce jest odczuwalny, a ten, kto nie jest poruszony przez nią, jest tym, który ma braki, z dala od normy, oddalony od duchowości, jest toporny, przekraczający naturę wielbłądów i ptaków, nawet i całe bydło, ponieważ wszystkie zwierzęta odczuwają wpływ miarowego śpiewu (Al-Ghazali, 1969, 1132).

Al-Ghazali wychodził z założenia, że „ten, którego nie wzrusza wiosna i jej kwiaty, ani lutnia i jej struny, ma zaburzenia nastroju i nie ma dla niego lekarstwa” (Al-Ghazali, 1969, 1131).

Toteż za grecką tradycją dostarczania muzyki do pocieszania, w XIII wieku w Kairskim Maristanie al-Mansuriego (szpital, szkoła i meczet sultana Kalawuna) pacjenci cierpiący na bezsenność przebywali w oddziale, gdzie odbywały się seanse muzyczne i występy muzyków, którzy zabawiali pacjentów „muzyką pełną harmonii”. W miarę postępu leczenia pacjenci mogli obserwować spektakle taneczne i komedie (Jomard, 1822, 674). Muzyka uzdrawiała oczy, choroby serca, przeziębienie, ból głowy, kolkę, a nawet choroby umysłowe (Sachs, 1988, 316).

¹⁴ Ibn Abd Rabbihi (860-940) — słynny arabski poeta i antologista Hiszpanii.

¹⁵ Abu Hamid Muhammad Al-Ghazali (łac. Algazel — 1058-1111) — perski teolog, prawnik, filozof i mistyk.

PODSUMOWANIE

W Średniowieczu została przeszczepiona spuścizna greckiej kultury muzycznej do świata arabskiego. Tłumaczenie prac greckich filozofów i uczonych na język arabski odegrało niewątpliwie ważną rolę w kolejnym etapie rozwoju teorii muzyki arabskiej jako systemu naukowego. Bezpośrednim skutkiem niezwykle intensywnej działalności tłumaczeniowej, zwłaszcza z języka greckiego, było pojawienie się dzieł w zakresie teorii muzyki w języku arabskim, przetwarzających starożytną klasyczną tradycję. Nie mając żadnej własnej tradycji naukowej, Arabowie adaptowali i przetwarzali kultury muzyczne, które istniały na podbitych przez nich terenach, a swój system muzyczny rozwijali zgodnie z ideami greckiej teorii muzyki.

Kształtowanie nowego podejścia naukowego w teorii muzyki arabskiej zostało podjęte przez autorów zaangażowanych bezpośrednio w ruch tłumaczeniowy. Korzystając z przetłumaczonych materiałów, arabscy uczeni i myśliciele dokonali własnych opracowań w języku arabskim, starając się połączyć naukę grecką z doktryną muzułmańską. Muzyka arabska, będąca skutkiem integracji różnych kultur, zyskała charakter odbiegający w dużej mierze od tej dotąd znanej.

Na zakończenie nie sposób pominąć faktu, że dalszy rozwój teorii muzyki arabskiej przetwarza, po dziś dzień, dzieła Al-Farabiego i Safi ad-Dina al-Urmawiego, skupiając się przede wszystkim na dwóch głównych elementach porządkujących muzykę: melodii i rytmie, już nie na harmonii porządku wszechświata. Właśnie tym dwóm uczonym Arabowie w dużej mierze zawdzięczają ukształtowanie arabskiego systemu tonalnego. Do dziś jeszcze arabski system muzyczny wykazuje znaczne podobieństwo do systemu greckiego. Podobieństwo to skłoniło wręcz Curta Sachsa do stwierdzenia, że najbliższa melodiom greckim muzyka przetrwała do dzisiejszego dnia na Środkowym Wschodzie, a nie na Zachodzie. Podkreślał także, że blisko sto skal arabskiego kręgu kulturowego stanowi dokładny odpowiednik greckich zabarwień (por. Sachs, 1988, 234).

Literatura:

- Al-Farabi; 2009, Kitab al-musika al-kabir [Wielka księga muzyki], Abd al-Malik Ghattas Chaszaba i Mahmud Ahmad Al-Hifni (red.), Al-Kahira: Dar al-Kutub
- Al-Ghazali; 1969, Ihja ulum ad-din [Ożywienie nauk religijnych], Tom 6, Al-Kahira: Dar asz-Sza'b
- Al-Kindi; 1962, Risala fi al-lahun wa al-nagham [Traktat o melodiach i dźwiękach], Zakarijja Jusuf (red.), Bagdad: Matba'at Szafik
- Al-Kindi; 1969, Risala fi chubr sina'at al-ta'lif [Traktat o znajomości komponowania melodii], Jusuf Szauki (red.), Al-Kahira
- Al-Kindi; 2005, Risala fi adzza chubrijja fi al-musika [Traktat o muzyce]; w: Dirasat fi al-musika asz-szarkijja [Badania muzyki orientalnej], Al-Kahira: Al-Madżlis al-Ala lis-Sakafa, ss. 535-546

- Al-Urmawi, Safi ad-Din; 1986, *Kitab al-adwar fi al-musika* [Księga cykle], Abd al-Malik Ghattas Chaszaba i Mahmud Ahmad Al-Hifni (red.), Al-Kahira: Al-Hai'a al-Misrija al-Ama lil-Kitab
- Bayoumi, Ahmed; 1992, *Dictionary of Music Terms*, Al-Kahira: Cairo Opera House
- Benyamin, Ashraf S.; 2011, Islam wobec muzyki; w: *Bliski Wschód: społeczeństwa, polityka, tradycje*, nr 8, ss. 86-98
- Benyamin, Ashraf S.; 2016, Terminologia muzyczna w języku arabskim; w: Andrzej S. Dyszak (red.), *Linguistica Bidgostiana. Series Nova*, vol. II, ss. 147-158
- Bielawski, Józef; 1986, *Komentarz, Wprowadzenie, Przypisy*; w: *Koran*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy
- Chalifa, Hadzi; 1943, *Kaszf az-zunun'an asami al-kutub wa al-funun* [Usunięcie wątpliwości z nazw książek i nauk], Muhammad Sharaf al-Din Yaltaqayā i Kilisi Muallim Rifat (red.), Tom 2, Istanbul: Wikālat al-Ma'arif
- Farmer, Henry George; 1929, *A History of Arabian Music to the Thirteenth Century*, London: Luzac
- Farmer, Henry George; 1933, *Tarich muchtasar Is-sulam al-musiki al-arabi* [Krótka historia skali muzyki arabskiej]; w: *Kitab mu'tamar al-musika al-arabijja* [Księga kongresu muzyki arabskiej], Al-Kahira: Wizarat Al-Ma'arif, ss. 383–392
- Farmer, Henry George; 2005, *Dirasat fi al-musika asz-szarkijja* [Badania muzyki orientalnej], Amani Al-Minyawi (tłum.), t. 1, Al-Kahira: Al-Madżlis al-Ala lis-Sakafa
- Ibn Abd Rabbihi; 1983, *Al-Ikd al-Farid* [Niezwykły naszyjnik], Tom 7, Bajrut
- Ibn Chaldun; 2001, *Al-Mukaddima* [Prolegomena], Bajrut: Dar al-Fikr
- Ibn Sina; 1956, *Asz-Szifa: ar-Rijadijja* [Uzdrowienia: Matematyka], Zakarija Jusuf, Mahmud Ahmad Al-Hifni i Ahmad Fouad Al-Ahwany (red.), Al-Kahira: Wizarat At-Trabijja wa At-Ta'lim
- Ichwan as-Safa; 1998, *Rasail Ichwan as-Safa* [Traktaty Braci Czystości], Samir Sarhan i Mohammad Anani (red.), Al-Kahira: Al-Hai'a al-Misrija al-Ama lil-Kitab
- Jomard, Edme François; 1822, *Description de la ville du Kaire*; w: *Description de l'Égypte — État Moderne*, Paris: Imprimerie Impériale
- Pachniak, Katarzyna; 2010, *Nauka i kultura muzułmańska i jej wpływ na średniowieczną Europę*, Warszawa: Wydawnictwo Trio
- Sachs, Curt; 1988, *Muzyka w świecie starożytnym*, Zofia Chechlińska (tłum.), wydanie 2, Kraków: PWM
- Shiloah, Amnon; 1995, *Music in the World of Islam: a socio-cultural study*, Detroit: Wayne State University Press