

Bożena Muszkalska¹

Muzyka i moralność w społeczeństwach tradycyjnych

Każde społeczeństwo musi posiadać ustalone wzory moralne, aby móc utrzymać konieczny do prawidłowego funkcjonowania ład społeczny. Ich przestrzeganie jest wynikiem stopniowego przyswajania sobie przez jednostkę obowiązujących w danej grupie postaw, norm oraz wartości – i podlega kontroli społecznej. Proces ten rozpoczyna się we wczesnym dzieciństwie i trwa przez całe życie człowieka, a muzyka może pełnić w nim kluczową rolę. W artykule zostały wskazane trzy rodzaje źródeł do badań nad wpływem muzyki na kształtowanie postaw moralnych w społeczeństwach tradycyjnych – teksty pieśni, przekazy instrumentalne oraz nauki filozofów, reprezentowanych przez Konfucjusza.

Słowa kluczowe: muzyka, moralność, enkulturacja, edukacja, system społeczno-polityczny

Music and morality in traditional societies

Every society must have some fixed moral standards to be able to maintain the social order which is necessary for the proper functioning of the group. To comply with them, an individual has to gradually assimilate attitudes, norms and values applicable in the community, which is a subject of the social control. The process begins in an early childhood and continues throughout life. Music can play a key role in it. This article refers to three types of sources of research that focus on the effects of music on the establishment of moral at-

¹ Pracuje jako profesor etnomuzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim oraz na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zrealizowała wiele projektów związanych z badaniami terenowymi w Polsce, na Sardynii, w Portugalii, na Białorusi, na Litwie, na Ukrainie, na Syberii, w Rumunii, w Brazylii i w Turcji. Jest autorka kilku książek, m.in.: *Traditionelle mehrstimmige Gesänge der Sarden* (1985), *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnego* (1999), *Głosy z przeszłości. Tradycje muzyczne we wspomnieniach oborniczian* (2006), „*A jednak po całej ziemi słycać ich dźwięk*”. *Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich* (2013) oraz wielu artykułów poświęconych tradycyjnym śpiewom wielogłosowym, muzyce w kontekstach religijnych, a także problemom metodologicznym; bozenmus@wp.pl.

titudes in traditional societies: song lyrics, instrumental pieces with moralizing messages, and doctrines of philosophers who are represented by Confucius.

Key words: music, morality, enculturation, education, political and social system

Wprowadzenie

Alan Merriam, określając przedmiot i cel badań etnomuzykologii w pierwszym rozdziale swojej książki *The Anthropology of Music*, podkreślał, iż dziedzina ta zajmuje się czymś więcej niż tylko strukturalną analizą muzycznego dźwięku. Muzyka jest bowiem ludzkim fenomenem, produkowanym przez ludzi dla ludzi, istniejącym i funkcjonującym w sytuacjach społecznych (Merriam 1964: 3 i nn.). Merriam uznał też za jedno z głównych zadań etnomuzykologów badanie funkcji (*functions*) muzyki, które wiązał z głębszym pojmowaniem jej znaczeń i odróżniał od zastosowań (*uses*), łączących się z wykonywaniem muzyki w ustalonych w obrębie danej społeczności sytuacjach (Merriam 1964: 209). Wśród dziesięciu wyróżnionych przez badacza funkcji dwie wydają się być szczególnie istotne w kontekście podjętych tu rozważań, to jest „funkcja symbolicznej reprezentacji” (*the function of symbolic representation*) oraz „funkcja wzmocnienia dostosowywania [zachowań – B.M.] do norm społecznych” (*the function of enforcing conformity to social norms*) (Merriam 1964: 221 i nn.). Pierwsza z nich oznacza działanie muzyki jako „symbolicznej reprezentacji innych rzeczy, idei i zachowań”. Druga bardzo ważna, zdaniem Merriama, funkcja muzyki, ma związek z mechanizmem działania kontroli społecznej. Muzyka może bowiem wskazywać zachowania właściwe i niewłaściwe; instruować, jak należy i jak nie należy postępować (Merriam 1964: 224). Nawiązując do koncepcji funkcji muzyki Merriama, można skonstatować, iż muzyka jako medium niosące ze sobą jednocześnie wiele znaczeń wyznacza przestrzeń, w której człowiek jest w stanie wyobrazić sobie siebie w różnorodnych, zmieniających się relacjach z innymi ludźmi, regulowanych za pomocą przyjętych w danej społeczności wzorów zachowań.

Każde społeczeństwo musi posiadać takie wzory, aby móc utrzymać pewien stopień koniecznego do egzystencji ładu społecznego. Ich przestrzeganie jest wynikiem stopniowego przyswajania sobie przez jednostkę obowiązujących w danej grupie postaw, norm oraz wartości – i podlega ocenie społecznej. Wszyscy członkowie zbiorowości mają świadomość, że wzory te **muszą** być respektowane. Poczucie przymusu jest tym silniejsze, im bardziej są one związane z wierzeniami religijnymi. Zwłaszcza w przypadku społeczeństw pierwotnych podporządkowanie się ogółu zasadom społecznym daje poczucie pewności i bezpieczeństwa. Indywidualizm nie jest przez nie tolerowany.

Proces uczenia się przez jednostkę funkcjonowania w zbiorowości rozpoczyna się już we wczesnym dzieciństwie i trwa praktycznie przez całe życie, a muzyka może stanowić ważne, wykorzystywane w tym procesie narzędzie. Przekaz

zawarty w muzyce tradycyjnej koncentruje najczęściej uwagę na podstawowych wartościach, takich jak więź rodzinna, kult przodków, lojalność wobec wodza, patriotyzm, uczciwość, prawdomówność, odwaga czy odpowiedzialność. Ma on kluczowe znaczenie dla utrzymywania wysokiego morale społeczeństwa.

Tradycyjne pieśni i ich teksty

Najbardziej oczywistym źródłem do badań nad wpływem muzyki na kształtowanie postaw moralnych, zwłaszcza w przypadku kultur niepiśmiennych, są teksty pieśni. Stanowią one wprawdzie efekt zachowania językowego, a nie sam dźwięk muzyczny, ale są zintegrowane z muzyką – i w tym często tkwi siła ich oddziaływania. Powstają one w wyniku szczególnego rodzaju werbalizowania różnych aspektów kultury i uzewnętrzniają niejednokrotnie głęboko skrywane uczucia i osądy, które w innych formach wypowiedzi mogą stanowić temat tabu. Dotarcie do ukrytych w nich sensów nie jest łatwe dla badacza, zwłaszcza gdy reprezentuje on inną kulturę i wymaga poznania specyfiki metaforycznego języka badanej grupy.

Podkreślanie istotnych dla kultury wartości jest w społecznościach pierwotnych ważnym celem śpiewów zbiorowych. Pieśni pochwalne na cześć wodza sprzyjają politycznej lojalności. Pieśni wychwalające miejsca promują uczucie przywiązania do ojczyzny. Pieśni historyczne, opowiadające o przeszłości grupy, o jej wodzach i bohaterach, dostarczają pozytywnych wzorców do naśladowania.

Pieśni, które pełnią ważną rolę w procesie socjalizacji najmłodszych członków społeczności, są częstym elementem rytuałów przejścia. Wzmacniają one wymowę obrzędów inicjacyjnych kończących okres dzieciństwa, które mają na celu wpojenie uczestnikom ustalonych schematów zachowań. Pieśni takie wykonują m.in. australijscy Aborygeni, Maorysi z Nowej Zelandii, a także członkowie różnych plemion z terenów Afryki Subsaharyjskiej.

Gerhard Kubik prowadził szczegółowe badania nad tego typu repertuarem we wschodniej Angoli, gdzie jest on kultywowany w obrębie specjalnych, organizowanych oddzielnie dla chłopców i dziewcząt instytucji szkolno-wychowawczych. Opisana przez badacza mukanda stanowi działającą okresowo szkołę, w której chłopcy w wieku 6–10 lat obowiązkowo odbywają edukację – bezpośrednio po obrzezaniu². Szkołę zakłada się poza wsią na początku pory suchej i niszczy pod koniec sezonu. Działania muzyczno-taneczne należą do głównych elementów realizowanego programu dydaktycznego. Repertuar wokalny obejmuje różne rodzaje pieśni. Do pierwszej grupy należą pieśni śpiewane w nocy przy ognisku – zarówno przez chłopców, jak i ich nauczycieli oraz mężczyzn odwiedzających szkołę – z akompaniamentem uderzanych o siebie drewnianych sztabek i bębnow. Opowiadają one o wydarzeniach historycznych, o zwyczajach panujących w mukandzie, o zakazach obowiązujących uczniów i ich nauczycieli w szkole i poza nią, o konsekwencjach

² Starsi chłopcy mogą kontynuować „naukę” w kolejnych podobnych instytucjach (Kubik 1981).

łamania tabu. W pieśniach o dawnych bohaterach podkreśla się ich zdolność do podejmowania decyzji przynoszących pokój, skromność, wrażliwość, prawdomówność. Z kolei pieśni nazwane przez Kubikę „dydaktycznymi” są śpiewane wyłącznie przez uczniów i służą wpajaniu dzieciom nowych wzorców zachowań wobec matek, sióstr, ojców, wujków ze strony matki i mieszkańców wioski, które będą ich obowiązywały po inicjacji. Osobną grupę tworzą długie śpiewy o charakterze recytatywów wykonywane przy akompaniamencie bębna, który pełni czasem rolę suflera³. Również w tych pieśniach zawarte są pouczenia dotyczące właściwego postępowania (Kubik 1981; 2010: 352 i nn.). Tak więc muzyka jest w mukandzie ważnym środkiem transmisji treści pozamuzycznych, które mają spowodować zmiany w zachowaniu przechodzących inicjację chłopców. Okres spędzony w szkole stanowi niezwykle ważny odcinek w ich życiu. Zdobyta wówczas wiedza i doświadczenie mają ogromny wpływ na kształt ich osobowości w wieku dojrzałym.

Role edukatorów społecznych, którzy docierają z przesłaniami moralizatorskimi do przedstawicieli wszystkich grup wiekowych, pełnią grioci⁴. Są oni profesjonalnymi artystami sztuki słowno-muzycznej, wędrownymi bardami, którzy przemierzają się po krajach Afryki Zachodniej, głównie Senegalu, Gambii, Gwinei i Mali. W swoich pieśniach opowiadają o aktualnych i historycznych wydarzeniach, o królach i bohaterach oraz postaciach związanych z lokalną mitologią. Utrwalając w ten sposób w pamięci zbiorowej wiedzę o dziejach grupy i informując słuchaczy o obecnej sytuacji społeczno-politycznej, przyczyniają się do wzmocnienia u nich poczucia przynależności etnicznej i patriotyzmu oraz dodają odwagi i siły do walki, które cechowały opiewanych herosów. Grioci nie przekazują wiedzy wiernie. Znacznie ważniejszym zadaniem jest podanie tego, co wiadomo o przeszłości oraz informacji o bieżących sprawach w ich własnej interpretacji – i kształtowanie w ten sposób opinii publicznej (Hale 1998: 288 i nn.; Charry 2000: 90 i nn.). Mimo iż posiadają niski status społeczny, są szanowani za swoje zdolności krasomówcze oraz muzyczne i budzą respekt ze względu na dużą siłę oddziaływania ich pieśni. Do śpiewu akompaniują sobie na instrumentach strunowych, bębnach i ksylofonach, stosownie do tradycji lokalnej (Charry 2014).

Teksty pieśni służące w kulturach tradycyjnych do sprawowania kontroli społecznej zawierają czasem rozbudowaną refleksję nad tymi aspektami ludzkiego postępowania, które powinny ulec poprawie. Oczekuje się, że podana tą drogą do publicznej wiadomości informacja o złych czynach członka społeczności spowoduje u niego zmianę niewłaściwego zachowania. Raymond Firth pisał, że wśród Polinezyjczyków sposobem na pocieszenie osoby, którą okradziono, było skomponowanie pieśni opisującej incydent i grupowe jej wykonanie. Miało to na celu skompromitowanie złodzieja i wywołanie u niego poczucia wstydu. Firth przytacza tekst takiej pieśni:

³ Chodzi o wypowiedzi w postaci sekwencji dźwiękowych wystukiwanych na bębnie, które są percypowane przez uczniów jako słowa.

⁴ Określenie „griot” zostało wprowadzone przez europejskich podróżników. W językach afrykańskich pojawiają się różne nazwy, z których najczęściej spotykaną jest „jeli”.

Kiedy człowiek zrywa coś lubieżnie na górze [z drzewa – B.M.],
dlaczego nie atakuje go uczucie wstydu?
Owoce z mojego drzewa chlebowego zostały zabrane;
zostały zerwane ząbkowaną tyczką w cieniu wieczora;
Moje orzechy kokosowe zostały zabrane;
Zostały wykręcone ręką w cieniu wieczora. (Firth 1939: 269)

U Eskimosów z kolei, jak relacjonował Gustav Holm, morderstwo, kradzież, zniszczenie czyjejs własności albo odbicie narzeczonej mogło stać się tematem tekstów pieśni wykonywanych podczas odbywających się latem i zimą tzw. „meczów bębnowych” (*drum-matches*). Pojedynki takie rozciągały się czasem na wiele spotkań, a na każdy z nich były tworzone nowe pieśni. Śpiewy z towarzyszeniem bębna trwały nawet całą noc i cieszyły się dużym zainteresowaniem słuchaczy (Holm 1914: 127). Oto relacja z przebiegu takiego „meczu”:

Przeciwnicy stali naprzeciwko siebie. Podczas gdy jeden śpiewał, drugi pozostawał milczący i niewzruszony. Śpiewający kpił z przeciwnika na różne sposoby, chrapał i dmuchał mu prosto w twarz, uderzał go czołem..., doprowadzając do upadku. Uczestnik pojedynku w roli ofiary znosił takie traktowanie z największym spokojem, mało tego, uśmiechał się szyderczo, chcąc pokazać publiczności swoją obojętność. Kiedy przeciwnik zamierzał go uderzyć, zamykał oczy i wysuwał głowę do przodu, aby otrzymać cios. (Holm 1914: 127 nn.)

Co ciekawe, w przerwach w wykonywaniu pieśni uczestnicy zdarzenia nie okazywali sobie wrogości. Pieśń nie służyła w tym przypadku osądowi. Śpiew i uderzanie w bęben miały raczej dać możliwość wyrzucenia z siebie gniewu. Stanowiły też publiczną ekspresję dezaprobaty dla niewłaściwych czynów.

Podobną procedurę, mającą na celu zażegnywanie lub łagodzenie konfliktów, stosują członkowie plemienia Ewe, żyjącego na terenie Ghany. Zawody o nazwie „halo” stanowią rodzaj pojedynków na pieśni, w których rywalizują ze sobą mieszkańcy sąsiednich wiosek. W obraźliwy sposób opowiadają o wstydlivych zdarzeniach z życia osób pochodzących z grupy przeciwników. Dawniej zdarzało się wręcz, że przeciwnicy byli zapraszani właśnie po to, żeby można ich było publicznie oskarżyć. W walkach nie uczestniczy sędzia, lecz widzowie dają wyraz opinii, kto według nich skuteczniej obraził przeciwnika. Spory przybierające ową poetycką postać mogły ciągnąć się latami – aż do momentu, kiedy wódz zdecydował o zaprowadzeniu pokoju. Rolą omawianych pieśni jest ostrzeżenie popełniających błędy członków społeczności, ale i przekazanie innym w pośredni sposób ustaleń dotyczących właściwych zachowań. Mamy tu do czynienia z kontrolowaną areną załatwiania konfliktów, które mogłyby prowadzić do krwawych potyczek. Publiczne wypowiedzenie oskarżeń w formie pieśni pełni rolę oczyszczającą, pomaga w osiągnięciu u uczestników spotkania określonego efektu psychologicznego (Gadzekpo 1952, Campbell 2002).

Przekaz instrumentalny

Przesłania wpływające na kształtowanie postaw społecznych w kulturach tradycyjnych zawiera nie tylko muzyka wokalna z jej warstwą słowną, lecz mogą je skrywać również utwory czysto instrumentalne. Do ich odczytania konieczna jest obok znajomości języka symboli używanego w danej grupie wiedza na temat systemu kodowania komunikatów. Na potrzeby tego opracowania chciałabym zwrócić uwagę na dwa sposoby kodowania określonych treści w utworach instrumentalnych. Pierwszy spotyka się na obszarach występowania języków tonalnych. W przypadku pieśni języki te wymuszają podporządkowanie struktury melodycznej zasadom podobnym do tych, które obowiązują w wypowiedziach słownych. W muzyce reprodukowane są takie cechy języka mówionego (niekoniecznie wszystkie jednocześnie) jak relacje między wysokościami sylab i ich czasem trwania, rozmieszczenie akcentów, podział tekstu na zdania oraz intonacja zdaniowa. W przypadku utworów instrumentalnych wskazana zależność powoduje, że użytkownik języka, którego właściwości zostały odwzorowane w melodii, może ją percypować jako tekst słowny. Z drugim sposobem kodowania mamy do czynienia, kiedy do utworu przypisany jest program, przekazywany w postaci pisemnej lub ustnie i realizowany za pomocą figur muzycznych, pochodzących z tradycyjnego „katalogu” muzycznych środków ekspresji.

Jednym z głównych obszarów, na których używa się języków tonalnych, jest Afryka Subsaharyjska – tutaj można znaleźć najwięcej przykładów utworów instrumentalnych, skrywających treści o moralizatorskim charakterze. Gerhard Kubik wskazał na powiązanie owej praktyki z ustrukturyzowanymi wzorami dźwiękowymi, wyłaniającymi się z całościowego obrazu przebiegu muzycznego, które nazwał „wzorami inherentnymi” (*inhärente Patterns*). Wzory te istnieją jedynie w umyśle słuchacza jako „obrazy słuchowe” (*Hörbilder*) realnie brzmiącej muzyki (Kubik 1983b: 344). Warunkiem ich powstania jest odpowiednia konstrukcja występujących w utworze szeregów dźwiękowych, dla której charakterystyczne są duże skoki, asymetryczna budowa melodii i nieregularna struktura rytmiczna, cykliczność oraz bardzo szybkie tempo (Kubik 1983: 346). W afrykańskiej praktyce muzycznej takie wzory dźwiękowe są zazwyczaj nośnikami sekwencji słów lub zdań, czego świadectwa znajdujemy w utworach należących do repertuaru dworskiego w królestwie Buganda (w południowej Ugandzie). Teksty „zakamuflowane” w kompozycjach przeznaczonych na ksylofony *amadinda* i *akadinda*, harfę *ennanga* i zespół bębnow *entenga* informują o sławnych postaciach i ważnych bitwach, o bieżących problemach nurtujących społeczność, jak dopuszczenie się kradzieży, mogą też zawierać pouczenia i przestrogi, np. „Kto zadaje się z pięknymi kobietami, ten będzie stracony” (Kubik 1983a: 139; por. też Tracey 1998).

W jeszcze bardziej wyrafinowanej postaci moralizujące puenty obecne są w kompozycjach wykonywanych na chińskiej cytrze *ch'in*. W źródłach literackich pochodzących z czasów przeddynastycznych *ch'in* jest opisywany jako instrument, który został stworzony na początku trzeciego tysiąclecia p.n.e. jako narzędzie mają-

ce służyć do doskonalenia ludzi i – w efekcie – do osiągnięcia harmonii w państwie (Liang Ming-Yüeh 1977, *Introduction*). *Ch'in* był używany w orkiestrach towarzyszących rytuałom, ale z czasem stał się osobistym instrumentem poetów, malarzy, uczonych i filozofów, którzy uczynili zeń atrybut ich odmiennego statusu. Obcowanie z kompozycjami wykonywanymi na *ch'in* wymaga zarówno od grającego, jak i słuchacza uruchomienia wyobraźni. Mówi się nawet, że muzyka ta powinna trafiać bardziej do serca niż do ucha. Utwory noszą poetyckie tytuły i podtytuły, a ponadto stanowią muzyczne ucieleśnienie opowieści zapisanych w osobnych esejach. Grający stara się zilustrować pojęcia występujące w programie, używając tradycyjnych środków muzycznych. Na przykład określeniom „pojedynczy”, „samotny” w tekście słownym odpowiadają pojedyncze dźwięki, wyrazowi „zbiorowy” – podwójne uderzenia i oktawy, „krzyk” wyrażany jest za pomocą szybkich glissand w górę lub w dół albo przez szybkie vibrata wokół danego dźwięku.

Realistyczne sceny opisywane w programach do utworów stanowią symboliczną reprezentację problemów ogólniejszej natury – i to właśnie w tej warstwie kompozycji mieszczą się moralizatorskie treści. Na przykład w utworze *P'ing-sha-lo-yen* (Dzikie gęsi na piaszczystej plaży), cieszącym się w Chinach od kilkuset lat ogromną popularnością, za pomocą dźwięków zostają odmalowywane sceny lecących i osiadających na plaży gęsi, spośród których jedna odłącza się od grupy i wydaje przeciągły, smutny okrzyk. Postać owej gęsi symbolizuje człowieka niemającego ojczyzny bądź podróżnika, a cała opowieść – rozterki osoby wolnej, której jednak doskwiera samotność. Takie rozdarcie przeżywają też ludzie, którzy niekoniecznie podróżują do obcych krajów, lecz opuszczają swoje rodzinne strony w pogoni za karierą lub w poszukiwaniu przygód. Z kolei u podstaw utworów, przedstawiających portret pijanego rybaka, znajduje się taoistyczna koncepcja, zgodnie z którą rybak – obok drwała – reprezentuje idealny typ człowieka, niewikłanego w konflikty społeczne i polityczne. Częste u niego zamroczenie alkoholem zostaje wykorzystane w programach kompozycji jako metafora dla stanu oderwania się od ziemskiej, ludzkiej egzystencji, sprzyjającego doskonaleniu duchowemu, do którego artyści i filozofowie doprowadzali się, pijąc wino (Liang Ming-Yüeh 1977, *Introduction*).

Nauki Konfucjusza

W wysokich kulturach Azji wątki dotyczące moralizującego działania muzyki można również odnaleźć w traktatach teoretycznych poświęconych sztukom (nie tylko muzycznym, jak indyjski traktat *Natya sastra*) i w dziełach wielkich filozofów. Do najbardziej znanych z takich rozważań myślicieli należy Konfucjusz (551–479 p.n.e.), który stworzył podwaliny systemu społecznego i politycznego w Chinach, a także teorii i praktyki muzyki chińskiej. We wstępie do *Lun Yu – Dialogów konfucjańskich* czytamy: „Jego mądrość kierowała życiem i umysłami mieszkańców Chin przez ponad dwa tysiące lat, a złote nici jego moralnej i poli-

tycznej filozofii wplatają się trwale w wielobarwną tkaninę uniwersalnej kultury” (*Dialogi konfucjańskie* 1976: 7).

Konfucjusz uprawiał różne sztuki, ale muzyce przypisywał rolę szczególną. Uważał, że jest ona kluczem do uniwersalnej harmonii, stanowi zwierciadło prawdziwej natury człowieka, odbijające jego prawdziwy charakter, demaskujące fałsz i hipokryzję. Głosił, iż bez muzyki niemożliwe jest czynienie dobra i osiągnięcie *ren*, czyli człowieczeństwa. *Ren* uznawał za główną cnotę człowieka szlachetnego i jednocześnie za jego obowiązek. Jako istotę *ren* wskazywał dobroć i miłość wobec ludzi, okazywanie im współczucia i życzliwości. *Ren* oznaczało także zdolność dostrzegania w każdym człowieku dobrych cech, ale również wad i potknięć w celu ich uniknięcia. Zdaniem Konfucjusza moralność tkwi głęboko w ludzkiej naturze, otwartej na to, co boskie. *Ren* można więc osiągnąć przez wykształcenie w sobie moralnych nawyków oraz stosowanie się do norm regulujących relacje międzyludzkie, a także zachowywanie rytuałów. Przestrzeganie tych zasad wiąże się w dużej mierze z okazywaniem respektu dla muzyki, zwłaszcza tej, która jest związana z praktykami rytualnymi. Według Konfucjusza jest ona tak ważna, jak sama ceremonia. Bez niej ceremonia byłaby niepełna. W wyidealizowanym konfucjańskim świecie wszyscy ludzie wykazują poszanowanie dla muzyki. Zakorzeniona w człowieku, działająca na niego oczyszczająco i kształtująca postępowanie muzyka jest komplementarna względem rytuału. Stanowi narzędzie do samodoskonalenia, posiada siłę gwarantującą stabilność społeczną, jest medium zapewniającym jedność człowieka, natury i nadnaturalnych mocy. Toteż w systemie nauczania wprowadzonym przez Konfucjusza kładziono na edukację muzyczną szczególny nacisk (Wong 1998: 109 i nn.).

Wgląd w koncepcje Konfucjusza dotyczące muzyki dają wspomniane dialogi, *Lun Yu*. Znajdujemy w nich zalecenie: „Rozwijaj się z Odami, ustanawiaj stanowiska zgodnie z obyczajami, realizuj się w muzyce” (*Dialogi konfucjańskie* 1976: 8). Tej jedności poezji, rytuału i muzyki zostaje przyznane centralne miejsce we wszelkiego rodzaju wydarzeniach, takich jak ceremonie czy bankiety. Konfucjusz cenił muzykę jako najsilniej oddziałujący na człowieka człon tej trójjedni, wpływający na jego osobisty rozwój. Toteż poprzez muzykę były wpajane społeczeństwu wartości etyczne, jej przypisywano moc uczynienia jednostki obywatelem budzącym szacunek, ucieleśnieniem cnót. Zaprowadzenie absolutnej harmonii między człowiekiem, jego rodziną, społeczeństwem i wszechświatem było w konfucjanizmie uznawane za fundamentalny cel muzyki.

Jak wynika z niewielu tylko przytoczonych tu przykładów zaczerpniętych z kultur tradycyjnych, muzyka dostarcza ważnych informacji dla zrozumienia głęboko tkwiących w kulturze wartości i problemów danej grupy. W połączeniu z tekstami, czy to bezpośrednio danymi w pieśni, czy w programach, którymi opatrywane są utwory instrumentalne, jak również ukrytymi w wykonywanych na instrumentach formułach melorytmicznych, muzyka pokazuje dominujące postawy i wartości kulturowe, przynosi refleksje na temat kultury, której jest częścią, odzwierciedla mechanizmy rozładowywania napięć społecznych. Mitów, legend i historii

przekazywanych w pieśniach i utworach instrumentalnych używa się często jako narzędzi w procesie enkulturacji najmłodszych członków społeczeństwa, zaś śpiewane komentarze do aktualnych wydarzeń i zachowań członków grupy służą kształtowaniu opinii publicznej.

Literatura

- Best E., 1924, *The Maori*, Memoirs of the Polynesian Society, no. 5.
- Campbell C., 2002, *A War of Words: Halo songs of Abuse Among the Anlo Ewe* [w:] *African Diaspora ISPs*. Paper 44, http://digitalcollections.sit.edu/african_diaspora_isp/44 (dostęp: 20.10.2014).
- Charry E., 2000, *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*, Chicago: University of Chicago Press.
- Charry E., 2014, *Griot* [w:] *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42012> (dostęp: 10.09.2014).
- Dialogi konfucjańskie*, 1976, przeł. i oprac. K. Czyżewska-Madajewicz, M.J. Künstler, Z. Tłumski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Firth R., 1939, *Primitive Polynesian Economy*, London: George Rutledge & Sons.
- Gadzekpo B.S., 1952, *Making music in Eveland*, *West African Review*, no. 23.
- Hale T.A., 1998, *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*, Bloomington: Indiana University Press.
- Holm G., 1914, *Ethnological Sketch of the Angmagsalik Eskimo* [w:] W. Thalbitzer (ed.), *The Ammassalik Eskimo*, no. 2, *Meddelelser om Grønland*, Copenhagen: B. Luno.
- King A., Blench R., 2014, *Talking drum* [w:] *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27419> (dostęp: 17.09.2014).
- Kubik G., 1981, *Mukanda na makisi*, Museum Collection Berlin (West) MC 11, Berlin (2 płyty i komentarz).
- Kubik G., 1983a, *Die Amadinda-Musik von Buganda* [w:] A. Simon (ed.), *Musik in Afrika*, Berlin: Staatliche Museen Berlin.
- Kubik G., 1983b, *Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik* [w:] A. Simon (ed.), *Musik in Afrika*, Berlin: Staatliche Museen Berlin.
- Kubik G., 2010, *Theory of African Music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Liang Ming-Yüeh, 1977, *Ch'in Music. China*, Museum Collection Berlin (West), MC7 (album płytowy i komentarz).
- Marett A. i in., 2011, *Australia* [w:] *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40021> (dostęp: 17.09.2014).
- Merriam A., 1964, *The Anthropology of Music*, Evanston-Illinois: Northwestern University Press.
- Tracey H., 1998, *Royal Court Music from Uganda 1950 & 1952* (album płytowy i komentarz), SWP 008CD.
- Wong M., 1998, *A Comparison between the Philosophies of Confucius and Plato as Applied to Music Education*, *Journal of Aesthetic Education*, no. 32.