

Teresa Nowak, Tomasz Nowak

Muzyka i jej funkcje w balijskiej obrzędowości pogrzebowej

Nurt SVD 44/wyd. spec., 105-118

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Muzyka i jej funkcje w balijskiej obrzędowości pogrzebowej

Teresa i Tomasz Nowakowie

Mgr Teresa Nowak. 2008 ukończyła studia Etnomuzykologii, Pedagogiki Muzycznej i Polonistyki na Otto-Friedrich-Universität w Bambergu. Praca magisterska: *Muzyka Łużycka. Poszukiwanie tożsamości między tradycją i współczesnością (Sorbische Musik: Traditionssuche zwischen Tradition und Moderne)*. Od 2008 współpracuje z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk przy digitalizacji zbiorów Archiwum Fonograficznego; od 2009 pracuje w Polskim Wydawnictwie Muzycznym w Warszawie. Przygotowuje pracę doktorską o roli kobiet w polskiej tradycji muzycznej pod kier. prof. Maxa Petera Baumanna. Jest członkinią Polskiego Forum Choreologicznego, European Seminar in Ethnomusicology i International Council for Traditional Music.

Dr Tomasz Nowak. Absolwent Instytutu Muzykologii UW (1997), Wydziału Historycznego UW (2003) oraz Akademii Muzycznej Fryderyka Chopina (2005). Od 2005 adiunkt w Instytucie Muzykologii UW. Od 2003 wykłada gościnnie w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina (wcześniej Akademii Muzycznej Fryderyka Chopina); 2007-2009 wykładał w Wyższej Szkole Umiejętności im. Stanisława Staszica w Kielcach. Zainteresowania badawcze: proces przekazu tradycji muzycznej na Podhalu, tradycje muzyczne i taneczne społeczności polskiej na Kresach oraz mniejszości narodowych w Polsce, tradycje muzyczne Bali i Łużyc Górnych, przemiany koncepcji i formy tańca narodowego w Polsce. Członek International Council for Traditional Music, European Seminar in Ethnomusicology, Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Polskiego Forum Choreologicznego oraz Polskiej Sekcji Conseil International des Organisations de Festivals de Folklore et d'Art Traditionnels. Laureat Nagrody „CLIO” (2006) oraz Nagrody im. ks. prof. Hieronima Feichta (2007).

Przedmiot niniejszego artykułu stanowi zagadnienie miejsca i funkcji muzyki w obrzędowości pogrzebowej na wyspie Bali. Materiał wykorzystany do przygotowania wystąpienia zebrano w trakcie badań terenowych przeprowadzonych w czerwcu i lipcu 2006 roku w okręgu Gianyar (wieś Singapadu) i na terenie stolicy wyspy – Denpasar.

Obrzędowość pogrzebowa na Bali jest jednym z typów działań wpisujących się w koncept uniwersalnego porządku świata, tradycyjnego sposobu postrzegania „rzeczywistości”, który ma dla Balińczyków duże znaczenie jako narzędzie orientacji w świecie i rozumienia życia. Koncept ten jest Balińczykom niezbędny do utrzymania równowagi mentalnej i psychicznej¹. Zachowanie uniwersalnego porządku świata jest, w przekonaniu mieszkańców Bali, uzależnione od wykonywania licznych rytuałów regulujących przebieg codziennego życia (rytuały przejścia, rytuały upamiętniające mitologiczne zdarzenia z przeszłości, ceremonie zapraszania poszczególnych bóstw oraz przodków, rytuały służące ułagodzeniu destrukcyjnych żywiołów)². Ich podstawą jest *panca yadnya* – ceremonialne ofiary w religii hindu-balijskiej:

Dewa Yadnya – ceremonie poświęcone bogom;

Rsi Yadnya – ceremonie poświęcone deifikowanym przodkom, jak również wyświęcające kapłanów, ich pomocników i *dalangów*;

Manusa Yadnya – ceremonie poświęcone ludziom na różnych etapach ich życia;

Pitra Yadnya – ceremonie poświęcone duszom zmarłym, których celem jest oczyszczenie drogi wędrówki duszy po śmierci, oraz skierowanie jej do najwyższego bóstwa;

Butha Yadnya – ceremonie poświęcone elementom natury, demonom (negatywnej sile pochodzącej z dolnego świata).

W obrzędowości pogrzebowej nawiązuje się do ostatnich dwóch wymienionych rytuałów ofiarnych, w których kluczową rolę odgrywa muzyka. Balińczycy wierzą bowiem, że muzyka prowadzi duszę zmarłego przez różne etapy jej pośmiertnego wędrowania podczas rytuałów *ngaben* (kremacji) i *memukur* (oczyszczenia duszy)³. Jednak równie istotne pozostają także funkcje muzyki w innych momentach, np. w czasie oczyszczenia ciała zmarłego, w czasie ceremonii *ngerorasin*

¹ M. Ramstedt, *Traditional Balinese Performing Arts as Yajnya*, [w:] B. Arps (red.), *Performance in Java and Bali: Studies of Narrative, Theatre, Music, and Dance*, London 1993, s. 78.

² Tenże, s. 78-79.

³ M.B. Bakan, *Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur*, Chicago 1999, s. 68-69.

oczyszczającej duszę, jak również sama *nyekah* – modlitwa za duszę, aby została przyjęta przez najwyższe bóstwo.

Ceremonie pogrzebowe rozpoczyna stosowny sygnał, wykonany na bębnie szczelinowym *kulkul* (fot. nr 1), stanowiącym instrument sygnalizacyjny wspólnoty *banjar*. Na *kulkul banjar* wykonuje się cztery rodzaje sygnałów, które dla Balijszczyków mają – zgodnie z ich wypowiedziami – wręcz sakralne znaczenie. Dla omawianego tu zagadnienia szczególne znaczenie ma sygnał *kulkul kelayu sekar* (w języku średnim balijskim – „więdnący kwiat”), nazywany też *kulkul mati* (w języku indonezyjskim – „umierać”, „nie żyć”, „zamierać”, „zatrzymać się”, „przestać istnieć”, „zgasić”). Sygnał ten, utrzymany jest w wolnym tempie i składa się tylko z sześciu dźwięków, imitujących zamierającą akcję serca. Informuje on o śmierci jednego z członków *banjar*, wzbudzając zainteresowanie społeczności lokalnej i stanowiąc rodzaj wezwania do służby zmarłemu i udzielenia wsparcia jego rodzinie. Oficjalnie rozpoczyna *cuntaka* – okres nieczystości, przyrównywany do długiej nocy, w czasie której we wsi nie mogą być sprawowane ceremonie i uroczystości⁴. Zdarza się jednak, iż starszyzna społeczności podejmie decyzję o przesunięciu nadania sygnału, np. w przypadku bardzo zaawansowanych przygotowań do ceremonii świątynnych. W tym wypadku ceremonie pogrzebowe i okres nieczystości zostają przesunięte na późniejszy okres. Sygnał *kulkul* ma więc większą moc sprawczą, aniżeli sam fakt śmierci członka danej społeczności. Prócz tego sygnały *kulkul* wzywają również przedstawicieli wspólnoty na spotkania przygotowujące ceremonię pogrzebową, a w noc przed dniem kremacji przypominają o mającej się wydarzyć następnego dnia ceremonii.

W tym miejscu warto nieco więcej powiedzieć o znaczeniu bębnów *kulkul*. Podobnie jak na całym obszarze rozciągającym się od Assam po granicę między Melanezją i Polinezją wszystkie bębny *kulkul* przechowuje się w pozycji pionowej pod dachem⁵. Specjalną czcią otacza się *kulkul pura*, *kulkul puri*, *kulkul banjar*, które przechowywane są w specjalnie dedykowanej im wieży – *bale kulkul*. Wieże oparte są na wysokich zdobionych podstawach, liczących najczęściej trzy poziomy

⁴ Na podobne traktowanie bębnów szczelinowych napotykamy np. w kulturze Zande z terenu byłego Zairu. Por. J. Gansemans, B. Schmidt-Wrenger, *Zentralafrika*, [w:] W. Bachmann (red.), *Musikgeschichte in Bildern*, t. 1, z. 9, Leipzig 1986, s. 66.

⁵ J. i P. Villeminot, *Chez les Papous*, Paris 1961, [za:] P. Collaer, *Ozeanien*, [w:] H. Besseler, M. Schneider (red.), *Musikgeschichte in Bildern*, t. 1, z. 1, Leipzig 1965, s. 116. Stosowanie w tej pozycji bębnów szczelinowych występuje na Malajach i Nowych Hebrydach; zob. P. Collaer, dz. cyt., s. 110-111.

i opatrzonych wizerunkami kamiennych strażników – demonów⁶. Najwyższego poziomu podstawy strzegą na narożnikach cztery kamienne wyobrażenia skrzydlatych smoków. Na najwyższym poziomie podstawy znajduje się platforma, na której staje upoważniona osoba podczas wykonywania sygnałów. Na czterech rogach platformy drewniane słupy podtrzymują dach, pod którym zawieszono są bębny szczelinowe *kulkul*. *Bale* zwieńczone są zdobionym snycerką i polichromiami dachem, przypominającym dachy *meru* poświęconych bóstwom, na których znajduje się mitra. Dlatego też *bale kulkul* odnieść możemy do stałych bądź akcydentalnych budowli świątynnych (np. sanktuaria, *meru*), pałacowych (np. bramy rozczepione i zadaszone, tron) i ceremonialnych (np. wieże kremacyjne), które posiadają wyraźną symbolikę osi świata (czy też raczej w tradycji balijskiej *ukiran* – kosmicznej góry)⁷. Poziom najniższy *bale kulkul* – podstawa – łączy świat ludzi ze światem podziemnym (kierunek *kelod*); poziom średni – platforma – wyraża świat ludzi, *kulkul* zaś jest zwieszony pomiędzy poziomem średnim a najwyższym (kierunek *kadya*), symbolizowanym przez dach nawiązujący swą symboliką do świata bogów, władców świata. Dlatego też *bale kulkul* nie ma wyłącznie charakteru utylitarnego, nabiera zaś cech sakralnych, umożliwiając komunikację między trzema światami. Sam zaś *kulkul* przestaje być jedynie medium przekazów społecznych, zaczyna natomiast być – co przypomina interpretację Paula Collaera analogicznych zachowań muzycznych w kulturach wysp Nowej Gwinei⁸ i Nowych Hebrydów⁹ – medium komunikacji ze światem bogów i demonów. Balińczycy bowiem często, podobnie jak animiści, przypisują *kulkul* duchową moc głosu *pitara*, czyli dosłownie „boga”, które to określenie odnieść też możemy do skremowanego, uwolnionego ducha zmarłego. Nie bez powodu bębnom szczelinowym *kulkul* często nadaje się formy antropomorficzne – od niewielkich motywów w postaci oka, po rozbudowane ornamenty wyobrażające demony i maski¹⁰,

⁶ Interesujące, że niższe, jednopoziomowe (i mniej ozdobne) podstawy znajdują się w najważniejszych świątyniach balijskich usytuowanych w górach. Prawdopodobnie wiąże się to z faktem, iż świątynie te są – w przekonaniu badanych – bliżej bogów, a dalej od świata podziemnego.

⁷ C. Geertz, *Negara – państwo-teatr na Bali w XIX wieku*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2006, s. 117-118, 121-122, 235-236.

⁸ P. Collaer, *Ozeanien*, dz. cyt., s. 118.

⁹ Wbite pionowo w ziemię bębny szczelinowe mają w górnej części płaskorzeźbę wyobrażającą twarz przodka. Dźwięk bębna ma w tym wypadku symbolizować głos przodka. Por. P. Collaer, *Ozeanien*, dz. cyt., s. 31, 110-113.

¹⁰ Por. bębny szczelinowe *kulkul* w zbiorach Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. Zob. B. Rubczyńska, *Magiczne dźwięki. Instrumenty muzyczne ze zbiorów*

oraz ozdabia się je na równi z posągami bóstw i demonów *sarongami* w barwach symbolizujących równowagę sił dobra i zła (czarno-biała krata) i przepaskami, które są niezbędne wszystkim modlącym się, w barwach głównych bóstw (Brahma – złoto, biel; Wisznu – czerwień, Śiwa – czerni)¹¹.

Na różnych etapach ceremonii pogrzebowej, niezależnie od społecznego pochodzenia zmarłego, obecna jest muzyka gamelanowa, wykonywana na kilku spośród ponad trzydziestu znanych zestawów instrumentów. Obecność gamelanu jest konieczna, aby wprowadzić uczestników ceremonii w odpowiedni nastrój, określane jako *ramé*, czyli estetycznie pożądaný stan zwiększonego pobudzenia. Muzyczne poczucie *ramé* powstaje przy udziale większej ilości zespołów, dlatego – o ile sytuacja majątkowa rodziny na to pozwala – dąży się do możliwie najszerszego wykorzystania dostępnych i dających się wykorzystać podczas ceremonii zestawów instrumentów. W idealnym przypadku używane są różne zestawy instrumentów takie jak: *gamelan gong* (współcześnie zastępowany najczęściej przez *gamelan gong Kebar* – fot. nr 2 – który powstał z modyfikacji zestawu *gamelan gong*), *gamelan angklung* i rzadko już obecnie używany sakralny zestaw *gamelan gambang*¹². Instrumenty uważane za bardziej odpowiednie dla ceremonii pogrzebowej posiadają skalę *slendro* (lub do niej zbliżoną), która w przekonaniu mieszkańców Bali prowadzi duszę zmarłego do kraju boskich przodków¹³.

W kilkudziesięciu wioskach zachował się określane jako dawny zwyczaj przygrywania w domu zmarłego przez dwa dni poprzedzające kremację na *gamelanie gambang*¹⁴ (fot. nr 3). Zwyczaj ten jest szczególnie rozpowszechniony we wschodniej części wyspy. *Gamelan gender wayang* wykorzystuje się jako akompaniament przedstawień *wayang kulit*, prezentowanych w trakcie różnych momentów obrzędów pogrzebowych – zarówno poprzedzających samą kremację, jak i w jej trakcie. Często muzyka wykonywana na *gender wayang* towarzyszy

Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie, Warszawa 1995, s. 27-28.

¹¹ Więcej szczegółowych informacji na temat bębnów szczelinowych *kulkul* w artykule: T. Nowak, *Bębny szczelinowe kulkul w kulturze balijskiej*, [w:] „Przełęcz Muzykologiczny”, nr 8, 2008, s. 133-161.

¹² M.B. Bakan, *Music of Death...*, dz. cyt., s. 70-71.

¹³ I. Marciniak, *Instrumenty muzyczne wyspy Bali. Przekaz tradycji a przystosowanie do wymogów współczesności*, praca magisterska napisana pod kierunkiem A. Czekanowskiej, Instytut Muzykologii UW, Warszawa 2007, s. 78.

¹⁴ L. Gold, *Bali*, [w:] S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 12, New York-London 2001, s. 297.

także obmywaniu ciała przed kremacją. Ciało zmarłego zostaje wtedy rytualnie przygotowane do kremacji przez wyższego duchownego (*pedanda*), który przywołuje bogów i deifikowanych przodków, prosząc ich o udzielenie instrukcji na temat przebiegu ceremonii. *Gamelan gender wayang*, towarzyszący zazwyczaj przedstawieniom teatru cieni – sztuki, która zwłaszcza w przeszłości, ale także obecnie, jest silnie powiązana z religią – wydaje się tu instrumentem wzmacniającym przywołania *pedanda*, podobnie jak wzmacnia w czasie przedstawień kreacje *dalanga*, będącego wszak również osobą duchowną. Balijscy podkreślają również delikatny charakter muzyki wykonywanej na *gender wayang*, co stanowi doskonale tło dla czynności duchownego. Dwa duże *gendery* są umieszczane czasami również na wieży kremacyjnej (*wadah, badé*) i towarzyszą procesji na miejsce kremacji (*kuburan*). Miejsce na wieży – oprócz oczywiście zawiniętego w długi biały materiał (*lancingan*) ciała zmarłego – zajmuje także osoba duchowna lub ewentualnie przedstawiciel rodziny, o ile wywodzi się z wysokiej kasty. Umieszczanie na wieży osoby duchownej wydaje się być zachowaniem bardziej pierwotnym, a w kontekście towarzystwa dwóch *genderów* zachowanie to nabiera znaczenia komunikowania się z bogami, zwłaszcza, iż sama wieża posiada symbolikę *axis mundi*, a jej przenoszenie przez wspólnotę stanowi sytuację zawieszenia wszystkich jej elementów między niebem a ziemią.

Różnym sytuacjom na wsi balijskiej, w tym kremacjom, towarzyszy czterostopniowy *gamelan angklung* – zespół typowo wiejski. Melancholijny charakter dźwięków zespołu w przekonaniu Balijszczyków najbardziej pasuje do obrzędów pogrzebowych. Jeżeli wspólnota nie posiada *gamelanu anglung*, to wówczas zastępuje go o wiele prostszy *gamelan beleganjur* (fot. nr 4 i 5). Towarzyszy on wszelkim procesjom, w tym kremacyjnej, choć zastępując *gamelan angklung* może wystąpić również w innych momentach ceremonii pogrzebowych. Ezoteryczne traktaty balijskie przypisują wynalazek tego typu zespołów demonom. Balijszczyki twierdzą więc, że zespoły te mogą odstraszać złe duchy znające ich moc¹⁵. Słowo *belaganjur* z języka starojawajskiego możemy przetłumaczyć jako „maszerująca armia” i faktycznie w przeszłości zadaniem zespołu było towarzyszenie wojskom podczas przemarszy, zagrzewanie żołnierzy do walki i sianie trwogi w sercach przeciwników¹⁶. Podstawową funkcją rytualną są zawsze ożywianie i ochrona. Podczas

¹⁵ D. Harnish, *Bali*, [w:] T.E. Miller, S. Williams (red.), *The Garland Encyclopedia of World Music*, v. 4, New York-London 1998, s. 744.

¹⁶ M.B. Bakan, *Walking Warriors: Battles of Culture and Ideology in the Balinese Gamelan Beleganjur World*, [w:] „Ethnomusicology”, v. 42, nr 3, 1998, s. 441.

egzorcystrycznych rytuałów *bhuta yadnya* (*mecaru* i *ngerupuk*) wykorzystuje się silny dźwięk gamelanu, żeby odstraszyć i odeprzeć złe duchy (*bhutas*)¹⁷. Poza tym moc muzyki daje ludziom energię i siłę, której uczestnicy potrzebują między innym po to, żeby podolać fizycznie trudnym zadaniom rytualnych obowiązków. Muzyka pomaga nadać odpowiedni nastrój i regulować przepływ energii wśród uczestników procesji¹⁸ (fot. nr 6). Dźwięk *belaganjur* jest sygnałem do opuszczenia domostwa (fot. nr 7) i rozpoczęcia procesji na miejsce kremacji, a po dojściu do skrzyżowania ulic jest sygnałem do trzykrotnego obrócenia wieży (fot nr 8), co zapobiega powrotowi duszy do domostwa, a także jest środkiem zapobiegawczym przeciwko demonom, które mogą nadejść z dochodzących prostopadle ulic.

Dopełnieniem przestrzeni dźwiękowej podczas ceremonii pogrzebowych są śpiew *kidung*, *mantra* i dźwięk dzwonka *ganta*. *Kidung* (fot. nr 9) to śpiewy wykorzystujące rytmikę poezji środkowojawajskiej. Pomimo iż prawdopodobnie dotarły na Bali z Jawy pomiędzy XVI a XIX wiekiem, to jednak większość z używanych współcześnie powstała na Bali. Muzycynie śpiewy te wykorzystują skalę *pelog 7*, z której głównie używa się 5 dźwięków podstawowych, a 2 traktuje się jedynie jako przejściowe (*pemero*). *Kidung* jako rodzaj śpiewanej poezji towarzyszy wszelkim okazjom *panca yadnya*, jednakże poszczególne ceremonie mają ściśle przypisane gatunki, a nawet śpiewy. Dla przykładu – w trakcie obmywania ciała (*nyiramang layon*) stosuje się *cewana-girisa* i *bala – ugu*; przy złożeniu ciała do grobu (*mamarga ka setra*) śpiewana jest *indra – wangsa*, w trakcie kremacji (*ngeseng sawa*) – *memperabukan jenazah*, a przy uroczystościach nad morzem *rikala ngayut*.

Melorecytowane modlitwy – *mantra* – i dźwięk dzwonka *ganta* (Fot. nr 10) oczyszczają przestrzeń i uczestników uroczystości. Są one stosowane przez kapłana *pedanda*. Ich użycie jest ściśle uregulowane liturgią religii hindubalijskiej.

Motywy muzyki powiązanej z ceremonią pogrzebową pojawiają się we współczesnych kompozycjach balijskich, co stanowić może dla nas doskonałą ilustrację współczesnej roli i znaczenia elementów muzycznych pochodzących z ceremoniału pogrzebowego. Przykładem może być utwór *Suare Sane Becik* (w języku *kawi* „Mądre dźwięki”) I Wayan Berata, którego poszczególne fragmenty odzwierciedlają etapy życia człowieka. W drugiej, zasadniczej części kompozycji (*pengawak*), nazwanej „Perkawinan” (w języku indonezyjskim „ślub”) kom-

¹⁷ M.B. Bakan, *Music of Death...*, dz. cyt., s. 69.

¹⁸ Tenże, s. 69-70.

pozytor zastosował dwa zestawy instrumentów w tradycyjnej kulturze balijskiej wykorzystywane w ceremoniach pogrzebowych *pitra yadnya*¹⁹: Gamelan Gong Luang z Gianyar i Sembidi²⁰ oraz Gamelan Gambang z Krobokan²¹. Taki dobór instrumentów ma swoją symbolikę: ceremonia ślubna jest połączeniem dwóch różnych ciał i dusz, które mogą jednak ze sobą współgrać; w trakcie ceremonii nowożeńcy niejako „umierają” dla siebie samych, by odtąd stanowić nierozzerwalną wspólnotę. Natomiast w ostatniej (*pakaed*), najobszerniejszej części czwartej, zatytułowanej „Kematian” (ind. „śmierć”), obok motywów *kukul mati*, oraz śpiewów *kidung*, stosowanych często podczas ceremonii pogrzebowych, muzycy dokonują preparacji instrumentów, co symbolizować ma oddzielanie się duszy od ciała w trakcie wieloetapowej ceremonii *pitra yadnya*. Dusza podąży do nieba, w czym przewodnikiem stają się śpiewy *kidung*. Moment spotkania i zjednoczenia się z bytem doskonałym przedstawia powrót do tradycyjnego instrumentarium i technik jego użycia w końcowym *tutti* zespołów: Gamelan Gong Luang oraz Gamelan Gambang²². Jak widać, ceremonie pogrzebowe nie są więc jedynie treścią życia społeczno-religijnego, a elementem głęboko i na wielu płaszczyznach przeżywanej – także współcześnie – kultury Balińczyków. Muzyka zaś jest jego ważnym czynnikiem o wielu funkcjach.

¹⁹ Por. I. Wayan Madra Aryasa, *Pengetahuan Karawitan Bali*, Jakarta 1983, s. 44-46, 112-113; I. Marciniak, *Instrumenty muzyczne...* dz. cyt., s. 73-76.

²⁰ Zespoły te mogą się różnić nawet znacznie w zależności od miejsca pochodzenia, stąd w tekście użyto określeń geograficznych. W swej kompozycji kompozytor wykorzystał zespół złożony z czterech *gangs* *gantug*, dwóch *gangs* *jongkok*, *saron*, *jublog*, *jegogan*, bambusowych *gambang* (*luang*) oraz po jednym egzemplarzu *reong*, *gong*, *kempul*, *kendang*, *ceng-ceng*, *kajor*. Cechą charakterystyczną zespołu jest znaczna ilość metalofonów (17) przy symbolicznym udziale ksylofonów (2) i membranofonów (1), co decyduje o specyficznym, ostrym i donośnym brzmieniu przy mniejszym udziale czynnika rytmicznego.

²¹ Skład zespołu na całej wyspie jest jednakowy: cztery bambusowe ksylofony *gambang* (*pengenter*, *pemero*, *penyelat*, *pemetif*) oraz jeden (ewentualnie dwa) siedmiosztabkowy *saron*. W tym przypadku mamy do czynienia z delikatnym, stonowanym brzmieniem ksylofonów, przy symbolicznym udziale metalofonów, w związku z czym czynnik harmonii i rytmu dominuje nad melodyką i wolumenem brzmienia.

²² Szerzej kompozycję tę omówiono w artykule: T. Nowak, *Współczesna twórczość kompozytorów balijskich na przykładzie działalności I Wayan Berata*, [w:] „Polski Rocznik Muzykologiczny”, 2007-2008, t. VI, s. 211-230.

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest zagadnienie miejsca i funkcji muzyki w obrzędowości pogrzebowej na wyspie Bali, do czego posłużyły materiały zebrane w czerwcu i lipcu 2006 roku w okręgu Gianyar (wieś Singapadu) i w Denpasar. Balijska obrzędowość pogrzebowa została ukazana jako jeden z typów działań wpisujących się w koncept uniwersalnego porządku świata, realizowany poprzez ceremonie Pitra Yadnya i Butha Yadnya, w których z kolei kluczową rolę odgrywa muzyka. Muzyka prowadzi duszę zmarłego przez różne etapy jej pośmiertnego wędrowania podczas rytuałów *ngaben* (kremacji) i *memukur* (oczyszczenia duszy). Ceremonie pogrzebowe rozpoczyna sygnał na bębnie szczelinowym *kulkul* oficjalnie rozpoczynający *cuntaka* – okres nieczystości. Na różnych etapach ceremonii pogrzebowej konieczna jest muzyka gamelanowa, wprowadzająca uczestników ceremonii w odpowiedni nastrój (*ramé*), wzmacniająca przywołania *pedanda*, odstrasza zła duchy, dodająca ludziom energii i siły do wypełnienia rytualnych obowiązków, oraz sygnalizująca czynności symboliczne i magiczne. Istotne znaczenie ma także wykorzystywanie bogatej symboliki samych instrumentów gamelanu. Dopełnieniem przestrzeni dźwiękowej podczas ceremonii pogrzebowych są: śpiew *kidung*, *mantra* i dźwięk dzwonka *ganta* – przewodzące duszy, a także oczyszczające przestrzeń i uczestników uroczystości. Motywy muzyki powiązanej z ceremonią pogrzebową pojawiają się we współczesnych kompozycjach balijskich, stanowiąc doskonałą ilustrację współczesnej roli i znaczenia elementów muzycznych pochodzących z ceremoniału pogrzebowego.

Abstract

The article describes the topic of music's place and functioning in the funeral ceremonies on the Bali Island, for which materials gathered during June and July 2006 in the Denpasar and Gianyar (Singapadu village) districts served. Balinese funeral ceremonies have been shown as one type of activities included in the concept of universal world order fulfilled by *Pitra Yadnya* and *Butha Yadnya* ceremonies in which – on the other hand – music plays the key role. The music leads the dead person's soul through various phases of the post-mortal journey during the *ngaben* (cremation) and *memukur* (soul purification) rituals. A signal played on a *kulkul* – a log drum starts funeral ceremo-

nies, at the same time commencing officially *cuntaka* – the period of unchastity. In the particular stages of funeral ceremony gamelan music is indispensable – it introduces the ceremony’s participants to a proper mood (*ramé*), strengthens *pedanda*’s calls, scares evil spirits away, gives people power and energy to fulfill the ritual duties and signals the symbolic and magical activities. The usage of wealthy symbolism of the gamelan instruments themselves is also of high significance. The *kidung* singing, *mantra* and the *ganta* bell sound – which direct the soul and purify both the space and the ceremony participants – all complete the sound space during the ceremony. The motives of music connected with the funeral ceremony occur in modern Balinese compositions and construct a perfect illustration of the modern role and significance of music elements originating from the funeral ceremonies.

Dokumentacja



1. Bęben szczelinowy *kulkuj* (fot. T. Nowak).



2. Gamelan gong Kebar (fot. T. Nowak).



3. Gamelan gambang (fot. T. Nowak).



4. *Gamelan bele ganjur* (1) (fot. T. Nowak).



5. *Gamelan bele ganjur* (2) (fot. T. Nowak).



6. Procesja w rytm muzyki (fot. T. Nowak).



7. Sygnał do opuszczenia domostwa (fot. T. Nowak).



8. Sygnał do trzykrotnego obrócenia wieży (fot. T. Nowak).

9. Śpiew *kidung* (fot. T. Nowak).



10. Melorecytowane modlitwy (*mantra*) i dźwięk dzwonka *ganta* (fot. T. Nowak).