

Dawid Martin

Indonezja jako pogranicze kulturowe : wpływy europejskie w muzyce Jawy

Nurt SVD 44/wyd. spec., 159-179

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.

Indonezja jako pogranicze kulturowe. Wpływy europejskie w muzyce Jawy

Dawid Martin

Ur. 1981. Etnomuzykolog, muzyk, dziennikarz muzyczny. 2003-2004 jako stypendysta programu *Darmasiswa RI* studiował grę na gamelanie jawajskim w Institut Seni Indonesia w Yogyakarta. Współpracował z wieloma indonezyjskimi artystami, m.in. Michaellem Asmara, Herim Dono oraz grupami *Orkestra Taliwangso*, *Mandala*, *Tepellere*. Kierownik artystyczny jedyne w Polsce zespołu game-lanowego – *Warsaw Gamelan Group*. W Akademickim Radiu Kampus prowadzi audycję *W 60 minut dookoła świata* (world music). 2007 ukończył studia w Instytucie Muzykologii UW pracą *Gamelan gedhe – wielkie orkiestry Jawy Środkowej. Tradycja a współczesność* napisaną pod kierunkiem prof. Piotra Dahliga. Doktorant w Zakładzie Etnomuzykologii Instytutu Muzykologii UW; prowadzi warsztaty gry na gamelanie dla studentów muzykologii UW. Drugą jego pasją jest muzyka regionu Kaszub.

Współczesna Indonezja zachwyca przybyszów z zewnątrz swą egzotyką oraz wielkim bogactwem kulturowym. Do wykształcenia tak wielkiej różnorodności etnicznej przyczyniły się niewątpliwie specyficzne warunki naturalne. Rozproszenie ludów Indonezji (współcześnie niemal ćwierć miliarda ludzi) na prawie dwudziestu tysiącach wysp i wysepek sprzyjało kształtowaniu się wielu kultur lokalnych. Morze z jednej strony było barierą odgradzającą sąsiednie grupy etniczne, z drugiej zaś szlakiem komunikacyjnym, umożliwiającym im kontakt oraz wymianę handlową i kulturową. Dzięki temu Indonezja stała się systemem ogromnej ilości wzajemnie na siebie oddziałujących kultur, innymi słowy – wielkim pograniczem kulturowym. Dzięki oceanowi i położeniu archipelagu na Szlaku Korzennym docierali tam również kupcy z różnych, czasami bardzo odległych regionów świata, przywożąc ze sobą nie tylko towary lub pieniądze na ich zakup, ale też swój język, wierzenia i tradycje. Jeszcze w czasach

przed Chrystusem byli to przybysze z kręgu cywilizacji Dongson, której centrum znajdowało się na terenie współczesnego Wietnamu¹. Do Indonezji przywieźli oni technologię obróbki brązu, co w późniejszych stuleciach przyczyniło się m.in. do powstania orkiestr gamelanowych. Druga faza intensywnej wymiany kulturowej miała miejsce w okresie wczesnego średniowiecza. Około IV wieku rozpoczął się tzw. okres hindu-jawajski². Wyspy zachodniej części archipelagu znalazły się w strefie oddziaływań kultury indyjskiej. Kupcy hinduscy przywieźli na tereny Indonezji nowe religie – buddyzm i hinduizm oraz bogatą literaturę z eposami *Mahabharata* i *Ramayana*, które stały się kanwą różnych form indonezyjskiego teatru *wayang*. Okres hindu-jawajski zamyka symboliczna data roku 1478, kiedy to Jawa Centralna podbita została przez muzułmańskich rebeliantów z sułtanatu Damek, leżącego na północy wyspy³. Islam dotarł do Indonezji za sprawą kupców z krajów muzułmańskich – zarówno arabskich, jak i z indyjskiego Gudżaratu⁴. Proces islamizacji kulturowego centrum Indonezji – wysp Jawy oraz Sumatry zakończył się w XVI wieku. Stamtąd nowa religia rozprzestrzeniła się na wschód archipelagu. Kontakty Indonezji ze światem islamu miały również znaczenie dla jej tradycji muzycznych. Przybysze z krajów muzułmańskich przywieźli ze sobą nie tylko nową religię, ale też nowe instrumenty muzyczne, które mieszkańcy Nusantary zaadaptowali do własnych celów, m.in. smyczkową lutnię *rebab*, szalającą *slompret* i bębny *bedhug*, które znalazły zastosowanie w składzie orkiestry gamelanowej oraz bębny obręczowe *rebana*, wykorzystywane po dziś dzień podczas różnych uroczystości religijnych. Przy omawianiu oddziaływania kultur zewnętrznych trzeba wspomnieć również o kontaktach Indonezji z największą cywilizacją Azji – Chinami. Kupcy z Chin odwiedzali archipelag już w starożytności. We współczesnej Indonezji największą mniejszością narodową są właśnie Chińczycy, zamieszkujący głównie w portowych miastach Jawy i Sumatry. Co ciekawe, po dziś dzień trudnią się oni przede wszystkim handlem. Ich obecność na wyspach archipelagu zostawiła ślad na tamtejszych kulturach. W muzyce słychać wyraźne wpływy chińskie, m.in. w gamelanie z okolic miasta Cirebon na zachodniej Jawie oraz w zespołach typu *gambang kromong*, wywodzących się z Dżakarty.

¹ A. Jakimowicz, *Sztuka Indonezji*, Warszawa 1974, s. 23-24.

² Tenże, s. 62-63.

³ V.M. Fic, *From Majapahit and Sukuh to Megawati Sukarnoputri: Continuity and Change in Pluralism of Religion, Culture and Politics of Indonesia from the XV to the XXI century*, New Delhi 2003, s. 109-111.

⁴ A. Jakimowicz, *Sztuka Indonezji*, dz. cyt., s. 156.

Wróćmy jednak do początków XVI wieku. W czasie ekspansji Islamu na obszar Jawy, na terenie archipelagu pojawiła się jeszcze jedna, potężna siła zewnętrzna. Byli nią Europejczycy – najpierw Portugalczycy, a później Holendrzy, którzy zdołali usadowić się na terenie Nusantary na następne cztery stulecia. Również i oni wywarli istotny wpływ na rozwój tradycji muzycznych archipelagu, co w niniejszym tekście postaram się wykazać. Ze względu na ogromną skalę zagadnienia ograniczę się jedynie do przykładów pochodzących z jednej wyspy – Jawy, która sama w sobie stanowi obszar wieloetniczny: centrum wyspy zamieszkują Jawajczycy (ze swoją niezwykle wysublimowaną kulturą dworską), zachód Sundajczycy oraz będąca kulturowym tygłem społeczność Betawi w Dżakarcie, zaś na wschodzie istotną grupę etniczną stanowi ludność pochodzenia madurskiego. Jawa jest też domem wielu innych, mniejszych, często słabo znanych plemion, takich jak np. Badui, żyjący w wysokich partiach gór w okolicach Banten, którzy w zasadzie nie utrzymują kontaktów ze światem zewnętrznym i niczym amerykańscy amisy odrzucają wszelkie zdobycze nowoczesnej techniki.

1. Początki europejskiej ekspansji w Indonezji. Portugalski handel w Azji a powstanie muzyki *kroncong*

Za pierwszego Europejczyka, który dotarł na tereny współczesnej Indonezji, uznawany jest Marco Polo. Miał to uczynić w 1292 roku⁵. Weneccjanin trafił tam w drodze powrotnej ze swojej wieloletniej wyprawy do Chin (1271-1295) z poselstwem do władcy imperium mongolskiego – Kubilaj-chana, do którego dotarł drogą lądową, korzystając z Jedwabnego Szlaku. Podróż tę M. Polo opisał w swoim dziele: *Il Milione* (w polskim przekładzie A.L. Czerny – *Opisanie świata*). Nie wiadomo, kiedy dokładnie Weneccjanin (wraz ze swoim ojcem Niccolo i stryjem Maffeo) przybył na dwór Wielkiego Chana. Z informacji zawartych w *Il Milione* wynika, że na dworze Kubilaj-chana spędzili oni kilkanaście lat, piastując różne funkcje urzędowe. Wielki Chan nie chciał wyrazić zgody na powrót Polów do Europy. Sposobność do wyknęcia nadarzyła się jednak, kiedy władca powierzył im misję odwiezienia do Persji kandydatki na żonę ilchana Arguna⁶. Weneccjanie podróż tę odbyli drogą morską, od wieków wykorzystywaną przez azjatyckich żeglarzy podróżujących między Bliskim a Dalekim Wscho-

⁵ D. Wilhelm, *Emerging Indonesia*, London 1980, s. 11.

⁶ M. Polo, *Opisanie świata*, tłum. A.L. Czerny, Warszawa 1975, s. 18.

dem. Ów szlak biegł przez cieśninę Malakka, oddzielającą Półwysep Malajski od Sumatry. Tym samym Polowie jako pierwsi znani Europejczycy znaleźli się na obszarze Nusantara. W *Il Milione* znajdują się najstarsze opisy wysp archipelagu, pisane ręką człowieka pochodzącego z zachodniego kręgu cywilizacyjnego. W taki oto sposób Marco Polo opisywał Jawę:

„Wiedźcie, że gdy opuści się Czambę i płyńie sto pięćdziesiąt mil w kierunku między południem a południo-wschodem, przybija się do bardzo wielkiej wyspy zwanej Dżawą. Wedle zdania dobrych żeglarzy, świadomych rzeczy, jest to największa wyspa na świecie, obwodu ma ponad trzy tysiące mil. Należy do wielkiego króla. Mieszkańcy są bałwochwalcami i nikomu na świecie trybutu nie składają. Wyspa ta odznacza się wielkim bogactwem. Mają tam pieprz, gałkę muszkatową, nard, gałgant, kubebe i goździki oraz wszelkie inne drogocenne korzenie, jakie tylko na świecie znaleźć można. Do wyspy tej zawijają liczne okręty i liczni kupcy po zakup rozmaitych towarów, na których mają wielki zarobek i wielkie zyski. Na wyspie tej znajdują się takie skarby, że nikt na świecie opisać ich i opowiedzieć nie zdoła. I powiadam wam, że Wielki Chan zdobyć jej nie zdoła nigdy, zarówno z powodu jej odległości, jak z powodu niebezpieczeństwa tej żeglugi. I z wyspy tej wyciągnęli już kupcy Zajtonu i Mandzi olbrzymie majątki i co dzień ciągną nowe, a większa część korzeni rozwożonych po świecie z tej wyspy pochodzi”⁷.

Podane przez Marco Polo informacje znajdują potwierdzenie w faktach historycznych. „Wielki król”, o którym wspomina Wenecjanin, to zapewne Vijaya, pierwszy władca królestwa Majapahit, które powstało w 1292 roku, czyli w momencie przybycia Polów na teren archipelagu, zaś owo „bałwochwalstwo” to hinduizm lub buddyzm w połączeniu z dawnymi praktykami animistycznymi. Z opisu Jawy nie wynika jednak, że M. Polo rzeczywiście odwiedził wyspę. Wzmianka ta jest na tyle krótka i ogólnikowa, że nie możemy jednoznacznie stwierdzić, czy Wenecjanin miał okazję zejść na jawański ląd, czy też wiedzę o wyspie czerpał jedynie z opowieści swoich azjatyckich współzałogantów. Niemniej jednak relacje o bogactwie Jawy dotarły do średniowiecznej Europy i mocno pobudziły wyobraźnię tamtejszych kupców. Owe korzenie, o których pisał Polo, zwały się na tereny Nusan-

⁷ Tenże, s. 284.

ry portugalskich żeglarzy, którzy zainicjowali europejską eksplorację archipelagu. Głównym celem wypraw portugalskich stały się przede wszystkim wschodnie rubieże współczesnej Indonezji, a w szczególności Moluki, skąd sprowadzano głównie gałkę muszkatołową, przez co archipelag ten zyskał miano Wysp Korzennych. Portugalczycy odwiedzali również Sumatrę oraz Jawę, gdzie zaopatrywali się w pieprz, na który w ówczesnej Europie był ogromny popyt, a którego wielkimi producentami były właśnie wymienione wyspy⁸.

Śladem obecności Portugalczyków na obszarze archipelagu są m.in. liczne słowa pochodzenia portugalskiego, występujące we współczesnym języku indonezyjskim (*bahasa Indonesia*), który przez wieki funkcjonował jako *lingua franca* i był używany przez żeglarzy w miastach portowych Nusantara. Poportugalską spuścizną są też skupiska chrześcijan we wschodniej Indonezji – głównie na Flores i Molukach, gdzie katolicyzm stał się religią dominującą. Wielu Indonezyjczyków pochodzących z tego regionu kraju ma też portugalskich przodków – przybysze z Półwyspu Iberyjskiego często zawierali małżeństwa z tamtejszymi kobietami, do czego zachęceni byli przez władze, ponieważ miało to na celu ułatwienie kolonizacji tych terenów⁹. Do poportugalskiego dziedzictwa zaliczyć wreszcie trzeba muzykę *kroncong*, wykonywaną na parze małych gitar *ukulele* (zwanymi *cak* i *cuk*). Instrumenty te stanowią lokalną wersję portugalskiej gitary *caquinho* (określanej też jako *cauto*), występującej również w innych częściach globu kolonizowanych przez Portugalczyków – m.in. w Brazylii i na Wyspach Zielonego Przylądka. Obok nich w skład typowej orkiestry, grającej taką muzykę, wchodzi jeszcze inne instrumenty europejskiego pochodzenia: skrzypce, wiolonczela, kontrabas oraz flet poprzeczny.



Cuk – ukulele z nylonowymi strunami używane w muzyce *kroncong*.

Na repertuar *kroncong* składają się pieśni zwane *langgam*, odznaczające się parzy-

⁸ J. Kieniewicz, *Faktoria i forteca. Handel pieprzem na Oceanie Indyjskim i ekspansja portugalska w XVI wieku*, Warszawa 1970, s. 54-58.

⁹ Sumarsam, *Gamelan. Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, Chicago 1995, s. 19.

stym metrum, budową zwrotkową, europejską melodyką, tonalnością dur-moll oraz akordowym akompaniamentem. Mają one zwykle bardzo sentymentalny, nostalgiczny charakter. Najczęściej traktują o nieszczęśliwej, niespełnionej miłości, tęsknocie, co stanowić może dalekie echa portugalskiego *fado*. Istnieją dwie różne hipotezy na temat rozpowszechnienia *kroncong* na wyspach Indonezji. Pierwsza z nich głosi, że muzyka ta zrodziła się wśród schrystianizowanych przez Portugalczyków niewolników – Afrykanów, Indian i Malajów osiedlonych w miejscowości Tugu (nieдалеко dzisiejszej Jakarty), skąd dalej rozprzestrzenić się miała na całą Jawę i pozostałe części archipelagu¹⁰. Według drugiej teorii *kroncong* wykształcił się na Molukach, skąd w II połowie XIX wieku przez Sulawesi i Kalimantan miał trafić do Betawii, by dopiero w XX wieku dotrzeć do miast Jawy Środkowej¹¹. Niezależnie od tego, która z hipotez jest prawdziwa, nie ulega wątpliwości, że *kroncong* rozwijał się głównie w wielkich miastach portowych całego archipelagu, do których zawijali żeglarze z różnych regionów Indonezji, a także z samej Portugalii. Najważniejsze ośrodki wśród nich to Banjarmasin na Kalimantanie, Makkasar na Sulawesi, Ambon i Ternate na Molukach oraz oczywiście Dżakarta na Jawie¹². Pieśni *langgam* były śpiewane we wspomnianym już języku żeglarzy, który dał początek dzisiejszemu *bahasa Indonesia*. Dzięki temu repertuar *kroncong* zyskał ponadlokalny, panindonezyjski charakter. Z tego też względu w okresie walki o niepodległość to właśnie on, a nie mający ograniczony zasięgu geograficzny gamelan, został przez niektórych liderów indonezyjskiego ruchu niepodległościowego uznany za muzykę narodową kraju, o który walczyli. *Kroncong* był doskonałym kulturowym spoiwem dla różnych, często bardzo od siebie odległych grup etnicznych¹³. W I połowie XX wieku tworzone licznie nowe *langgam* z tekstami o charakterze narodowo-patriotycznym, sławiącymi także piękno krajobrazów Indonezji. Wiele z tych pieśni zyskało ogromną popularność, a ich wykonawcy, tacy jak Gesang czy Waljinah, osiągnęli status gwiazd indonezyjskiej kultury popularnej. Niektóre z owych kompozycji stały się popularne również poza granicami Indonezji. Przykładem tego może być utwór autorstwa wspomnianego wcześniej Gesang'a *Bengawan Solo*, opiewający piękno rzeki Solo płynącej przez Jawę, który znany jest również w wielu krajach Azji (Japonii, Tajlandii, Chinach, Birmie, Wietnamie,

¹⁰ Tenże, s. 19.

¹¹ J. Becker, *Kroncong: Indonesian Popular Music* [w:] „Asian Music”, t. VII, nr 1, 1975, s. 14-15.

¹² Tenże, s. 15

¹³ Tenże, s. 16.

na Filipinach)¹⁴ i w Ameryce Południowej¹⁵. Inna piosenka – *Rayuan Pulau Kelapa*, napisana przez Ismaila Marzuki'ego, jednego z indonezyjskich kompozytorów narodowych, autora wielu pieśni patriotycznych – w latach 50. stała się popularna w Polsce za sprawą Janusza Gniatkowskiego, który wykonywał ją z polskim tekstem Zygmunta Sztaby. Polska wersja doskonale oddaje sielankowy charakter oryginału, typowy dla wielu pieśni *langgam*:

Ryżowe pola mokną w wodzie,
 bawoły groblą ciągną wóz.
 Zmierzch cichy zapadł, więc, jak co dzień
 znów do mnie wyjdź, nie zwlekaj już.
 Srebrzyście lśni piaszczysty plaży brzeg,
 tam czeka cię tancerzy krąg,
 śmiech dziewcząt jak szmer górskich rzek
 i łańcuch młodych rąk.

Morze w bryzgach pian
 pieści plaży brzeg
 pocałunkiem fal
 Indonezja
 Przez zasłony z lian
 połyskuje sierp
 koralowych raf
 Indonezja

W dalekiej wiosce bęben dudni
 po ziemi pełnie ognisk bury dym.
 Na niebie płonie Krzyż Południa,
 wskazując drogę blaskiem swym.
 Łagodnie lśni piaszczysty plaży brzeg,
 we włosach miłej biały kwiat.
 Promień księżycy na nim legł,
 srebrzystą iskrą padł.

Morze w bryzgach pian
 pieści plaży brzeg
 pocałunkiem fal

¹⁴ M. Kartomi, *The Pan-East/Southeast Asian and National Indonesian Song Bengawan Solo and Its Javanese Composer*, [w:] „Yearbook for Traditional Music”, v. 30, 1998, s. 89.

¹⁵ Tenże, s. 93.

Indonezja
Przez zasłony z lian
połyskuje sierp
koralowych raf
Indonezja

Równoległe obok repertuaru ogólnoindoezyjskiego rozwijały się lokalne style *kroncong*. Jego niezwykle interesująca odmiana wykształciła się na Jawie. Niezależnie od tego, która ze wspomnianych wcześniej hipotez dotyczących powstania *kroncong* jest prawdziwa, nie ulega wątpliwości, że ważnym ośrodkiem jego rozwoju była Tugu – osada założona przez portugalskich *Merdequas* (zwanych też *Merdicas*), określanych przez Holendrów jako *Mardykers*. Byli oni schryścianizowanymi byłymi niewolnikami, pochodzącymi z portugalskich kolonii w Afryce, Indiach, Cejlonie i na Malajach¹⁶. W późniejszym okresie Tugu zostało wchłonięte przez dynamicznie rozrastającą się, założoną przez Holendrów Batawię (dzisiejszą Dżakartę), zaś sam *kroncong* stał się nieodłącznym elementem nocnego życia tego portowego miasta. Tamtejszą jego odmianę uprawiali przede wszystkim tzw. *buaya* (dosł. „krokodyl” – jest to indonezyjskie określenie playboya) – młodzieńcy wywodzący się z niższych klas społecznych, prowadzący rozwiązły tryb życia, utrzymujący się z muzyki i hazardu, niejednokrotnie podejrzewani o kontakty z lokalnym półświatkiem. Grywali oni najczęściej na *pasar malam* – nocnych bazarach, gdzie po dziś dzień toczy się wieczorne życie Dżakarty¹⁷. Ich grupom czasami towarzyszyły wokalistki, które często trudniły się też nierządem¹⁸. Współcześnie tradycję *buaya kroncong* kontynuują poniekąd charakterystyczni dla pejzażu indonezyjskich (szczególnie jawajskich) miast uliczni muzycy, nazywani *ngamen*, których nieodłącznym atrybutem jest gitara lub ukulele. Spotkać ich można na bazarach, przy straganach, ulicznych restauracyjkach zwanych *warung*, jak również w środkach komunikacji miejskiej.

W XX wieku *kroncong* z Batawii trafił do miast Jawy Środkowej, gdzie przeszedł prawdziwą metamorfozę. Jak pisze Judith Backer, zo-

¹⁶ E. Heins, *Kroncong and Tanjidor. Two Cases of Urban Folk Music in Jakarta*, [w:] „Asian Music”, t. VII, nr 1, 1975, s. 21-22.

¹⁷ J. Becker, *Kroncong...* art. cyt., s. 14-15

¹⁸ Tenże, s. 15. Co ciekawe, analogiczne praktyki funkcjonowały jeszcze u schyłku XIX w. w kulturze Jawy Środkowej, gdzie występujące przy akompaniamencie gamelanu tancerki *taledhek* oddawały się formie rytualnej prostytucji, o czym pisze Sumarsam – zob. tenże, *Kroncong...* dz. cyt., s. 121-122.

stał on „zgamelanizowany”¹⁹. Powstały tam gatunek zwany *kroncong Jawa* jest najogólniej mówiąc adaptacją idiomu muzyki gamelanowej. Jawajskie *langgam Jawa* oparte są najczęściej na zaczerpniętej z *karawitanu*²⁰ formie *ketawang* i wykorzystują skalę *pelog*. Pełne melizmatów partie wokalne nawiązują do gamelanowego *sindhenanu* lub *geronganu*²¹ (teksty śpiewane są oczywiście w języku jawajskim, a nie indonezyjskim), zaś poszczególne instrumenty imitują partie odpowiednich instrumentów gamelanu. Gitary ukulele grają już nie akordowy, ale figuracyjny akompaniament, naśladujący *mipil*²², realizowany w gamelanie przez instrumenty zwane *bonang* lub motywy *cengkok*²³, wykonywane przez cytrę *siter*. Flet poprzeczny imituje partię bambusowego fletu *suling*, zaś skrzypce – *kebabu*. Traktowana perkusyjnie wiolonczela (muzyk uderza dłonią w jej struny, gryf i pudło) pełni tu rolę bębna *ciblon*, a kontrabas wygrywa niskie tony odpowiadające uderzeniom gongów²⁴. Owa „gamelanizacja” *kroncong* miała miejsce nie tylko w wymiarze muzycznym, ale też społeczno-kulturowym. *Kroncong* przestał być rozrywką społecznych nizin, a zyskał szacunek równy niemalże muzyce gamelanowej²⁵. Za rządów sułtana Surakarty – Paku Buwana X (1893-1939) osiągnął on nawet status muzyki dworskiej²⁶, dzięki czemu to miasto stało się najważniejszym ośrodkiem rozwoju *kroncong* na Jawie²⁷. Mimo tego „społecznego awansu”, jawajski *kroncong* nie przestał być muzyką popularną. Wiele z *langgam Jawa* stało się popularnymi przebojami. Najwięcej z nich wylansował zespół Orkes *Kroncong Bintang Nusantara* z Surakarty, z którym występowała największa diwa tej muzyki – Waljinah.

¹⁹ Tenże, s. 16.

²⁰ Terminem *karawitan* Indonezyjczycy określają muzykę gamelanową.

²¹ *Sindhenan* to wykorzystywany w gamelanie solowy śpiew żeński, zaś *gerongan* to jednogłosowy, chórowy śpiew męski.

²² D. Martin, *Gamelan gedhe - wielkie orkiestry Jawy Środkowej. Tradycja a współczesność*, Warszawa 2007, s. 72.

²³ Tenże, s. 49.

²⁴ Tenże, s. 145.

²⁵ J. Becker, *Kroncong...* art. cyt., s. 16.

²⁶ Sumarsam, *Gamelan. Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, Chicago 1995, s. 82.

²⁷ Do dziś uważa się, że najlepsze ukulele produkowane są właśnie w Surakarcie. Stamtąd również pochodzą najbardziej znani muzycy.



Okladka płyty zespołu *Orkes Kroncong Nusanantara* wydanej przez wytwórnę *Lokananta*.

Jako że pieśni tego typu utrzymane są w skalach *slendro* i *pelog*, to możliwe jest ich wykonanie również na gamelanie, co też w latach 80. przyczyniło się do powstania stylu *campur sari* (z jawańskiego dosł. „piękna mieszanka”). Istotnie, jak mówią sami muzycy, jest to fuzja *musik diatonis* (muzyki diatonicznej – w domyśle europejskiej) z *musik pentatonis* (muzyką pentatoniczną, czyli gamelanową). *Campur sari* polega na wykonywaniu jawańskich *langgam* na gamelanie, w połączeniu z instrumentarium *kroncong* oraz instrumentami stosowanymi w zachodniej pop-music, takimi jak keyboard, gitara elektryczna, gitara basowa czy perkusja. Ów hybrydowy styl cieszy się na Jawie ogromną popularnością i dominuje na playlistach wielu tamtejszych stacji radiowych. *Campur sari* powoli wypiera tradycyjną muzykę gamelanową z jawańskich wesel, a czasami również z przedstawień *wayang kulit*. Niestety, styl ten nie odznacza się wysokimi walorami artystycznymi. Jego wartość estetyczną można porównać do naszego *disco polo*, spełnia też podobną rolę w lokalnych społecznościach.

2. Kontakty holendersko-jawajskie a orkiestry dęte w kulturze Jawy

W XVII wieku holendrzy złamali portugalski monopol na import korzeni z Indonezji i bardzo szybko zdominowali handel z tym rejonem świata. Pierwsza holenderska wyprawa, pod dowództwem Cornelisa de Houtmana, dotarła na Jawę w 1595 roku²⁸. Przełomowy dla holenderskiej ekspansji na wyspy Nusantara był jednak rok 1602, kiedy powołano do życia *Vereenigde Oost-Indische Compagnie* (VOC) – Holenderską Kompanię Wschodnioindyjską. VOC była tworem w owym czasie niezwykle nowatorskim, swego rodzaju spółką akcyjną powstałą w wyniku fuzji wielu mniejszych spółdzielni kupieckich.²⁹ Kompania była niejako państwem w państwie:

„Statut Kompanii nadawał jej przywilej wykonywania praw suwerennych w imieniu Republiki na terytoriach, które może zdobyć, prawo posiadania armii i floty, wypowiedzenia wojny i zawierania pokoju; Stany Generalne zobowiązywały wyraźnie Kompanię do prowadzenia – w miarę konieczności – wojny z Hiszpanią i Portugalią (ewentualnie i z innymi konkurentami); praktyczni regenci zastrzegli jednak wyraźnie, że wojnie nie należy dawać pierwszeństwa przed handlem. (...) Stany Generalne w teorii sprawowały też kontrolę na działalnością VOC, w praktyce jednak władze Kompanii robiły, co chciały”³⁰.

W 1619 roku, na potrzeby handlu i eksportu do Europy oraz ekspansji na odleglejsze tereny archipelagu, z inicjatywy generalnego gubernatora Jana Pieterszona Coena założono Batawię, która wkrótce stała się najważniejszym portem w regionie. Podobne faktorie (na mniejszą skalę) Holendrzy zakładali też w innych miastach archipelagu. Bezpieczeństwa tych ośrodków broniły regimenty wojsk kompanii. Pierwsze dekady obecności Holendrów na Jawie były dosyć burzliwe. W 1628 i 1629 roku wojska królestwa Mataram, dowodzone przez samego Sultana Agungę, dwukrotnie bezskutecznie oblegały Batawię³¹. W późniejszym okresie wszelkie niepokoje nie wynikały z agresji autochtonów wobec przybyszów z Europy, ale raczej z konfliktów wewnętrznych w samym Mataramie, który po śmierci Sultana Agungę

²⁸ J. Balicki, M. Bogucka, *Historia Holandii*, Wrocław 1976, s. 216-217.

²⁹ C.R. Boxer, *Morskie imperium Holandii 1600-1800*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1980, s. 36-37.

³⁰ J. Balicki, M. Bogucka, *Historia Holandii*, dz. cyt., s. 217.

³¹ C.R. Boxer, *Morskie imperium...*, dz. cyt., s. 300.

pograżył się w dynastycznych intrygach. Holendrzy włączali się do owych sporów, interweniując często na prośbę walczących ze sobą książąt³². Udzielając militarnego wsparcia bądź mediacji, w efekcie coraz bardziej uzależniali od siebie kręgi jawajskiej arystokracji. Sytuacja ta sprzyjała budowaniu wzajemnych, bliskich relacji nie tylko w sensie politycznym, ale też kulturowym czy wręcz towarzyskim. Jak słusznie zauważył Sumarsam, władcy jawajskich kratonów (sultańskich pałaców) postrzegali wysokich urzędników kompanii, a w późniejszym okresie przedstawiciele holenderskiej administracji kolonialnej, jako swoich społecznych odpowiedników. Ich wzajemnym wizytom towarzyszyła należyta kurtuazja, której istotnym elementem była również muzyka – z jednej strony gamelan, z drugiej zaś europejska muzyka wojskowa³³. Zafascynowani kulturą europejską jawajscy arystokraci zaadaptowali szereg jej elementów. Po dziś dzień górna część tradycyjnego męskiego stroju z Surakarty, będącego kopią stroju dworzan z tamtejszego pałacu – tzw. *sorjan* – do złudzenia przypomina frak, do którego obowiązkowo przypięty musi być zegarek na łańcuszku. Z kolei sułtan Yogyakarty na najważniejszych uroczystościach pojawiał się w zabytkowej, podarowanej przez Holendrów karecie, zaś oglądając *pendhapa*³⁴ w jego kratonie trudno uniknąć skojarzeń z architekturą secesyjną. Podobne zapożyczenia można zaobserwować również na polu muzyki. W kratonie Kasultanan wzorowane na europejskich orkiestry wojskowe, zwane *musik prajuritan* (jaw. „muzyka wojskowa”), funkcjonują w zasadzie od początku jego istnienia. Dwór ten, podobnie jak położony w nieodległej Surakarcie Kasunanan, powstał w 1755 roku w wyniku rozpadu dawnego królestwa Mataram po wojnie domowej, która wybuchła w 1749 roku z powodu sporu o sukcesję. Holendrzy, podejmując interwencję zbrojną, postawili się w roli rozjemców. Do podpisania traktatu pokojowego doszło 13 lutego 1755 roku w miejscowości Giyanti. Jego głównym postanowieniem był podział Mataramu na dwa wspomniane wcześniej kratony³⁵. Holendrzy na wszelkie sposoby wspierali władców nowopowstałych królestw, aby ochronić niestabilne jeszcze organizmy państwowe od ewentualnych rebelii,

³² Tenże, s. 115. Zob. też J. Balicki, M. Bogucka, *Historia Holandii*, dz. cyt., s. 220.

³³ Sumarsam, *Gamelan...*, dz. cyt., s. 69.

³⁴ Tym mianem określa się czworokątny pawilon, złożony ze spadzistego dachu wzniesionego na kolumnach i pozbawiony bocznych ścian, stanowiący scenę, na której prezentowany jest gamelan, tradycyjne tańce, spektakle teatru *wayang*.

³⁵ D. Dwiyanto, *Kraton Yogyakarta. Sejarah, Nasionalisme & Teladan Perjuangan*, Yogyakarta 2009, s. 12-13.

do których łatwo mogło dojść po niedawno zakończonym konflikcie. W tradycji jawajskiej władca manifestuje swą władzę poprzez posiadane tzw. *pusaka*. Tym terminem określa się różnego rodzaju obiekty materialne, przekazywane jako amulety z pokolenia na pokolenie, którym przypisywana jest magiczna moc. Należą do nich przede wszystkim *krisy*, a także zestawy instrumentów gamelanu. Aby zatwierdzić władzę pierwszego sułtana Yogyakarta, Holendrzy w 1759 roku podarowali mu kilka tego typu obiektów. Wśród prezentów, obok słońi i koni perskich, znalazła się m.in. królewska karetka zwana *Nyai Jimat* oraz, co dla nas najbardziej interesujące, trąbki wraz z muzykami (nie wiadomo, czy byli oni Europejczykami, czy też przeszkolonymi przez Holendrów Jawajczykami)³⁶. Ów podarunek dał początek orkiestrom gwardii sułtana (*Korps Prajurit*), które po dziś dzień wraz z gamelanem towarzyszą najważniejszym uroczystościom. Każdy z pododdziałów gwardii posiada własną orkiestrę, umundurowaną tak samo jak gwardziści.

Co ciekawe, uniformy wielu formacji do złudzenia przypominają mundury europejskich armii z okresu wojen napoleońskich. W skład owych orkiestr wchodzi trąbki, flety piccolo w swojej klasycznej, bezklapowej wersji oraz bębny tenorowe. Czasami skład zespołu uzupełniany jest o pojedyncze instrumenty pochodzenia jawajskiego – mały gong *bendhe* lub bęben *ketipung*.

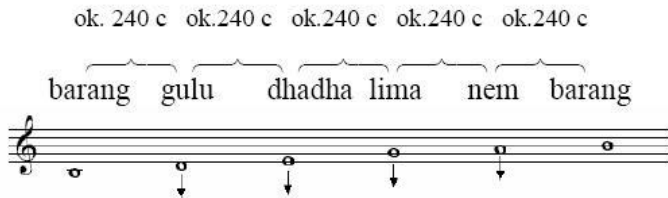


Muzycy gwardii sułtana – *Korps Prajurit* w czasie parady
(fot. M. Szymańska)

Repertuar tego typu zespołów stanowią wyłącznie marsze zwane *gendhing mares* (od jawajskiego *gendhing* – każdy utwór gamelanowy, oraz niderlandzkiego *mars* – „marsz”). W utworach tych trąbki i flety

³⁶ F.X. Suhardjo Parto (red.), *Musik diatonik dalam Kraton Kasultanan Yogyakarta*, Yogyakarta 1982, s. 12.

realizują swego rodzaju kontrapunkt, grając w zaczerpniętej z muzyki gamelanowej pięciostopniowej skali *slendro*, która przez Jawajczyków uznawana jest za skalę „męską”, „bohaterską” – w przeciwieństwie do „żeńskie” i bardziej „lirycznej” *pelog*. Jako że podstawowy interwał skali *slendro*, tzw. *wilah* ma rozmiar około 240 centów, to w czasie gry muzycy „temperują” go do możliwości technicznych instrumentów zachodnich zależnie od przebiegu melodii i kontrapunktu, wykonując go jako sekundę wielką lub tercję małą.



Struktura interwałowa skali *slendro*

Mającą europejski rodowód *musik prajuritan* w tradycji kratonu w Yogyakarta wykonywana jest przede wszystkim w czasie uroczystej procesji podczas obchodów święta *Grebeg*, rozpoczynającego nowy rok w kalendarzu jawajskim. W czasie tej samej parady używany jest również procesyjny *gamelan Carabalen*. Wzmianki o równoczesnym wykorzystaniu europejskiej muzyki wojskowej i gamelanu odnaleźć można już w pochodzącym z II połowy XVIII wieku *Serat Babad Giy-anti*³⁷. Tego typu sytuacje musiały w końcu doprowadzić do ich fuzji, czego efektem jest część repertuaru gamelanowego z Yogyakarta, określana mianem *gendhing gati*, która wykształciła się za panowania sultana Hamnegku Buwana V (1823-1826)³⁸. Utwory tego typu mają formę klasycznego *ladrang*³⁹, ale posiadają swój własny, odmienny *kendhangan*⁴⁰. Wykonywane są one z wykorzystaniem mieszanego zespołu złożonego z „męskiego” instrumentarium gamelanu, stosowanego w głośnych *gendhing soran*, oraz bębnów tenorowych, wybijających marszo-

³⁷ Sumarsam, *Gamelan...*, dz. cyt., s. 69-70.

³⁸ Tenże, s. 76.

³⁹ *Ladrang* jest jedną z najbardziej popularnych form występujących w jawajskiej muzyce gamelanowej.

⁴⁰ *Kendhangan* to system „sygnałów dźwiękowych” wybijanych przez muzyka na bębnie *kendhan*, za pomocą których niczym dyrygent prowadzi on orkiestrę gamelanową. Każda z podstawowych form muzycznych w muzyce jawajskiej (*lancaran*, *ketawang*, *ladrang*, *gendhing*) ma swój własny, określony *kendhangan*.

wy rytm i trąbek, grających główną linię melodyczną (tzw. *balungan*) unisono z grupą sztabkowych metalofonów, zwanych *saron*. W przeciwieństwie do wspomnianych *gendhing mars*, *gendhing gati* w większości utrzymane są w skali *pelog*, której struktura interwałowa bardziej niż w przypadku *slendro* zbliżona jest do systemu zachodniego, dzięki czemu melodia realizowana wspólnie przez instrumenty gamelanu i trąbki brzmi „czyściej”⁴¹.

Struktura interwałowa skali *pelog*

Ponadto, inaczej niż w większości klasycznych *gendhingów*, opartych jedynie na pięciostopniowych wycinkach skali *pelog*, *gendhing gati* wykorzystują cały jej materiał, przez co brzmienie tych kompozycji zyskuje bardziej „europejski” charakter. *Gendhing gati* najczęściej wykonywane są jako akompaniament do wstępnej części (zwaney *Kapang-kapang*) dwóch najbardziej uroczystych tańców dworskich *Bedhaya* i *Serimpi*, w których tancerki powolnym krokiem wkraczają z zewnątrz na środek *pendhapa* oraz do męskiego, wojowniczego tańca *Lawung*⁴². Praktyka włączania do instrumentarium gamelanu trąbek i bębnow tenorowych lub werbli przeniknęła również do *wayang kulit*, w którym instrumenty te wykorzystywane są czasami w scenach wojсковych.

Orkiestry dęte na terenie Jawy funkcjonują również poza krationem. Najbardziej rozpowszechnione są one w stolicy kraju Dżakarcie oraz jej okolicach, gdzie określa się je mianem *tanjidor* – od portugalskiego słowa *tangedor*, będącego określeniem muzyka grającego na otwartym powietrzu⁴³. Zespoły te spełniają jednak zupełnie inną

⁴¹ Z tego samego względu *pelog* jest częściej niż *slendro* wykorzystywane w muzyce *campur sari*.

⁴² F.X. Suhardjo Parto (red.), *Musik diatonik...*, dz. cyt., s. 26.

⁴³ E. Heins, *Kroncong...*, art. cyt., s. 27.

funkcję niż ceremonialna, dworska *musik prajuritan*. Mimo nazwy nadanej najprawdopodobniej przez portugalskojęzycznych *Merdequas, tanjidor* stanowi dziedzictwo holenderskiej obecności w Batawii. To właśnie na przełomie XIX i XX wieku bogaci holenderscy przedsiębiorcy i właściciele ziemscy zakładali owe orkiestry, by swoją muzyką uświetniały przyjęcia i bale wydawane w ich rezydencjach oraz w tzw. *societet* – lokalach, w których spotykała się śmietanka kolonialnej administracji, wojska i biznesu⁴⁴. W XX wieku tego typu ansamble występowały również w pierwszych, jeszcze niemych kinach jako akompaniament do wyświetlanych filmów⁴⁵. Muzycy owych orkiestr rekrutowali się z lokalnej ludności, zaś na ich repertuar składały się popularne walce, polki i marsze⁴⁶. Muzyka ta, mimo że wykonywana przez Indonezyjczyków, służyła rozrywce europejskich elit. Po wycofaniu się Holendrów z Jawy *tanjidor* zmienił swój charakter. W miejsce wywodzących się z wyższych sfer Holendrów, jego odbiorcą stał się dzikarcki proletariat, zaś prezentowany przez muzyków repertuar został poszerzony o popularne piosenki *kroncong* oraz utrzymane w skalach *pelog* i *slendro* melodie, zaczerpnięte z sundajskiej muzyki gamelanowej⁴⁷. Współcześnie *tanjidor* uznawany jest za jeden z najbardziej reprezentatywnych elementów kultury *Batawi* i nie może obyć się bez niego żadna ważniejsza uroczystość państwowa czy rodzinna, a w szczególności tradycyjne wesele.

3. Gamelan i *wayang* w służbie Kościoła

Obok przykładów adaptacji muzyki europejskiej przez mieszkańców Jawy można zaobserwować również zjawisko odwrotne – próby dostosowania muzyki jawańskiej (konkretnie *gamelanu*) do potrzeb wywodzącej się ze średniowiecznej Europy liturgii Kościoła katolickiego. Do tego typu praktyk przyczyniła się niewątpliwie posoborowa polityka władz Kościoła rzymskiego, propagująca wykorzystywanie lokalnych form sztuki tradycyjnej (szczególnie muzyki) w procesie ewangelizacji⁴⁸. W efekcie w wielu kościołach, w których jako język liturgii używany jest jawański, gamelan zastąpił organy lub jest używany z nimi naprzemiennie⁴⁹. Sam niejednokrotnie miałem okazję uczestni-

⁴⁴ Tenże, s. 28.

⁴⁵ Sugiyarti, *Ensembl musik ojrot-ojrot di Desa Karang Duwur. Kecamatan Petanahan. Kabupaten Kebumen*, Yogyakarta 2004, s. 28.

⁴⁶ E. Heins, *Kroncong...*, art. cyt., s. 28; Sugiyarti, *Ensembl musik...*, dz. cyt., s. 42.

⁴⁷ Sugiyarti, *Ensembl musik...*, dz. cyt., s. 28.

⁴⁸ M. Popławska, „*Wayang Wahyu*” as an Example of Christian Forms of Shadow Theatre, [w:] „Asian Theatre Journal”, v. 21, nr 2, 2004, s. 195-196.

⁴⁹ Podobnie rzecz się ma również w jawańskim kościele protestanckim – *gereja Jawa*.

czyć w takich nabożeństwach odprawianych w Gereja Katolik Paroki Kumetiran w Yogyakarta. Wykonywane tam poszczególne części cyklu mszalnego utrzymane są w formie krótkich *gendhingów* o strukturze *lancaranu* lub *ketawang*, granych w skali *pelog*.

Od konwencjonalnych wykonań *Karawitanu*, *gamelan* w kościele odróżnia się m.in. obecnością dyrygenta, który kieruje chórem mieszanym, spełniającym wraz z wiernymi funkcję *geronganu*. W niektórych utworach partie wokalne opracowane są wielogłosowo, co nie zdarza się w klasycznej muzyce *gamelanowej*. Mimo istotnej roli czynnika wokalnego, w składzie *gamlenu* grającego w kościele nie ma solowych śpiewaczek – *sidhen*, natomiast rolę solisty – *wiraswara* spełnia kapłan, którego zaśpiewy można porównać do wykorzystywanych w *wayang kulit* recytatywów *suluk*, wykonywanych przez *dhalanga*⁵⁰. Sami muzycy, służba liturgiczna oraz kapłan w czasie nabożeństw świątecznych noszą również tradycyjne stroje jawajskie: kobiety – *kebaya*, *kain* oraz wpięte we włosy *konde*, mężczyźni zaś *sojan*, *kain*, *blangkon* oraz wsunięty za pas *kris*.

Obok *gamelanu*, na potrzeby Kościoła w latach 70. XX wieku stworzono również specjalną odmianę *wayang kulit*, zwaną *wayang wahyu* (z jaw. dosł. „*wayang*” – objawiony), w której historii zaczerpnięte z Mahabharaty i Ramayany zastąpiono opowieściami ze Starego i Nowego Testamentu, zaś abstrakcyjne lalki, będące wyobrażeniami bohaterów hinduskich eposów, bardziej dosłownymi figurami postaci biblijnych⁵¹. Podobnie jak w przypadku typowego *wayang kulit*, *wayang wahyu* nie jest jedynie rozrywką, ale ma on również charakter moralizujący, co upodabnia go do europejskich średniowiecznych misteriów, moralitetów, jasełek. Trzeba jednak zaznaczyć, że próby inkulturacji tradycyjnych sztuk jawajskich w działalności misyjnej nie są niczym nowym. Już w XV wieku islamizujący Jawę muzułmańscy mędrcy wykorzystywali specjalnie do tego celu stworzony *gamelan Sekaten*⁵², zaś sam *wayang* zawsze sprawdzał się jako doskonałe narzędzie do rozpowszechniania nowych idei – czy to religijnych, czy też polityczno-społecznych (*wayang merdeka*, *wayang pancasila*, *wayang revolusi*)⁵³.

* * *

⁵⁰ *Dhalang* jest narratorem prowadzącym całe przedstawienie w różnych odmianach dramatu *wayang*. W lalkowych formach tego teatru animuje wszystkie marionetki i moduluje głos zależnie od charakteru postaci.

⁵¹ M. Popławska, „*Wayang Wahyu*” ..., art. cyt., s. 196-197.

⁵² D. Martin, *Gamelan gedhe – wielkie orkiestry Jawy Środkowej. Tradycja a współczesność*, Warszawa 2007, s. 23-24; Sumarsam, *Gamelan...*, dz. cyt., s. 29.

⁵³ M. Popławska, „*Wayang Wahyu*” ..., art. cyt., s. 194.

Oddziaływania europejskie na muzykę jawajską nie ustały wraz z chwilą, kiedy Jawę opuszczał ostatni statek z ewakuującymi się Holendrami. Przeciwnie, w ostatnich dekadach dzięki rozwojowi mass-mediów jeszcze bardziej się one nasiliły. Ich efektem jest chociażby wspomniana *campur sari* czy modernizacja tradycyjnych orkiestr *gambang kromong* z Dżakarty, do których włączono m.in. gitarę elektryczną i saksofon, nadając tej muzyce bardziej zachodni koloryt. Z drugiej strony, ekspansja zachodniej popkultury swego czasu wywołała sprzeciw znanego z antykolonialnych poglądów pierwszego prezydenta Republiki Indonezji – Soekarno, który – będąc bardzo sceptycznie nastawionym do „imperialistycznego” rock’n’rolla – zachęcał indonezyjskich twórców do czerpania z własnych tradycji. W latach 70. zainspirowany jego namowami Gugum Gumbira Tirasondjaja, choreograf z Bandungu, stworzył *jaipongan* – nowy styl w sundajskiej muzyce gamelanowej i tańcu, który stał się popularny do tego stopnia, że współcześnie uznawany jest już za tradycyjny⁵⁴. W dzisiejszej otwartej na zachód Indonezji w radiu i telewizji obok gamelanu czy muzyki *kroncong* usłyszeć można zachodni rock, pop czy hip-hop. Muzyka tradycyjna i popularna, muzyka napływowa i rodzima tradycja funkcjonują tam równolegle. Młodzi adepci gamelanu – choć zakochani w swojej sztuce – w wolnych chwilach słuchają hitów lansowanych w lokalnym kanale MTV, zaś starsi muzycy o ugruntowanej już pozycji chętnie nagrywają wspólnie z zachodnimi jazzmanami. Podobnie jak przed wiekami ich przodkowie, tak i oni fascynują się kulturą Zachodu, ale nie porzucają własnych korzeni. Owa fascynacja nigdy nie była bezmyślnym kopiowaniem obcych wzorców kulturowych, ale twórczym ich przetwarzaniem. Trudno nie zgodzić się ze słowami Sławomiry Żerańskiej-Kominek:

„Pod wpływem środków masowego komunikowania kontakt i wymiana między systemami kulturowymi ulegają w ostatnich dziesięcioleciach gwałtownemu przyspieszeniu, otrzymując całkowicie nowy wymiar. Media przyczyniają się z pewnością do transformacji i destrukcji tradycji muzycznych. Mechanizmy komercyjnego rynku mogą zagrozić całkowitym «umiędzynarodowieniem» wszelkiej muzyki”⁵⁵.

⁵⁴ H. Spiller, *Gamelan. The Traditional Sounds of Indonesia*, Santa Barbara 2004, s. 236-237.

⁵⁵ S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 328.

Słusznie zauważyła Marzanna Popławska:

„Południowo-wschodni Azjaci byli zawsze wysoce selektywni w absorbowaniu obcych wpływów i w swej na nie odpowiedzi (wybierali te cechy, które chcieli i które były zgodne z ich estetyką i odczuwaniem, te, których nie chcieli – odrzucali. Ta reguła jest jak najbardziej prawdziwa również w stosunku do Indonezyjczyków”⁵⁶.

To pozwala nam mieć nadzieję, że pomimo ekspansywnego charakteru zachodniej kultury masowej, rodzima, indonezyjska muzyka zachowa swój specyficzny, lokalny charakter. Kontakt kultury tradycyjnej z kulturą masową nie zawsze prowadzi do zubożenia pierwszej z nich. Przeciwnie, czasami jego efektem są nowe, oryginalne zjawiska muzyczne, czego przykładem jest chociażby wspomniana *campur sari* czy muzyka *dangdut*, powstała w wyniku fuzji elementów amerykańskiego rocka, hollywoodzkiej muzyki filmowej i tradycyjnych orkiestr *orkes Melayu*. Oba te style są niewątpliwie efektem globalizacji, produktami kultury masowej, ale nie można mówić tu o homogenizacji kultury. *Campur sari* i *dangdut* są nowymi zjawiskami o charakterze lokalnym, ograniczonymi do danej przestrzeni geograficznej i określonej grupy etnicznej, próbą dostosowania dawnej tradycji do warunków współczesnych, swego rodzaju „nową tradycją”, nowym wytworem rodzimej kultury, zaspokajającym potrzeby współczesnych Jawajczyków, a w szerszej perspektywie – Indonezyjczyków.

Bibliografia

- Balicki J., Bogucka M., *Historia Holandii*, Wrocław 1976.
Becker J., *Kroncong: Indonesian Popular Music*, [w:] „Asian Music”, t. VII, nr 1, 1975.
Boxer C.R., *Morskie imperium Holandii 1600-1800*, tłum. M. Boduszyńska-Borowikowa, Gdańsk 1980.
Dwiyanto D., *Kraton Yogyakarta. Sejarah, Nasionalisme & Teladan Perjuangan*, Yogyakarta 2009.
Fic V.M., *From Majapahit and Sukuh to Megawati Sukarnoputri: Continuity and Change in Pluralism of Religion, Culture and Politics of Indonesia from the XV to the XXI century*, New Delhi 2003.

Heins E., *Kroncong and Tanjidor – Two Cases of Urban Folk Music in Ja-*

⁵⁶ M. Popławska, *Metody nauczania a przekaz tradycji na przykładzie klasycznej muzyki indonezyjskiej*, Warszawa 1998, s. 1.

- karta, [w:] „Asian Music”, t. VII, nr 1, 1975.
- Jakimowicz A., *Sztuka Indonezji*, Warszawa 1974.
- Kartomi M., *The Pan-East/Southeast Asian and National Indonesian Song Bengawan Solo and Its Javanese Composer*, [w:] „Yearbook for Traditional Music”, v. 30, 1998.
- Kieniewicz J., *Faktoria i forteca. Handel pieprzem na Oceanie Indyjskim i ekspansja portugalska w XVI wieku*, Warszawa 1970.
- Martin D., *Gamelan gedhe – wielkie orkiestry Jawy Środkowej. Tradycja a współczesność*, Warszawa 2007.
- Suhardjo Parto F. X. (red.), *Musik diatonik dalam Kraton Kasultanan Yogyakarta*, Yogyakarta 1982.
- Polo M., *Opisanie świata*, tłum. A.L. Czerny, Warszawa 1975.
- Popławska M., *Metody nauczania a przekaz tradycji na przykładzie klasycznej muzyki indonezyjskiej*, Warszawa 1998.
- Popławska M., „Wayang Wahlu” as an Example of Christian Forms of Shadow Theatre, [w:] „Asian Theatre Journal”, v. 21, nr 2, 2004.
- Stiller H., *Gamelan. The Traditional Sounds of Indonesia*, Santa Barbara 2004.
- Sugiyarti, *Ensembl musik ojrot-ojrot di Desa Karang Duwur, Kecamatan Petanahan, Kabupaten Kebumen*, Yogyakarta 2004.
- Sumarsam, *Gamelan. Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, Chicago 1995.
- Wilhelm D., *Emerging Indonesia*, London 1980.
- Żerańska-Kominek S., *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995.

Streszczenie

Ważnym wyzwaniem współczesnej humanistyki jest określanie kulturowych wpływów, inspiracji, nawiązań. Artykuł Dawida Martina przedstawia Indonezję jako kulturowe pogranicze i omawia wpływy europejskie w muzyce Jawy.

Zróżnicowane etniczne ludy Indonezji wykształciły wiele kultur lokalnych, wzajemnie na siebie oddziałujących. We wczesnym średniowieczu rozpoczyna się okres hindu-jawajski (od IV wieku do 1478 roku), następnie – w konsekwencji muzułmańskiego najazdu – rosną wpływy islamskie, które będą ważne także w muzyce. W XVI wieku w Indonezji pojawiają się Europejczycy – najpierw Portugalczycy, następnie Holendrzy. W okresie intensywnej wymiany handlowej z Portugalią wśród jawajskich orkiestr gamelanowych popularność zysku-

ją instrumenty europejskie, można też zauważyć wyraźne inspiracje europejską melodyką (ogólnoindonezyjski i lokalny rozwój *kroncong*). Wraz z rosnącym w Indonezji od XVII wieku znaczeniem Holandii, na Jawie rodzi się zainteresowanie europejską muzyką wojskową. D. Martin szczegółowo omawia aspekty muzykologiczne tych zjawisk, dając czytelnikowi wgląd w złożoność zachodzących procesów. W artykule omówiono jawajską muzykę także w kontekście społeczno-kulturowym oraz jej funkcjonowanie w kulturze wysokiej i popularnej. Zostały również przedstawione próby dostosowania muzyki jawajskiej (konkretnie *gamelanu*) do potrzeb liturgii Kościoła katolickiego.

Abstract

To specify the cultural influences, inspirations and connections – is a modern humanism's essential challenge. David Martin's article depicts Indonesia as a cultural borderland and describes European influences in the music of Java.

Varied ethnic peoples of Indonesia elaborated numerous local cultures, affecting one another. In early Middle Ages (from the 4th century till 1478), the Hindu-Java period begins; then – as a consequence of a Muslim invasion – the Islamic influences rise that soon will also be important in music. In the 16th century in Indonesia the Europeans appear – first the Portuguese, then the Dutch. In the period of intense trade exchange with Portugal, among the Javanese gamelan orchestras the European musical instruments become more and more popular and also clear inspirations with European melody could be observed (including the development of *kroncong* locally and in the whole Indonesia). While the Netherlands' influences gradually rose in the 17th century – on Java an interest in the European military music occurred. D. Martin thoroughly describes the musicological aspects of these phenomena – giving the Reader an insight into the complexity of the phenomena happening. The article describes Javanese music in the social and cultural context as well as its functioning in the high- and pop-culture. The attempts to adapt Javanese music (*gamelan* – to be more specific) for the Catholic Church liturgy needs – were also introduced in the article.