

Wpływ festiwali i konkursów muzyki tradycyjnej na współczesną kulturę muzyczną w regionie Minangkabau

Maria Szymańska-Ilnata

Celem niniejszego artykułu jest ogólne przedstawienie realiów festiwalowych¹ w regionie Minangkabau na Sumatrze Zachodniej w Indonezji oraz zasygnalizowanie ich oddziaływania na lokalną kulturę muzyczną. Prezentuję w nim wyniki moich obserwacji i rozmów z muzykami, osobami prowadzącymi grupy artystyczne, studentami oraz wykładowcami szkół artystycznych zgromadzonych w toku badań terenowych prowadzonych w latach 2011–2015. Odnoszę się także do literatury anglojęzycznej i indonezyjskiej oraz prac naukowych powstałych na indonezyjskich uczelniach.

Wprowadzenie

Minangkabau to grupa etniczna, która zamieszkuje prowincję Zachodniej Sumatry w Indonezji. Ludność ta ma własny język, zwyczaje i bardzo charakterystyczną kulturę muzyczną. Podkreślić należy także specyficzną strukturę społeczną, która sprawia, że kobiety pełnią w tej społeczności ważne role – są właścicielkami rodzinnych dóbr materialnych, takich jak dom, pola uprawne i wartościowe przedmioty (Kato 1982: 203–214). Częściej niż w innych regionach tego kraju grają publicznie na instrumentach muzycznych, co nie jest zjawiskiem nowym, lecz kontynuacją starszych tradycji.

¹ Festiwalami w regionie Minangkabau nazywane są uroczystości mające charakter święta, na przykład obchody rocznicy powstania miasta, w ramach których często odbywają się konkursy muzyczne, a także konkursy poświęcone jednemu gatunkowi muzycznemu lub instrumentowi.



Il. 1. Podział administracyjny Sumatry Zachodniej (Michael J. Lowe
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:West_Sumatra_Map.png, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/deed.en>)

W regionie Minangkabau muzyka nadal pozostaje ważnym elementem wielu świąt i ceremonii. Żywy jest przekaz bezpośredni mistrz–uczeń, choć pojawia się już coraz więcej instytucji, które specjalizują się w edukacji muzycznej. W miejscowości Padang Panjang w 1965 roku powstała wyższa szkoła artystyczna z wydziałami koncentrującymi się na lokalnej muzyce tradycyjnej. Szkoła ta została utworzona jako jedyna na tak zwanych wyspach zewnętrznych, czyli poza dominującą Jawą oraz znaczącą ekonomicznie i turystycznie wyspą

Bali. Miała odpowiadać zarówno na postulaty regionalistów, jak i nacjonalistów. Z jednej strony koncentrować się na kulturze lokalnej, ale rozwijać ją w celu „wzbogacania i konserwowania elementów narodowej kultury indonezyjskiej” (Fraser 2007: 89). Obecnie nosi nazwę Institut Seni Indonesia (Instytut Sztuk Indonezyjskich).

Polityka kulturowa oraz promowanie muzyki i tańca jako atrakcji turystycznych mają duży wpływ na obecną sytuację muzyków w regionie. Jednym ze sposobów ich oddziaływania są festiwale i konkursy organizowane w większych i mniejszych miastach regionu.

Edukacja

Jedną z instytucji o największym wpływie na muzykę i muzyków na Sumatrze Zachodniej jest wspomniany Instytut Sztuk Indonezyjskich w Padang Panjang. Obecnie działa tam kilka wydziałów związanych z badaniem i popularyzacją muzyki regionalnej. Są to wydziały muzyki, tańca i antropologii kulturowej². Studenci wydziału muzyki uczą się grać na lokalnych instrumentach oraz prowadzą badania terenowe i dokumentują kulturę muzyczną. Organizowane są spotkania z wiejskimi muzykami, którzy bywają zapraszani do kampusu lub odwiedzani w swoich domach przez grupy studentów. Daje to młodym ludziom możliwość bezpośredniego kontaktu z artystami silnie zanurzonymi w lokalnych tradycjach i zdobywającymi swoje umiejętności muzyczne w bezpośrednim kontakcie z przedstawicielami starszych pokoleń. Niestety stosunek studentów do takich muzyków bywa różny. Studenci często traktują ich z szacunkiem, jak mistrzów, ale bywa i tak, że – jako osoby z wyższym od nich wykształceniem – próbują ich pouczać (Fraser 2007: 263–270). Dla tematu artykułu istotny jest fakt, że to ci młodzi ludzie, po skończeniu studiów, zostaną pracownikami urzędów kultury, szkół artystycznych niższego szczebla oraz będą uczyć muzyki tradycyjnej w szkołach ogólnokształcących, a także organizować i oceniać występy innych podczas festiwali i konkursów.

Warto zaznaczyć, że w wieloetnicznej Indonezji, zgodnie z mottem zawartym w godle kraju – *Bhineka tunggal ika* (jedność w różnorodności) – kładziony jest nacisk zarówno na budowanie tożsamości narodowej jego mieszkańców, jak i pielęgnowanie ich lokalnych zwyczajów

² <https://www.isi-padangpanjang.ac.id/> (dostęp: 26.01.2022)

i tradycji. W szkołach publicznych oprócz języka indonezyjskiego naucza się także języków regionalnych. Jest również przedmiot poświęcony lokalnej kulturze i sztuce, a zajęcia często mają charakter praktyczny. Dzieci uczą się między innymi tańców oraz gry na instrumentach.



Il. 2. Uczniowie ćwiczący przed szkołą grę na talempongu, Batusangkar, 2015 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

Organizacja festiwali i konkursów

W największych miastach prowincji istnieją biura i urzędy do spraw kultury. Zajmują się one między innymi wspieraniem działających na podlegającym im terenie zespołów i artystów. Wsparcie to polega na zakupie instrumentów, kostiumów i sprzętu nagłośnieniowego, udostępnianiu miejsca do ćwiczeń, finansowaniu wyjazdów na festiwale i konkursy. Zarówno muzycy, jak i pracownicy urzędów w Solok i Padangu potwierdzają, że wszyscy artyści biorący udział w festiwalach otrzymują takie same wynagrodzenia za występ. Zwycięzcy konkursów są ponadto dodatkowo nagradzani. Przeznaczanie środków pieniężnych dla każdego uczestnika przeglądu ma pokrywać koszty związane z podróżą i motywować go do dalszego kultywowania tradycji. Urzędy organizują także festiwale, nie zawsze mające charakter konkursów. Często są to święta, na przykład obchody rocznicy założenia miasta czy powstania jakiejś instytucji, podczas których zaprezentować się mogą zespoły i soliści. W takich okolicznościach występują bardzo różni artyści, zarówno zespoły prowadzone przez wykształconych instruktorów,

składające się z profesjonalnych muzyków, jak i amatorskie. Grupy prowadzone nieformalnie, często przez starsze osoby, których celem jest przekazanie młodszemu pokoleniu sztuki w formie, w jakiej poznali ją od swoich przodków, składają się z osób w bardzo różnym wieku. Występują też zespoły dziecięce. Są wśród nich grupy działające przy szkołach, złożone z uczniów przygotowywanych do występów przez nauczycieli oraz tak zwane *sanggar*, czyli grupy artystyczne mające formę zajęć dodatkowych dla dzieci, a także nieformalne grupy złożone z dzieci mieszkających w sąsiedztwie, które uczą się od starszych członków swoich rodzin lub sąsiadów. Wszystkie te zespoły występują w tym samym miejscu i na równych prawach. Popularny typ festiwalu ma charakter otwartego przeglądu pozwalającego wystąpić właściwie wszystkim chętnym osobom, co daje możliwość zaprezentowania różnych dziedzin sztuki – tańca, śpiewu, gry solowej i zespołowej na instrumentach, tradycyjnego teatru *randai*, a nawet sztuki walki *pencak silat* wykonywanej przy akompaniamencie muzyki. Artyści wzajemnie obserwują swoje występy i jednocześnie oddziałują na siebie i swoją sztukę. Takie wydarzenia zwykle cieszą się sporym zainteresowaniem okolicznych mieszkańców – przychodzą oglądać występy swoich znajomych lub ulubionych wykonawców.



Il. 3. Zespół dziecięcy wykonujący taniec *batok*, Solok, 2013 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

Do działalności urzędów i dostosowywania muzyki tradycyjnej do potrzeb turystyki kulturowej bardzo krytycznie odniósł się w swoim artykule absolwent Instytutu Sztuki Indonezyjskiej w Padang Panjang, Rosmegawaty Tindaon. Poruszył on istotny problem zmiany kontekstu

wykonywania muzyki tradycyjnej motywowanego jej rewitalizacją. Uważa, że działania mające na celu ożywienie muzyki tradycyjnej, które polegają przede wszystkim na organizacji festiwali sztuki tradycyjnej są niewystarczające. Wykonywana w ten sposób muzyka traci społeczne funkcje i znaczenie. Jego zdaniem, takie praktyki nie przyczyniają się do jej popularyzacji i międzypokoleniowej transmisji lecz mają głównie wartość rozrywkową i ekonomiczną, napędzając sektor turystyczny (Rosmegawaty Tindaon 2012: 3–6). Podczas uroczystości tradycyjnych odbywających się w regionie Minangkabau podział na muzyków i słuchaczy nie był dawniej rygorystycznie przestrzegany. W dowolnym momencie uroczystości ktoś z gości mógł stać się muzykiem, dołączając do zespołu lub zastępując innego muzyka, przy czym rotacyjnie grano tylko na niektórych instrumentach, m.in. *talempongu*³ lub bębnach. Nie było też podziału przestrzeni na scenę i widownię. Obie te zasady łamane są w czasie przeglądów okolicznościowych i festiwali, choć nie zawsze konsekwentnie. Zdarza się tam, że publiczność otacza artystów na scenie, członkowie jednych zespołów występują z innymi, a nawet przedstawiciele urzędów organizujących wydarzenie przyłączają się do występujących grup i z nimi grają lub śpiewają⁴. Natomiast podczas konkursów podział na muzyków i publiczność oraz scenę i widownię jest ściśle przestrzegany.



Il. 4. Zespół *saluang jo dendang*, Solok, 2013 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

³ Zestaw pięciu lub sześciu niewielkich, głębokich gongów, na których grają trzy osoby uderzając w nie drewnianymi pałkami.

⁴ Na podstawie obserwacji festiwali w miejscowości Solok w 2013 roku.



Il. 5. Publiczność i siedzący przy stole jurorzy, Solok, 2013 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

Konkursy

Najbardziej formalny charakter mają konkursy poświęcone jednemu gatunkowi muzyki. Odbywają się zarówno na szczeblach lokalnych, jak i prowincjonalnych. Podobnie jak w Polsce osoby, które wygrały przegląd niższego szczebla reprezentują dany region na konkursie wyższego szczebla. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że nie wszystkie gatunki oraz instrumenty muzyczne wykonywane były na całej Sumatrze Zachodniej. W obrębie tej prowincji wyróżniane są mniejsze regiony kulturowe, które różnią się między innymi instrumentarium i repertuarem muzycznym.

Przykładem może być muzyka *selawat dulang* popularna tylko w niektórych regionach. Wykonywana jest przez dwóch mężczyzn śpiewających i grających na metalowych tacach *dulangach*. Siedzą oni ze skrzyżowanymi nogami na materacu lub poduszkach, co ma podkreślać szacunek, jakim są darzeni jako artyści. Prawą stopę układają na lewym kolanie i opierają o nią instrument. *Dulang* ustawiany jest pionowo, skierowany wypukłą częścią do publiczności. W czasie gry, muzyk opiera środek lewej dłoni o górną krawędź instrumentu, utrzymując w ten sposób jego pionową pozycję, a palcami uderza w jego krawędź. Prawą dłoń uderza przeważnie w dwa punkty instrumentu: położony niemal w jego centrum i w połowie długości promienia instrumentu. Podczas gry *dulang* poruszany jest na boki oraz w przód i w tył. W ten sposób wykonywany jest repertuar przekazujący treści związane z islamem. Podkreślić należy, że zgodnie z tradycją muzykę *selawat dulang* wykonują

wyłącznie mężczyźni. Grają i śpiewają naprzemiennie zadając sobie nawzajem pytania dotyczące zasad islamu i historii minangkabau. Uważa się, że *selawat dulang* pochodzi z obszaru Darek, od wielu lat występuje w kilku innych, ale nie był znany w regionie Pasisie.



Il. 6. Zespół Sinar Barapi na festiwalu gry na selawat dulang, Padang, 2015 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

W 2015 roku miałam okazję obserwować konkurs „Festival selawat dulang” poświęcony temu gatunkowi, zorganizowany w Padangu, na który przyjechali reprezentanci z całej prowincji. Na temat jego przebiegu i zasad rozmawiałam zarówno z jurorami, jak i uczestnikami. Obowiązywał regulamin, który przede wszystkim ograniczał czas występu uczestników konkursu. Każdy zespół miał na prezentację ok. 20 minut, tymczasem w zwykłych warunkach gra przez kilka godzin. Ponadto na scenie występowała tylko jedna para muzyków.

W konkursie brały udział osoby w różnym wieku – najstarszy muzyk urodzony był w 1942 roku, a najmłodszy w 1996 roku – posiadające zróżnicowane doświadczenie i przygotowanie muzyczne. Wśród uczestników byli mężczyźni, którzy szkolili się pod okiem swoich przodków, ale także absolwenci szkół artystycznych.

Zdumienie większości i oburzenie niektórych spowodowało pojawienie się na scenie dwóch młodych kobiet. Reprezentowały one region, w którym nie ma tradycji gry na *dulangu*,

w związku z czym brak tam muzyków, którzy uczyli się w bezpośrednim przekazie mistrz–uczeń. Kobiety były absolwentkami ISI i pracowniczkami urzędu do spraw kultury w jednym z miast. Ich występ wzbudził kontrowersje, przede wszystkim z powodu płci. Kobiety w tradycji minangkabau grają publiczne na *talempongu*, *rabanie*⁵, ale nie na *dulangu*.



Il. 7. Kobiety grające na festiwalu selawat dulang, Padang, 2015 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

Podkreślić należy także sposób oceniania przyjęty przez jurorów. Zakładali oni, że artyści w ciągu 20 minut powinni przedstawić określone części tradycyjnego występu w skróconych wersjach. Zespół starszych muzyków, który wykonał tylko jedną część trwającą mniej więcej tyle, ile podczas tradycyjnych uroczystości, ale pochłaniającą cały czas przeznaczony na występ konkursowy, otrzymał z tego powodu mniej punktów. Okazuje się, że ocenie podlegają nie tylko walory estetyczne i artystyczne występu, ale także wpasowanie się w ramy narzucone przez organizatorów. Nie znam opinii jurorów na temat samego faktu pojawienia się na scenie kobiet. Nie zostały nagrodzone, lecz trudno stwierdzić czy na ocenie zaważyły wyłącznie ich umiejętności, czy również płeć. Mogę się jedynie domyślać, że skoro

⁵ Niewielki bęben obręczowy.

zostały dopuszczone do udziału w konkursie, to powiązanie *selawat dulang* z jedną pćią nie było uznane za kluczowe.

Stosunek muzyków do festiwali

W wypowiedziach muzyków pojawiają się skrajne opinie na temat festiwali i konkursów. Są tacy, którzy je uwielbiają, czują się doceniani, a udział w nich jest ważnym elementem ich życia. Jeden muzyk opowiadał, że wygrywał wszystkie konkursy. Postanowił przestać na nie jeździć, bo, w jego opinii młodszy boją się z nim konkurować i kiedy dowiadują się, że będzie obecny, rezygnują z udziału w wydarzeniu. Przyjmuje natomiast zaproszenia do pełnienia funkcji jurora.

- W 1991 roku na festiwalu w Padangu wygrałem. Na festiwalu w Payakumbuh też wygrałem. Mam puchary. W Batusangkar też. Po pięciu razach już nie chciałem [brać udziału w konkursach].

- Dlaczego?

- Młodszy (...) nie chcieli grać. Mówili, żeby od razu dać mi nagrodę. Nie potrzeba organizować konkursu. Dlatego nie chciałem. Zapraszali mnie do Padangu, ale ja nie chciałem, bo wtedy tylko ja bym był na tym festiwalu. Inni, jeśli dowiedzieliby się, że będę, na pewno by nie przyjechali. Do Solok też nie chciałem pojechać. Lepiej, żeby pojechali młodzi. Po co miałbym jechać jak członkowie jury uczyli się ode mnie? Ale jeśli ja miałbym być jurorem, to bym pojechał (Katik Parau 2015).

Spotkałam się także z grupą muzyczną, która została stworzona z chęci wzięcia udziału w festiwalu. W jednej z wioski nie było zespołu, który mógłby ją reprezentować, więc kobiety, które grały na instrumentach w dzieciństwie lub pochodziły z muzycznych rodzin postanowiły założyć zespół. Na festiwalu ich umiejętności i praca zostały docenione, więc kontynuują działalność przez kolejne lata.

Był festiwal. U nas nie było już tej tradycji. Ponieważ był festiwal, postanowiliśmy spróbować. Jeszcze nie umiałyśmy grać, ale chciałyśmy spróbować. I na festiwalu zajęłyśmy pierwsze miejsce. To był festiwal dla zespołów z kabupaten Agam i zajęłyśmy pierwsze miejsce. W moim domu jest puchar⁶ (grupa Talempong Agung Bundo Kandung, 2015).

Konkursy bywają jednak także przyczyną sporów i żalu. Zdarzają się muzycy, którzy czują się niedoceniani. Jeden z rozmówców twierdzi, że nie warto jeździć na konkursy do sąsiednich regionów, ponieważ tamtejsi jurorzy nagradzają „swoich”, czyli muzyków pochodzących z okolicy i grających w tamtejszym stylu.

Kiedyś występowałam na festiwalu *rababu pasisie*⁷ w Pasisir Selatan w Painan. Ja jestem przedstawicielem *rababu pasisie* z regionu Tarusan. Ludzie z Pasisir mówili, że mam inny akcent. Przez cztery dni jednak wygrywałem. Kiedy miał się odbyć finał organizatorzy pojechali po muzyka z Pasisir Selatan, który nie był zapisany i nie brał udział we wcześniejszych etapach konkursu. Przyjechał na sam finał i wygrał. Jedynym zastrzeżeniem do mnie był akcent. Wtedy się zraziłem i już nie jeżdżę na festiwale (Pirin Ketek, 2015)⁸.

Wpływ festiwali i konkursów na współczesną kondycję muzyki ludowej

Trudno jest fenomen istnienia festiwali ocenić w sposób jednoznaczny. Ich zaletą jest moim zdaniem rodzaj animacji, pobudzania zainteresowania muzyką, co prowadzi do powstawania nowych zespołów muzycznych oraz kształcenia się muzyków. Przykład takiego wpływu festiwali opisał Agusman Thaha. Według jego relacji istniał rodzaj muzyki towarzyszącej

⁶ Wypowiedź z wywiadu przeprowadzonego w 2015 roku z członkiniami zespołu z miejscowości Ira Balai Belo, nagari Koto Kaciak.

⁷ Lutnia krótkoszyjkowa kształtem przypominająca europejskie skrzypce.

⁸ Wypowiedź z wywiadu przeprowadzonego w 2017 roku z muzykiem grającym na *rababu pasisie*, urodzonym w 1966 roku, zamieszkałym w Kapuah, Tarusan, kab. Pasisir Selatan.

młóceniu ryżu. Melodię grano na *talempongu jao*⁹, a rytm wybijano na *gandangu*¹⁰ oraz *lesungu*¹¹. Tak wykonywana muzyka towarzyszyła tańcom i uświetniała wiele uroczystości. Stawała się jednak coraz mniej popularna i już w latach osiemdziesiątych XX wieku podjęto próbę rekonstrukcji takiego zespołu na potrzeby Festiwalu Kultury Minangkabau (*Pekan Budaya Minangkabau*) (Agusman Thaha 1989: 52). Współcześnie działania rekonstrukcyjne i wspierające trwałość starszego repertuaru oraz instrumentarium są coraz bardziej intensywne.

Zaproszenia do udziału w festiwalach i konkursach, zwłaszcza tych odbywających się poza regionem zamieszkiwanym przez muzyka, na innych indonezyjskich wyspach lub zagranicą, stanowi dla niego nobilitację. Muzycy, z którymi rozmawiałam doskonale pamiętają swoje podróże, wyliczają zdobyte nagrody i wyróżnienia oraz pokazują związane z nimi zdjęcia.

- Teraz już pan nie bierze udziału w festiwalach?
- Nie. Na Sulawesi też nie chciałem jechać, ale pojechałem, bo występowali tam muzycy z całej Indonezji. I wygrałem tam. Człowiek z Urzędu do spraw Kultury z Padangu rzucił kapeluszem. Ja zająłem pierwsze miejsce, drugie przedstawiciel Irianu, trzecie Bali, czwarte Sulawesi (Pirin Ketek, 2015).

Ciekawym zjawiskiem jest przenoszenie na scenę nie tylko samej muzyki, ale również związanych z nią zwyczajów, wierzeń i praktyk. Jak wspomniano wyżej podczas konkursów przygotowywane są dla muzyków miejsca do siedzenia stosowane w tradycyjnych sytuacjach – materace lub poduszki dla muzyków wykonujących *selawat dulang*. Muzycy przed występem wypowiadają mantry, okadzają instrumenty, aby wypaść jak najlepiej. Stawiają przed sobą na scenie naczynie z betelem – użytką mającą znaczenie symboliczne, stanowiącą wyraz szacunku i gościnności. Z relacji moich rozmówców wynika też, że niektórzy muzycy stosują zabiegi magiczne mające na celu wyeliminowanie konkurencji. Część z nich uważa, że posiada magiczne moce. W skład zespołów wchodzi też często osoby, których zadaniem jest wyłącznie zapewnienie duchowej ochrony pozostałym członkom i przeciwdziałanie złym mocom. Wiele

⁹ Metalofon złożony z drewnianego korpusu, na którym ułożonych jest pięć metalowych sztabek uderzanych drewnianymi pałkami.

¹⁰ Bęben o bliżej nieokreślonej konstrukcji.

¹¹ Moździerz do młócenia ziarna.

osób wierzy w skuteczność praktyk magicznych, które są nadal często spotykane na Sumatrze Zachodniej, zarówno podczas ceremonii i uroczystości organizowanych przez lokalne społeczności, jak i urzędy. Podczas obu typów wydarzeń zatrudniani są szamani zwani *pawang hujan*, których zadaniem jest zapewnienie ładnej pogody i powstrzymanie opadów deszczu, które przeszkodziłyby w uroczystości. Te przykłady pokazują, że dla samych muzyków okoliczności występów nie mają większego znaczenia i od strony duchowej podchodzą do nich w podobny sposób.



Il. 8. Naczynie z betelem stojące przed muzykami na scenie, Solok, 2013 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

Regulaminy i preferencje organizatorów i jurorów konkursów z jednej strony ograniczają inwencję twórczą, ale z drugiej przyczyniają się do spowolnienia procesów zmian, mobilizując do wykonywania muzyki w starszym, bardziej archaicznym stylu. Część muzyków przyznaje, że tylko festiwale i konkursy sprawiają, że nadal grają w „starym stylu” lub na „starych instrumentach”. Bez ingerencji „z zewnątrz” te elementy kultury już by zanikły. Przyczynia się to także do rozwoju dwóch nurtów w muzyce tradycyjnej. Jeden, bardziej żywy, rozwijany jest na potrzeby własne i lokalnej społeczności oraz odpowiada na zmieniające się gusta odbiorców. Drugi, wspierany przez instytucje, jest zdecydowanie bardziej zachowawczy. Jego założeniem jest utrzymanie kultury muzycznej w niezmienionej formie i zapobieganie jej przemianom, choć postulat ten niezwykle trudno realizować. Bardzo ciekawy przykład funkcjonowania muzyków w tych realiach opisała Jeniffer Fraser. W pewnej miejscowości

zaadaptowano pieśni z repertuaru *saluang jo dendang*¹² do gry na *talempongu*. Podczas uroczystości lokalnych, skład zespołu poszerzano o keyboard, aby podkreślić kosmopolityczne aspiracje rodziny organizującej wydarzenie. Tej zmiany nie akceptowali lokalni urzędnicy, którzy podczas oficjalnych wydarzeń oraz występów zespołów poza miejscowością zakazywali używania keyboardu, uznając, że promują muzykę prawdziwą (*asli*). W rzeczywistości nie była ona już w tej formie wykonywana na potrzeby społeczności, w związku z czym można dojść do wniosku, że urząd promował muzykę „martwą”. Artyści jednak doskonale przystosowali się do stawianych im wymogów. Spowodowało to równoległe istnienie dwóch praktyk – zmodyfikowanej, wykorzystywanej na potrzeby własne, oraz „zamrożonej”, która prezentowana była na zewnątrz (Fraser, 2007: 121–122).

Festiwale o dużym zasięgu terytorialnym są także miejscem spotykania się artystów z różnych stron, co prowadzi do wzajemnych inspiracji twórczych. Z relacji najstarszych muzyków, z którymi rozmawiałam, wynika, że podobne procesy istniały od dawna. Ludzie odwiedzali znajomych i rodzinę mieszkającą w innych regionach i przysłuchiwali się tamtejszej muzyce podczas uroczystości. O zyskiwanych w ten sposób inspiracjach świadczą nazwy melodii, pochodzące od nazw miejscowości, w której muzyk po raz pierwszy ją usłyszał. Wykonywał ją następnie na swoim rodzinnym terenie i w ten sposób poznawały ją kolejne osoby.



Il. 9. Uczestnicy konkursu przysłuchują się występowi konkurencji, Padang, 2015 r., fot. Maria Szymańska-Ilnata

¹² Śpiew z akompaniamentem granym na flecie.

Zespoły i muzycy minangkabau działają na potrzeby lokalne, nadal przede wszystkim zapewniając rozrywkę podczas wesel i innych uroczystości. Festiwale i konkursy traktują jako dodatkowy element swojej działalności, okazję do spotkania z innymi muzykami, a w przypadku wygranej, dodatkowe źródło dochodu. Funkcjonują więc dwa nurty muzyki tradycyjnej – wykonywana na potrzeby własnej społeczności oraz spełniająca oczekiwania jurorów i publiczności festiwali. Wielu muzyków jest w stanie funkcjonować w obu. Czas pokaże, czy takie zdolności będą mieć też przyszłe pokolenia i jak zmieniać się będą festiwale.

Literatura cytowana:

Agusman Thaha 1989: *Peralatan hiburan dan kesenian tradisional Minangkabau*. Padang: Dep. Pendidikan dan Kebudayaan, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional, Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Kebudayaan Daerah Sumatera Barat.

Usria Dhavida (red) 2005: *Alat musik bernafas islam di Minangkabau*. Padang: UPTD Museum Nagari.

Fraser, Jennifer A. 2007: *Packaging Ethnicity: State Institutions, Cultural Entrepreneurs, and the Professionalization of Minangkabau Music in Indonesia*. dysertacja University of Illinois.

Kato, Tsuyoshi 1982: *Matriliny and Migration: Evolving Minangkabau Traditions in Indonesia*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Rosmegawaty Tindaon 2012: *Kesenian tradisional dan revitalisasi*, „Jurnal Ekspresi Seni”, 14(2), 214–224.

Wywiady:

Grupa Talempong Agung Bundo Kandung 2015 – zespół grający na *talempongu aguang*.

Katik Parau 2015 – muzyk grający na *saluangu darek*.

Pirin Ketek 2015 – lutnik, muzyk grający na *rababie pasisie*.

Abstract:

In the Minangkabau region, traditional music is still alive and well. Traditional music has undergone numerous and significant transformations since the mid-twentieth century, shaped primarily by government regulations, globalization, technological development, and the changing tastes of the performers themselves and their audiences. The diversity and interesting varieties of traditional music in the region is evident, among other contexts, during festivals organized in both large and small towns in the region. The article focuses on the analysis of contemporary festivals including consideration of the foundational principles of particular festivals, their impact on participants and their art, and the role of festivals in politics, tourism, and the lives of Minangkabau people.

Keywords:

Minangkabau, West Sumatra, festival, institution, changes