

Dawid Martin

Instytut Muzykologii UW

Od teoretyka do praktyka – o przełamywaniu rasowych tabu i metodologicznych barier w zachodnich badaniach nad gamelanem (ca. 1850–1960)

Badania nad tradycjami muzycznymi Archipelagu Indonezyjskiego, w szczególności zaś nad instrumentarium orkiestr *gamelan* oraz nad wykonywanym na nim repertuarem określanym terminem *karawitan*, stanowiły ważny impuls dla rozwoju etnomuzykologii i jej metodologii. Wśród ojców założycieli naszej dyscypliny zgodnie wymienia się nazwiska dwóch naukowców zajmujących się różnymi aspektami tej muzyki. Pierwszy z nich, Alexander John Ellis (1814–1890) zetknął się z gamelanem podczas występów dworskich artystów z kratonu w Yogyakarta w Royal Aquarium w Westminster w 1882 roku. Jego badania nad strojem instrumentów goszczącej w Londynie orkiestry oraz skalami muzycznymi stosowanymi w muzyce *karawitanu* przyczyniły się do obalenia tezy o uniwersalnym charakterze zachodniego systemu dźwiękowego, przez co – jak podkreśliła Sławomira Żerańska-Kominek „zakwestionował głęboko zakorzeniony w zachodnich umysłach eurocentryzm, a relatywizm kulturowy uznał za naczelny postulat badań etnomuzykologicznych” (Żerańska-Kominek 1995: 43). Drugi z ojców

etnomuzykologii, Jaap Kunst (1891–1960), w przeciwieństwie do Ellisa miał sposobność poznawać gamelan bezpośrednio w samej Indonezji. Podczas swojej piętnastoletniej służby w kolonialnej administracji ówczesnych Holenderskich Indii Wschodnich badał i opisywał różne tradycje muzyczne archipelagu, niemniej największą sławę przyniosła mu jego *Toonkunst van Java* (w wersji anglojęzycznej *Music of Java*), po dziś dzień uznawana za jedno z najbardziej kompletnych opracowań dotyczących gamelanu jawańskiego. Dzieło Kunsta kontynuował jego uczeń – Mantle Hood (1918–2005), który w 1960 roku w swoim eseju *The Challenge of 'Bi-Musicality'* sformułował założenia koncepcji „bimuzikalności” lub też „muzikalności alternatywnej”, postulując, aby zachodni badacze zajmujący się muzyką pozaeuropejską poznawali ją również poprzez praktykę (Hood 1960: 55–59).

W tym celu na Uniwersytecie Kalifornijskim powstały zespoły warsztatowe, w ramach których studenci uczyli się grać między innymi na gamelanie jawańskim oraz balijskim pod okiem Hooda oraz wizytujących mistrzów tradycji zapraszanych z Indonezji. Idee Hooda padły na bardzo podatny grunt i wkrótce podobne grupy zaczęły funkcjonować w innych ośrodkach akademickich Stanów Zjednoczonych. Trzydzieści lat po publikacji *The Challenge of 'Bi-Musicality'* jeden z amerykańskich etnomuzykologów cytowanych przez brytyjskiego badacza gamelanu, Neila Sorrella, miał stwierdzić, iż „każda instytucja, chcąc się liczyć w dyscyplinie [etnomuzykologii] musi posiadać gamelan” (Sorrell 1992: 66). To krótkie stwierdzenie najlepiej oddaje, jak wielki sukces odniósł Hood w implementowaniu swojej koncepcji i jak wielki wpływ miał na rozwój amerykańskiej etnomuzykologii.

Pokolenie Hooda stało się pierwszą generacją zachodnich badaczy gamelanu studiujących go także od strony wykonawczej. Swoje kariery rozwijali oni już w warunkach powojennych, kiedy dawny, kolonialny porządek zaczął się załamywać, a wraz z nim dekompozycji zaczęły ulegać rasowe i społeczne bariery systemu kolonialnego. Wcześniej to właśnie one wydawały się głównym czynnikiem powstrzymującym

białych badaczy od praktykowania muzyki pozaeuropejskiej. Naturalnie, wiele takich barier istniało również w kolonialnej Indonezji, uniemożliwiając mieszkającym tam Europejczykom grę na gamelanie. Nauka gry na tubylczych instrumentach mogła być postrzegana przez innych białych jako coś niestosownego. Biorąc pod uwagę zespołowy charakter *karawitanu*, wymagałaby ona bliskiej interakcji z miejscowymi muzykami, a sama idea umiejscowienia Jawajczyka, Sundajczyka czy Balijszyka na pozycji nauczyciela instruującego Europejczyka stanowiłaby trudne do wyobrażenia (zapewne w równym stopniu dla kolonizatorów, jak i kolonizowanych) odwrócenie drabiny społecznej. Niemniej, pomimo owych konwenansów, już w XIX wieku odnaleźć możemy przykład badacza, który zdecydował się je przełamać i który studia nad gamelanem łączył z praktyką muzyczną.

W górach Jawy Zachodniej – Adriaan Holle i gamelan Sari Oneng

Urodzony w Amsterdamie Adriaan Holle (1832–1879) trafił na Jawę jako dziecko wraz z liczną, zamożną rodziną holenderskich przedsiębiorców. Jego rodzice i ich krewni postanowili zainwestować tam swój kapitał, dzierżawiąc plantację herbaty ulokowaną we wsi Parakan Salak na żyznych zboczach wulkanu Salak w zachodniej części wyspy. Już w latach młodości Adriaan oraz jego starszy brat, Karel Frederik (1829–1896), wykazywali duże zainteresowanie lokalną kulturą (van den Berg 1991: 117).

Starszy z rodzeństwa pasjonował się zwłaszcza zagadnieniami etnolingwistycznymi – był autorem wielu opracowań (między innymi podręcznika do nauki języka sundajskiego) oraz zbieraczem ludowych opowieści. Ze względu na swoją obszerną wiedzę w tej dziedzinie został nawet mianowany przez kolonialne władze honorowym doradcą do spraw tubylczych. Obaj bracia utrzymywali przy tym bliskie relacje z miejscową ludnością oraz pracownikami swojej plantacji, dbając o ich dobrobyt i zapewniając im odpowiednie warunki mieszkaniowe (Lubis 1998: 137–142). W tym celu sfinansowali oni budowę

w wiosce nowych łaźni, sklepów (Terwen 2003: 42), czy nawet meczetu „w stylu Azji Południowo-Wschodniej” (Taylor 2008: 325). Ponadto chcąc zapewnić im rozrywkę w formie muzyki i tańca, zakupili zestaw instrumentów reprezentujący typ sundajskiego gamelanu *salendro*, nazwany *Sari Oneng*, na którym ich pracownicy mogli grywać w wolnym czasie (Terwen 2003: 43; Siswadi 2012). Zafascynowany sundajską muzyką Adriaan Holle również dołączył do orkiestry. Gra na gamelanie przerodziła się w jego życiową pasję, niekiedy nieco uciążliwą dla jego krewnych, o czym świadczą słowa kuzyna, E.J. Kerkhovea, który tuż po swoim przyjeździe na Jawę w 1861 roku relacjonował w jednym ze swoich listów do rodziny w kraju:

Prawie nie jestem już w stanie pisać. Od czterech dni Adriaan zajęty jest uczeniem się z muzykami gamelanu orkiestrmistrza regenta Sumendangu¹ nowych utworów. Odbywa się to na frontowej werandzie od godziny 8 rano do 12 w nocy. Od takiego życia człowiek straci zmysły. Gamelan w oddali, choć monotonny, jest przyjemny dla ucha, ale to, to już przesada... (van den Berg 1991: 117)

[Ik kan waarachtig haast niet meer schrijven. Sedert vier dagen is Adriaan bezig om den orkestmeester van den regent van Soemedang zijn gambellang spelers nieuwe stukken te leeren. Dit gebeurt in de voorgallerij van ‘s morgens 8 tot ‘s nachts 12 uur. Hooren en zien vergaat U van dit leven. Eene gambellang in de verte is, hoewel eentonig, wel aardig om te horen, maar dit is te kras...]

Jak wyglądały owe próby, można zobaczyć na jednej z zachowanych fotografii wykonanych około 1862 roku przez Karela Frederika (Rycina 1). Na zdjęciu widać jego brata ubranego w sundajski sarong, muzykującego z pracownikami plantacji na wspominanej werandzie domu w Parakan Salak (Terwen 2003: 42, 74). Adriaan Holle gra tu na rzeźbionym w kości

¹ Sumendang – miasto na Jawie Zachodniej o statusie stolicy regencji (*kebupaten*). W kolonialnej Indonezji urzędnicy stojący na czele tych jednostek administracyjnych (*bupati*) wywodzili się z miejscowej ludności, niejednokrotnie z arystokracji. Dzięki uprzywilejowanej pozycji społecznej i ekonomicznej wielu z nich utrzymywało własne zespoły gamelanowe.

słoniowej rebabie (Ross 2016: 98) – instrumencie powszechnie uznanym za najtrudniejszy technicznie spośród wszystkich instrumentów gamelanu, pełniącym rolę melodycznego lidera orkiestry. Co więcej, Holender siedzi tu na krześle, „zachowując europejski status” (Cohen 2010: 234), podczas gdy miejscowi muzycy zasiadają przy pozostałych instrumentach gamelanu *Sari Oneng* w pozycji *sila*, czyli bezpośrednio na podłodze ze skrzyżowanymi nogami („po turecku”). Holle tym samym wyłamał się z tradycyjnych reguł, nakazujących członkom orkiestr gamelanowych siadanie właśnie w ten sposób, co wizualnie ma podkreślać ich równy status w zespole. Nie wiadomo, czy zrobił to intencjonalnie, niemniej – przy całej jego sympatii okazywanej krajowcom – fotografia ta doskonale odzwierciedla społeczną hierarchię kolonialnej Indonezji.

Przez swoich rodaków Adriaan Holle postrzegany był jako największy autorytet w dziedzinie muzyki sundajskiej. Mimo że sam, o ile mi wiadomo, nie opublikował żadnych artykułów na ten temat, swoją wiedzę oraz zebranymi materiałami dzielił się z innymi badaczami, którzy powoływali się na jego opinie we własnych opracowaniach. Jak możemy dowiedzieć się z prac współczesnych niderlandzkich naukowców, Jana Willema Terwena oraz Henka Maka van Dijka, jedną z transkrypcji autorstwa Hollego przedstawiającą *gendhing* (utwór gamelanowy) zatytułowany *Kebogiro* miał posłużyć się zafascynowany gamelanem holenderski kompozytor Daniël de Lange (1841–1918) podczas wykładu na temat muzyki jawajskiej wygłoszonego w 1879 roku dla członków Aardrijkskundig Genootschap (Towarzystwa Geograficznego) w Arnhem (Terwen 2003: 75; van Dijk 2007: 16). Zdaniem van Dijka, zapis sporządzony przez Hollego mógł stanowić pierwszą w historii transkrypcję muzyki gamelanowej². Inna z jego partytur dokumentująca sundajski *gendhing* o nieznanym tytule znalazła się w obszernym aneksie nutowym załączonym do opracowania *De gamelan te Jogjåkartå*, którego autorem był nadworny lekarz sułtana Yogyakarta, Holender Isaäc Groneman

² Autor najwyraźniej nie wziął pod uwagę wcześniejszych, fragmentarycznych prób notowania partii pojedynczych instrumentów gamelanu, które odnaleźć można w pracach brytyjskich badaczy z początków XIX wieku – Johna Crawforda i Sir Thomasa Stamforda Rafflesa.

(1832–1912), i które opublikowano w roku 1890 w serii wydawanych w Amsterdamie „Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen” („Traktatów Królewskiej Niderlandzkiej Akademii Sztuk i Nauk”) (Groneman 1890: 118–123). Rozprawa ta uznawana jest za najbardziej kompletne studium na temat gamelanu napisane przez europejskiego badacza przed czasami Jaapa Kunsta, a jej wydanie na rok przed publikacją zapowiadali w specjalnym raporcie dwaj inni członkowie akademii – Abraham Dirk Loman oraz Johannes Gerhardus Rijk Acquoy. Jak możemy dowiedzieć się z ich artykułu, transkrypcje Adriaana Hollego (por. Rycina 2) powstały już po jego powrocie do Europy i spisane zostały przez niego z pamięci, przy czym w ich sporządzeniu miał asystować mu właśnie Loman, skoligacony z jego rodziną (Loman, Acquoy 1889: 203). Poza wspomnianą partyturą, Groneman w swojej pracy wielokrotnie odwoływał się do informacji przekazanych przez Hollego, między innymi omawiając strukturę sundajskich skal *pelog* i *salendro* oraz nomenklaturę ich poszczególnych stopni, jak również przedstawiając instrumenty tamtejszego gamelanu i ich lokalne nazewnictwo (Groneman 1890: 22–24, 35, 37–38).

Po śmierci Adriaana Hollego w 1879 roku, gamelan *Sari Oneng* kontynuował swoją działalność. Kolejny zarządca Parakan Salak, Gustav Mundt, postanowił wysłać zespół do Europy, gdzie swoimi występami miał promować produkty firmy na wielkich wystawach przemysłowych. Grupa zaprezentowała się na Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling (Międzynarodowej Wystawie Kolonialno-Eksportowej) w Amsterdamie w 1883 roku oraz na Wystawie Powszechnej w Paryżu w 1889 roku, która – jak się później okazało – stanowiła przełomowe wydarzenie dla recepcji gamelanu na zachodzie (Martin 2021: 259–278). Nie doszłoby do tego bez wcześniejszych, wieloletnich wysiłków i zaangażowania Hollego, którego z perspektywy czasu uznać trzeba za pioniera bimuzykalności łamiącego ówczesne bariery społeczne i rasowe. Mimo że sam był członkiem elit pochodzącym z bogatej, europejskiej rodziny z licznymi koneksjami wśród kolonialnego establishmentu, utrzymywał

bliskie kontakty towarzyskie nie tylko z miejscową ludnością, ale z przedstawicielami jej najuboższej warstwy – z prostymi robotnikami i chłopami, z którymi muzykował, ryzykując ostracyzm ze strony swoich rodaków³.

W służbie sułtana i na „Wyspie Demonów” – Walter Spies i jego muzyczne fascynacje

Mówiąc o społeczno-rasowych granicach funkcjonujących w systemie kolonialnym, podkreślić trzeba, że nie wszystkie z nich wprowadzane były z pozycji siły przez kolonizatorów. Różne tabu uniemożliwiające outsiderom udział w określonych sytuacjach czy obserwację niektórych zwyczajów, rytuałów i ceremonii stanowiły również ważny element kultur lokalnych. Dotyczyło to również Jawy i tamtejszych dworów – *kratonów*, przez miejscową ludność postrzeganych nie tylko jako centra władzy, ale i przestrzeń *sacrum*. Przez wiele stuleci stanowiły one raczej zamknięte, hermetyczne środowisko, zaś obcowanie z dworską sztuką, w tym muzyką i tańcem, było przywilejem ograniczonego grona mieszkańców dworu oraz ich gości zapraszanych na najważniejsze uroczystości. Sami artyści rekrutowani byli zwykle bezpośrednio spośród krewnych władcy oraz przedstawicieli jego służby – tzw. *abdi dalem*. Sytuacja ta zaczęła się jednak zmieniać po powstaniu księcia Diponegara zwanym też Wojną Jawajską z lat 1825–1830. Po jego upadku, jawajskie *kratony* utraciły resztki swojej władzy politycznej. Aby zapobiec kolejnym zrywom miejscowej ludności, holenderscy kolonizatorzy wymusili ich demobilizację oraz otwarcie się na zewnątrz (Suwito 2009: 6–11). Równolegle jawajska arystokracja ulegała stopniowej europeizacji, adaptując z kultury zachodniej jej atrakcyjne elementy, w tym i muzykę, od początku XIX wieku coraz bardziej obecną w kolonii za sprawą rozwijających się instytucji europejskiego życia muzycznego, a później również fonografii i radiofonii. W 1899 roku ówczesny władca

³ O przykrych tego konsekwencjach przekonał się osobiście jego brat, który za bratanie się z miejscowymi stał się ofiarą drwin i anonimowych, prześmiewczych artykułów publikowanych w 1872 roku na łamach gazety „Java Bode” (Lubis 1998: 139).

Surakarty, Pakubuwono X, postanowił sformować na swoim dworze europejską orkiestrę, zadanie to zlecając holenderskiemu kompozytorowi – Paulowi Seeligowi (1876–1945), który objął posadę jej kapelmistrza (van Dijk 2007: 156). Za jego przykładem na początku 1924 roku poszedł sułtan Yogyakarty, Hamengkubuwono VIII powierzając taką samą misję wówczas jeszcze mało znanemu niemieckiemu malarzowi i pianście amatorowi – Walterowi Spiesowi (1895–1942), który w poszukiwaniu nowych inspiracji twórczych dotarł aż na Jawę. Podczas swoich pierwszych miesięcy spędzonych w Indonezji Spies utrzymywał się ze sprzedaży swoich obrazów, a także z gry na pianinie w klubie Sociëteit de Vereeniging w Yogyakarcie, w którym spotykała się kolonialna śmietanka miasta. Jeden z jej przedstawicieli – architekt Peter Sisten wykonujący zlecenia dla Hamengkubuwona VIII – polecił sułtanowi kandydaturę Spiesa do objęcia kierownictwa orkiestry. Niemiecki artysta wywiązał się z tego zadania znakomicie w krótkim czasie tworząc około czterdziestoosobowy zespół (van Dijk 2007: 99–101; Soejima 1998: 87–92). Orkiestra miała w swoim repertuarze zarówno muzykę klasyczną i wojskową, jak i popularne melodie taneczne oraz jazz (Parto 1982: 24–27, 29). Okres swojej czteroletniej służby dla Hamengkubuwona VIII Walter Spies wykorzystał także do studiów nad muzyką dworskich gamelanów, którą zachwyił się jeszcze przed podjęciem pracy w *kratonie*. W jednym ze swoich listów relacjonował: „Tutejsza muzyka! Na Boga, to coś cudownego! Grana na instrumentach nigdy nie widzianych, melodie nigdy nie słyszane” (Soejima 1998: 89). Podejmując badania nad gamelanem, Walter Spies podążył w ślady Paula Seeliga, który w *kratonie* Surakarty zajmował się dokumentowaniem dworskiego repertuaru, a ponadto prawdopodobnie przyczynił się także do powstania systemu notacji gamelanowej, znanego pod nazwą *kepatihan* (Martin 2021: 218). Mimo swoich fascynacji *karawitanem*, który wykorzystywał jako źródło inspiracji dla własnych kompozycji (głównie utworów fortepianowych i pieśni), Seelig najprawdopodobniej nie grał na gamelanie (a przynajmniej nie mamy żadnych przekazów to potwierdzających). Tymczasem Walter Spies poznawał jawajską muzykę również od strony praktycznej.

Podczas swojej pracy dla sułtana, niemiecki artysta przypuszczalnie został zakwaterowany w rezydencji księcia Joyodipura (1878–1939) (Parto 1982: 15; Surtihadi 2014: 36).

Jej właściciel był szwagrem Hamengkubuwona VIII oraz człowiekiem wielu talentów – architektem, rzeźbiarzem, malarzem, muzykiem i tancerzem oraz jednym z wykładowców Krido Bekso Wiromo – przy pałacowej szkoły artystycznej otwartej w 1918 roku, w której klasycznego tańca jawańskiego oraz *karawitanu* mogły się uczyć także osoby spoza dworu (Fibiona, Lestari 2017: 126–129)⁴. Joyodipuro był także bliskim współpracownikiem i jednym z głównych informatorów Jaapa Kunsta, na którego ojciec etnomuzykologii wielokrotnie się powoływał na kartach *Toonkunst van Java*. Księżę, który w swojej rezydencji utrzymywał własną orkiestrę gamelanową, został też nauczycielem Waltera Spiesa. Niemiec okazał się bardzo pojętnym uczniem. Początkowo grał na metalofonie *saron*, od którego naukę rozpoczyna większość adeptów *karawitanu*, po czym opanował grę na zestawie gongów horyzontalnych *bonang* i wreszcie – na ksylofonie *gambang*. Spies wykazywał się na tyle dużą biegłością, że zaczął występować w zespole towarzyszącym przedstawieniom teatru cieni *wayang kulit*⁵ (van Dijk 2007: 101; Fibiona, Lestari 2017: 132–133; Parto 1982: 15; Surtihadi 2014: 36; „De Locomotief” 1925a: 1; 1925b: 1). Prawdopodobnie za pośrednictwem swojego mistrza poznał też austriacką kompozytorkę, Sieglindę Hofland z d. Leber (1881–1960), znaną pod pseudonimem Linda Bandara, urodzoną i wychowaną na Jawie, z której kulturą się głęboko identyfikowała. Jak zauważył badacz jej twórczości Klaus Kuiper, Linda Bandara była najprawdopodobniej pierwszą zachodnią kompozytorką wykorzystującą w swoich utworach

⁴ Z nowej możliwości nauki dworskich sztuk performatywnych (do których dostęp dotąd był bardzo reglamentowany) skorzystali nie tylko Jawajczycy, ale też wielu obcokrajowców, w tym grono popularnych amerykańskich „tancerek egzotycznych”, takich jak Claire Holt (1901–1970), Russell Meriwether Hughes *alias* La Meri (1898–1988) czy Xenia Zarina *alias* Jane Zimmerman (1905–1967) (Martin 2021: 239–244).

⁵ Akompaniowanie przedstawieniom *wayang kulit* wymaga od muzyków nie tylko dużego wyczucia na wszelkie sygnały kierowane do orkiestry przez prowadzącego spektakl lalkarza i narratora (*dhalanga*), ale i znajomości obszernego repertuaru.

instrumentarium gamelanu (Kuiper 2012: 87), a także jedną z pionierek zachodnich badań nad gamelanem, która w 1910 roku na łamach „Die Musik” opublikowała swój pierwszy artykuł poświęcony zagadnieniom *karawitanu* (Kuiper 2012: 91, 106). W tamtym okresie prowadziła ona kwerendę poświęconą muzyce gamelanowej mniejszego z dworów Yogyakarta – książęcego Pakualamanu. Waltera Spiesa i jego nową znajomą połączyła wspólna pasja. Razem z Bandarą zaczął on regularnie odwiedzać pałac Pakualaman, gdzie wspólnie zbierali repertuar tamtejszych orkiestr (Kuiper 2012: 105–112). Tak jak kilkadziesiąt lat wcześniej Adriaan Holle, spisywali oni utwory w formie partytur, których dokumentacyjną wartość doceniał Jaap Kunst (Soejima 1998: 94–95). Pozyskany w ten sposób materiał Spies i Bandara wykorzystywali między innymi do tworzenia transkrypcji i aranżacji fortepianowych jawańskich *gendhingów* (Kuiper 2012: 109, 120–121). Niestety, zbiory te nigdy nie zostały opublikowane, co wynikało być może z samokrytycyzmu Spiesa. Większość z nich zaginęła (Soejima 1998: 95; van Dijk 2007: 102).

W 1927 roku Walter Spies opuścił Yogakartę i osiadł w wiosce Ubud na Bali, gdzie jako malarz prymitywista zyskał światową sławę, stając się jedną z najbardziej prominentnych postaci kręgów artystycznych Holenderskich Indii Wschodnich. Mimo że mieszkając na „rajskiej wyspie”, skoncentrował się na malarstwie, to nie porzucił swoich zainteresowań lokalnymi sztukami scenicznymi, co zaowocowało między innymi opublikowaną w 1938 roku wraz z Beryl de Zoete głośną pracą *Dance and Drama in Bali*. Podobnie jak wcześniej na Jawie, tak i tu utrzymywał bliskie relacje z miejscowymi artystami. Jednym z jego współpracowników był balijski tancerz i choreograf I Wayan Limbak, z którym Spies miał stworzyć taniec *kecak*. Jego pokazy organizowane w świątyniach Uluwatu, Tanah Lot i innych malowniczych zakątkach wyspy stanowią dziś jedną z największych atrakcji turystycznych wyspy. Często reklamowany jako element kultury „starożytnego” Bali, *kecak* w istocie powstał na potrzeby filmu dokumentalnego *Insel der Dämonen* w reżyserii Friedricha Dalsheima (Rycina 3 i 4). Podczas pobytu niemieckiej ekipy filmowej na Bali na

przełomie 1930 i 1931 roku, Walter Spies zatrudniony został jako jej przewodnik oraz konsultant do spraw artystycznych i etnograficznych, odpowiedzialny między innymi za przygotowanie scen tanecznych, w których obok fragmentów tańców *legong*, *baris* i *barong* przedstawiono również finałowy *kecak* opracowany na bazie dawnych, transowych tańców *sanghyang*, pierwotnie wykonywanych podczas obrzędów puryfikacyjnych, do którego wykonania zaangażowano mieszkańców wsi Bedulu. Mimo że dzieło Dalsheima odniosło sukces, Spies nie był do końca zadowolony z efektów, a to z uwagi na zły dobór muzyki gamelanowej dodanej na etapie postprodukcji do filmu nagrywanego jeszcze w technologii kina niemego (Stepputat 2010: 268–280).

Współpraca z ekipą Dalsheima była dla Spiesa nie pierwszym tego typu doświadczeniem. W połowie 1928 roku zaangażowano go jako asystenta ekipy dźwiękowców wytwórni Odeon realizującej wówczas nagrania muzyki balijskiej na potrzeby serii „Musik des Orients” Ericha von Hornbostela. Dzięki koneksjom Spiesa wśród miejscowych artystów i bazując na jego rekomendacjach zarejestrowano 98 przykładów muzycznych, z których pięć ostatecznie opublikowano w 1931 roku w ramach serii Hornbostela, całość natomiast wydano na rynku indonezyjskim (Oja 2004: 62; Juniarta 2016).

Mieszkając na Bali, Walter Spies zapewne nadal studiował miejscową muzykę od strony praktycznej. W swoim domu w Ubud posiadał dwa zestawy gamelanu balijskiego: *gamelan angkung* oraz *gamelan gong* (van Dijk 2007: 101). Wzorem swoich wcześniejszych jawańskich doświadczeń kontynuował również próby kompozytorskie. Wspierał go w tym Colin McPhee (1900–1964), którego utwór *Tabuh-Tabuhan: Toccata for Orchestra* z 1936 roku stanowi jedną z najwcześniejszych prób przełożenia brzmienia gamelanu balijskiego na język zachodniej orkiestry symfonicznej. Wraz ze swoim przyjacielem Spies sporządzał transkrypcje miejscowego repertuaru, aranżując je następnie na dwa fortepiany. Niemiecko-kanadyjski duet zaprezentował swoje opracowania w 1937 roku podczas Kongresu Balijskiego, a także na koncercie w europejskim

klubie Sociëteit de Harmonie w Denpasar (Oja 2004: 72, 123–125; „Algemeen Handelsblad” 1937: 3).

Karierę Waltera Spiesa brutalnie przerwał wybuch II wojny światowej. Po agresji hitlerowskich Niemiec na Niderlandy jako obywatel wrogiego kraju został internowany przez holenderskie władze. W 1942 roku znalazł się w grupie więźniów transportowanych na Cejlon, których statek został zbombardowany przez lotnictwo japońskie. Większość osób zamkniętych pod pokładem, w tym Spies, nie przeżyła katastrofy (Soejima 1998: 98; Green 2002: 114).

Pod skrzydłami Jaapa Kunsta – Bernard IJzerdraat i gamelan Babar Lajar

Okołomuzyczna działalność Waltera Spiesa wymiennie przyczyniła się do rozwoju etnomuzykologicznych badań nad jawańskim i balijskim gamelanem. Z rezultatów jego kwerendy korzystali zarówno Erich von Hornbostel, jak i Jaap Kunst, który w swoich pracach wielokrotnie powoływał się na jego opinie i który podczas swojego pobytu w Indonezji utrzymywał ze Spiesem bliskie kontakty. Po powrocie do Niderlandów w 1934 roku, ojciec etnomuzykologii objął stanowisko kustosza w Koloniaal Instituut w Amsterdamie. Tam też organizował cykl koncertów popularyzujących muzykę i taniec Indonezji, które odbywały się również pod niemiecką okupacją. Wśród wykonawców, którzy prezentowali się na tamtejszej scenie, znaleźli się między innymi grający na gamelanie jawajscy pracownicy linii żeglugowych Stoomvaart Maatschappij Nederland oraz zespół Ardjoeno złożony z indonezyjskich studentów kształcących się w Niderlandach. Na jeden z ich wspólnych występów trafił późniejszy student Kunsta i etnomuzykolog, wówczas jeszcze nastoletni Bernard IJzerdraat (1926–1986) z Haarlemu, który wcześniej stracił ojca – bojownika ruchu oporu rozstrzelanego przez hitlerowców. Gamelan zrobił na nim na tyle duże wrażenie, że po koncercie postanowił założyć wraz z grupą znajomych z rodzinnego miasta zespół muzyczny, który z wykorzystaniem instrumentów zachodnich, między innymi akordeonu, gitar i bębnow,

odtwarzał transkrybowane i aranżowane przez niego utwory game-lanowe. W rozwijaniu tej pasji zaczął wspierać go sam Kunst, udostępniając IJzerdraatowi rozmaite publikacje na temat gamelanu oraz nagrania, na których młodzi muzycy mogli się wzorować, próbując na swój sposób interpretować jawajski *karawitan*. Wkrótce jednak ambicje nastoletnich artystów zaczęły sięgać wyżej – postanowili zbudować sobie własny gamelan, w czym z narażeniem życia pomógł im Kunst. W warunkach rekwizycji metali na potrzeby wojenne przemycił ze zbiorów muzealnych zabytkową spiżową armatę z czasów Kompanii Wschodnio-indyjskiej, która po przetopieniu posłużyła jako materiał do produkcji gongów. Zestaw instrumentów wzorowanych na gamelanie z Koloniaal Instituut został zbudowany w pełnej konspiracji i również w podziemiu odbyły się pierwsze koncerty z jego wykorzystaniem. Zespół IJzerdraata przyjął wówczas nazwę Babar Lajar (Rycina 5) zapożyczoną od tytułu jednego z jawajskich *gendhingów*, oznaczającego dosłownie rozstawianie żagli, stając się pierwszą w historii orkiestrą gamelanową złożoną z samych Europejczyków (Mendonça 2011: 59–61). Po zakończeniu wojny grupa kontynuowała swoją działalność, koncertując w kraju i za granicą – między innymi we Francji, Niemczech i Wielkiej Brytanii. Niejednokrotnie współpracowała z indonezyjskimi artystami, pośród których znaleźli się tacy jawajscy tancerze, jak Raden Mas Pakun i Raden Mas Jodjana (obaj związani z rodziną sułtana Yogyakarta), Suhendro Sosro Sawarno, słynny Indra Kamajoyo z Banyumas, i Gusti Gde Oke Djlantik z Bali oraz jawajska śpiewaczka Nji Raden Poerwasari. Prezentacje artystyczne często połączone były z prelekcjami wygłaszanymi przez Jaapa Kunsta, a później również jego studenta, Bernarda IJzerdraata. Lider Babar Lajar zaangażował się także w inne inicjatywy o charakterze popularyzatorskim – organizował warsztaty gamelanu dla młodzieży i prowadził audycję radiową poświęconą muzyce jawajskiej. Jednymi z najciekawszych i najbardziej innowacyjnych przedsięwzięć było napisanie przez Kunsta anglojęzycznej bajki muzycznej pod tytułem *Begdja, the Gamelan-boy: A story of the Isle of Java* oraz nagranie jej we współpracy z Babar Lajar

(Rycina 6). Utwór wydany na płycie w 1953 roku przez wytwórnię Philips utrzymywany jest w formie słuchowiska, w którym kolejne przygody tytułowego bohatera (jako lektor występuje sam ojciec etnomuzykologii) stają się pretekstem do prezentacji brzmienia poszczególnych instrumentów gamelanu oraz kolejnych utworów granych przez Babar Lajar, jak również do omawiania wybranych zagadnień związanych z muzyką i kulturą Jawy. Narrację Jaapa Kunsta uzupełniają opisy, transkrypcje skal gamelanowych i ilustracje zamieszczone na okładce płyty (Martin 2021: 325–331). Co ciekawe, orkiestra Babar Lajar przedstawiona jest tam jako study group. Podobnego terminu (performance-study groups) użył później Mantle Hood w odniesieniu do zespołów warsztatowych działających na Uniwersytecie Kalifornijskim (Hood 1960: 55–56). Amerykanin doskonale znał IJzerdraata i jego działalność – obaj studiowali w tym samym czasie u Jaapa Kunsta. Hood bywał na koncertach Babar Lajar, we wstępie do swojej dysertacji podziękował zaś koledze ze studenckiej ławy za „cierpliwy instruktaż na temat technik gry na instrumentach gamelanu i złożoności jawańskiego rytmu oraz jego objaśnienia dotyczące tańca” (Hood 1954: VII). Najprawdopodobniej to właśnie Bernard IJzerdraat oraz Babar Lajar stanowili dla niego bezpośrednią inspirację do sformułowania koncepcji bimuzikalności oraz programów nauczania muzyki pozaeuropejskiej w UCLA.

Założona przez IJzerdraata orkiestra utorowała drogę wielu kolejnym zespołom gamelanowym działającym na zachodzie. Grupa Babar Lajar była aktywna do połowy lat pięćdziesiątych, kiedy to jej lider przedsięwziął kolejną podróż do Indonezji, do której po raz pierwszy przybył w 1950 roku, aby rozwijać swoje umiejętności pod okiem jawańskich mistrzów. Tym razem jednak postanowił osiedlić się tam na stałe, kontynuując naukową i artystyczną karierę pod jawańskim nazwiskiem Suryabrata (Martin 2021: 327, 332; Mendonça 2011: 64, 80). W 1966 roku przyjął nawet indonezyjskie obywatelstwo, co dobitnie świadczy o tym, jak bardzo utożsamiał się z kulturą tego kraju i jego muzyką, która – jak napisał Jaap Kunst – „stała się własną, naturalną mową jego serca” (Kunst 1973: XV).

Podsumowanie

Postacie, takie jak Adriaan Holle, Walter Spies i Bernard IJzerdraat, przecierały szlaki bimuzykalności, nie tylko przygotowując grunt pod metodologiczny zwrot w etnomuzykologii kultur pozaeuropejskich, ale zupełnie zmieniając też postrzeganie „obcych” w zachodniej nauce. W pierwszych opracowaniach na temat gamelanu z początku XIX wieku, a ściślej w pracach badaczy związanych z Brytyjską Kompanią Wschodnioindyjską – Johna Crawfurda i Sir Thomasa Stamforda Rafflesa, traktowani są oni przedmiotowo, stanowiąc wyłącznie grupę anonimowych „tubylców” opisywanych z pozycji biernego obserwatora, niespecjalnie angażującego się w dialog z miejscowymi. Jednak wraz z upływem lat opisywani Indonezyjczycy nabierali podmiotowości. Pod koniec XIX wieku, a przede wszystkim w pracach Jaapa Kunsta z czasów dwudziestolecia międzywojennego, „obcy” stają się już cennymi informatorami znanymi z imienia i nazwiska, a niekiedy nawet partnerami w badaniach. Mimo bliskich relacji z wieloma jawajskimi muzykami, sam Kunst jednak nie grał na gamelanie. Można spekulować, co go przed tym hamowało, niemniej najbardziej racjonalną przyczyną wydaje się okoliczność, iż do Indonezji trafił przecież nie z powodu swoich muzycznych zainteresowań, ale ze względu na prawniczą posadę w administracji Holenderskich Indii Wschodnich. Sam, będąc częścią kolonialnego aparatu, nie chciał lub nie zdołał przełamać ówczesnych konwenansów. Na przekroczenie owych barier mógł natomiast pozwolić sobie współczesny mu Walter Spies, wiodący żywot wolnego artysty, czy jego uczniowie działający już w warunkach powojennej dekolonizacji, kiedy tego typu ograniczenia przestały krępować zachodnich badaczy. Przejście „od teoretyka do praktyka” było zatem kolejnym, ważnym krokiem dialogu międzykulturowego i uznania autorytetu „obcego” jako artysty, mistrza i nauczyciela, bez czego trudno byłoby wyobrazić sobie współczesną etnomuzykologię.



Rycina 1. Gamelan Sari Oneng na werandzie domu w Parakan Salak. Pierwszy z prawej: Adriaan Holle grający na rebabie (Ross 2016: 98).

118

DE GAMELAN TE JOGJAKARTĀ.

B I J L A G E D.

De hoofdpartijen uit de schets der partituur van de Heeren A. HOLLE en
A. D. LOMAN. (Zie pag. 13, 16 en 23).

Soeling.
Allegro. $\text{♩} = 126.$ *8va.* *molto ritard.*

Rebab. *molto ritard.*

Gambang gāṅṡā. *molto ritard.*

Gambang kajoe.

Djlinglong I & II.

Kenong; Gong.

Soeling. *8va.* **A.**

Rebab.

Gambang gāṅṡā.

Gambang kajoe.

Djlinglong I & II.

Kenong; Gong.

Rycina 2. Fragment transkrypcji autorstwa Adriaana Hollego zamieszczonej w pracy *De Gamelan te Jogjakartā* Isaäca Gronemana.

VANAF ZONDAG 27 AUGUSTUS
DE LANG VERWACHTE GROOTE
BALI-FILM
HET EILAND DER DEMONEN

DE EENIGE GROOTE GELUIDSFILM VAN **BALI**
 DOOR **Dr. DALSHHEIM**

IN SAMENWERKING MET
BARON VICTOR VON PLESSSEN EN **WALTER SPIES**
 EEN FILMWERK, DAT EENIG IS IN HAAR GENRE EN UITBLINKT ALS EEN
FOTOGRAFISCH KUNSTWERK.
 EEN BROKSTUK BALISCH VOLKSLEVEN, GEHEEL DOOR BALINEEZEN
 GESPEELD.

DE DROOMMEISJES, HET HEILIGE RITUEEL VOOR HET
 VERDRIJVEN DER DEMONEN, DE SPANNENDE HANEN-
 GEVECHTEN, ZULLEN U ENKELE ONVERGETELIJKE MO-
 MENTEN BEZORGEN.

EEN EVENEMENT VOOR HEEL SOERABAIA
 VOORAF: „DE KUISCHE ADVOCaat” EN EEN SCHITTERENDE
DAJOS BELA ORKESTFILM.

UITGEBRACHT DOOR **REMACO's** FILMBEDRIJF
 VRIJKAARTEN OP ZONDAGAVOND **NIET** GELDIG!

Rycina 3. Reklama prasowa projekcji filmu Insel der Dämonen w gazecie „Soerabajasch Handelsblad” (26.08.1933).



Rycina 4. Kadr z filmu Insel der Dämonen przedstawiający tancerzy kecak (Stiftung Deutsche Kinemathek).



Rycina 5. Fotografia zespołu Babar Lajar opublikowana w gazecie „IJmuider Courant” (07.09.1946).



Rycina 6. Tylna okładka płyty Begdja, the Gamelan-boy: A story of the Isle of Java (discogs.com).

Literatura cytowana

- „Algemeen Handelsblad voor Nederlandsch-Indië” 1937: *Bali-Congres beëindigd*, nr 168, 3.
- van den Berg, Norbertus Petrus 1991: ‘Een mijner beste Indische vrienden’. *De relatie tussen Cd. Busken Huet en A.W. Holle*. „Indische Letteren”, t. VI, 115–127.
- Cohen, Matthew Isaac 2010: *Performing Otherness. Java and Bali on International Stages, 1905–1952*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- van Dijk, Henk Mak 2007: *De oostenwind waait naar het westen. Indische componisten, Indische composities, 1898–1945*. Leiden: KITLV Uitgeverij.
- Fibiona, Indra; Lestari, Siska Nurazizah 2017: *Mardi Goena, Krida Beksa Wirama, and Harbiranda: Skilful Hand of KRT Jayadipura in Developing and Preserving the Javanese Culture, from 1920s to the 1930s*. „Indonesian Historical Studies”, t. I, nr 2, 125–137.
- Green, Geoffrey Corbett 2002: „Walter Spies, Tourist Art and Balinese Art in Inter-War Colonial Bali”. Sheffield: praca doktorska.
- Groneman, Isaäc 1890: *De Gamelan te Jogjakartå*. „Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde”, t. XIX, 1–125.
- Hood, Mantle 1954: *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*. Groningen: J.B. Wolters.
- Hood, Mantle 1960: *The Challenge of „Bi-Musicality”*. „Ethnomusicology”, t. IV, nr 2, 55–59.
- Juniarta, I Wayan 2016: *Bali 1928 – Reviving the legacy*. <https://www.thejakartapost.com/news/2016/06/09/bali-1928-reviving-legacy.html> (dostęp: 11.08.2025).

- Kuiper, Klaus 2012: *Linda Bandára and the gamelan. A musical soul between east and west*. „Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis”, t. LXII, nr 1–2, 86–126.
- Kunst, Jaap 1973: *Music in Java: Its History, Its Theory and Its Technique*, t. I, The Hague: Nijhoff.
- „De Locomotief” 1925a: *Wat de Kratonmuren bewaren. Europeesche belangstelling en hulp*, cz. 1, nr 236, dodatek Avondblad, 1.
- „De Locomotief” 1925b: *Wat de Kratonmuren bewaren. Europeesche belangstelling en hulp*, cz. 2, nr 238, dodatek Voor den zondag, 1.
- Loman, Abraham; Dirk Acquoy, Johannes Gerhardus Rijk 1889: *Verslag Aangaande de Verhandeling „De Gamelan te Jogjåkartå” Aangeboden door de Heeren J. Groneman en J. P. N. Land. „Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde”*, t. VI, 201–205.
- Lubis, Nina Herlina 1998: *Kehidupan Kaum Ménak Priangan 1800–1942*. Bandung: Pusat Informasi Kebudayaan Sunda.
- Martin, Dawid 2021: „Muzyczne kontakty i relacje europejsko-indonezyjskie na przykładzie Jawy i jej dawnych metropolii”. Warszawa: praca doktorska.
- Mendonça Maria 2011: *Gamelan Performance Outside Indonesia „Setting Sail”: Babar Layar and Notions of „Bi-musicality”*. „Asian Music”, t. XLII, nr 2, 56–87.
- Oja Carol J. 2004: *Colin McPhee: Composer in Two Worlds*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Parto, Suhardjo (red.) 1982: *Musik diatonik dalam Kraton Kasultanan Yogyakarta*. Yogyakarta: Akademi Musik Indonesia.
- Ross, Laurie Margot 2016: *The Encoded Cirebon Mask. Materiality, Flow, and Meaning Along Java’s Islamic Northwest Coast*. Leiden: Brill.

- Siswadi, Anwar 2012: *Gamelan Bersejarah Sari Oneng Akan Dipamerkan*. <https://www.tempo.co/arsip/gamelan-bersejarah-sari-oneng-akan-dipamerkan-1641570> (dostęp: 11.08.2025).
- Soejima, Miyuki 1998: *The Sultan's Kapellmeister. Walter Spies, a German Artist in Java*. „Language Studies 言語センタ「報」”, nr 6, 87–100.
- Sorrell, Neil 1992: *Gamelan: Occident or Accident?* „The Musical Times”, t. CXXXIII, nr 1788, 66–68.
- Stepputat, Kendra 2010: *The Genesis of a Dance-Genre: Walter Spies and the Kecak*. W: *Die Ethnographen des letzten Paradieses. Victor von Plessen und Walter Spies in Indonesien*. Red. Volker Gottowik. Bielefeld: Transcript Verlag, 267–285.
- Surtihadi, Raden Mas 2014: *Instrumen Musik Barat dan Gamelan Jawa dalam Iringan Tari Keraton Yogyakarta*. „Journal of Urban Society's Arts”, nr 1, 27–43.
- Suwito, Yuwono Sri (red.) 2009: *Prajurit Kraton Yogyakarta. Filosofi dan nilai budaya yang terkandung di dalamnya*. Yogyakarta: Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Kota Yogyakarta.
- Taylor, Jean Gelman 2008: *Aceh histories in the KITLV images archive*. W: *Mapping the Acehnese Past*. Red. R. Michael Feener, Patrick Daly, Anthony Reid. Leiden: KITLV Press, 199–239.
- Terwen, Jan Willem 2003: „De Lange en de gamelan. Een negentiende-eeuwse ontmoeting tussen Oost en West”. Amsterdam: praca doktorska.
- Żerańska-Kominek, Sławomira 1995: *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

SUMMARY

From Theorist to Practitioner – on Breaking Racial Taboos and Methodological Barriers in Western Research on Gamelan

The article explores the evolution of Western ethnomusicological approaches to Indonesian gamelan, focusing on the shift from purely theoretical study to active musical practice ('bi-musicality'). It traces this methodological transformation through the lives and work of three pioneering figures: Adriaan Holle (1832–1879), a Dutch tea planter who joined a Sundanese gamelan, transcribing and sharing repertoire; Walter Spies (1895–1942), a German artist in Java and Bali who studied and performed gamelan with court musicians and collaborated in documentation and arrangement; and Bernard IJzerdraat (1926–1986), Kunst's student who founded Babar Lajar, the first European gamelan ensemble that influenced Mantle Hood's formalization of bi-musicality at UCLA.

Their careers illustrate how crossing from theory into practice not only advanced ethnomusicological method but also transformed the perception of the 'Other' from a passive subject of study to an acknowledged artistic authority and collaborator. This shift, accelerated by post-war decolonization, laid the groundwork for contemporary intercultural dialogue in ethnomusicology.

Keywords: bi-musicality, gamelan practice, ethnomusicological research, Indonesia, colonialism.