

INEDIT

Maison des Cultures du Monde

COLLECTION
Terrains
fieldworks

Indonésie, Java Centre
GAMELAN DE SOLO
Le jeu des sentiments



Indonesia, Central Java
SOLONESE GAMELAN
A Garland of Moods



Danseuses du palais de Surakarta (Solo) à la Maison des Cultures du Monde, Paris, 1993.

Interprètes/Performers : Nyi Ngabehi Tukinem, Nyi Ngabehi Cendani Raras, Nyi Tugini , Nyi Suparni, Nyi Suyatmi, Nyi Harjutri, Bp. Rahayu Supanggah, Bp. Wakijo, Bp. Sukamso, Bp. Sukarno, Bp. Suyadi, Bp. Ptratiknya Tulus, R.Ng. Tarno Pangrawit, R. Ng. Purwapangrawit, Bp. AL Suwardi, Bp. Supardi, Bp. Priyo Saputra, Bp. Joko Purwanto, Bp. Hadi Budiyo, Bp. Rusdiyantoro, Bp. Sugimin, Bp. Wakidi, Bp. Kuwat, Bp. Suraji, Ki Purbo Asmaro, Bp. Panut, Bp. Budi Santosa, Bp. Suyoto, Bp. Waluyo, Bp. Sukardi.

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements réalisés les 24 et 27 juillet 2003 dans le *pendhopo* de Bp. Rahayu Supanggah à Benowo, Karanganyar (Java Centre) par **Iwan Ononé** sous la supervision de **Marc Benamou**. Notice, **Marc Benamou** et **Rahayu Supanggah**. Photos, **Marc Benamou**, **Jean-Paul Dumontier**. Traduction française et réalisation, **Pierre Bois**. © et © 2006 Maison des Cultures du Monde.

Nous tenons à remercier : Bp. Suraji, Bp. Sukamso, Ibu Supanggah dkk., Bp. Waridi, Bp. Krisnyar, Bp. Sartono, Bp. Amin Tri Widyo, Ms. Kathryn Emerson, Earlham College, STSI, Mr. Rainer Schütz.

INEDIT est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (direction, Chérif Khaznadar).



Dancers of the palace of Surakarta (Solo) at the Maison des Cultures du Monde, Paris, 1993.

COMPACT DISC 1

1. Kombang Mârâ.....28'00"
2. Elâ-Elâ Kalibeber.....20'47"
3. Ketawang Sinom Wénigonjing.....11'08"

COMPACT DISC 2

1. Glondhong Pring.....22'58"
2. Gambir Sawit.....43'10"
3. Palaran13'17"

COMPACT DISC 3

1. Laler Mengeng17'32"
2. Ketawang Subâkastâwâ.....6'29"
3. Ladrang Gégot10'53"
4. Pangkur24'02"

COMPACT DISC 4

Musique du théâtre d'ombres
Music for the Shadow Theater

1. Ayak-ayak.....4'21"
2. Sendhon Pananggalan3'10"
3. Titipati28'53"
4. Glondhong Pring.....10'51"
5. Âdâ-âdâ Greget Saut Mataram1'01"
6. Dolanan7'08"
7. Jineman Uler Kambang4'14"
8. Jineman Gathik Glindhing.....6'03"
9. Âdâ-âdâ Hastâkuswâlâ.....2'46"
10. Pathet Sendhon Abimanyu2'14"
11. Ayak-Ayak1'38"

GLOSSAIRE

Âdângiyah : prélude instrumental.
Alok : cris.
Andhegan : cadence vocale.
Ayak-ayak : cycle de gongs de 4 temps.
Balungan : mélodie de référence.
Bâwâ : solo vocal.
Bonang : jeu de gongs horizontal.
Bukâ : introduction vocale en solo.
Céngkok : phrase mélodique.
Gambang : xylophone à deux maillets.
Garap : élément d'interprétation mélodique.
Gendèr : métallophone à deux maillets et résonateurs tubulaires.
Gendhing : pièce de musique de gamelan.
Gérong : chœur d'hommes.
Gong ageng : gong le plus grave.
Irâmâ : procédé rythmique
— **dados** : établi.
— **lancar** : rapide, coulant.
— **tanggung** : moyen.
— **wiled** : sinueux, rempli.
Jineman : chant court.
Kendang : tambour.
Kenong, kempul, kethuk, kempyang : gongs utilisés comme marqueurs de temps.
Ketawang : cycle de gongs de 16 temps.
Klenéngan : séance musicale.
Ladrang : cycle de gongs de 32 temps.
Lancaran : cycle de gongs de 16 temps.
Laras : accord, échelle (*Pélog* ou *Sléndro*).
Laya : tempo.
Mérong : première partie d'un *gendhing*.

Minggha : deuxième partie d'un *gendhing*.
Palaran : forme vocale.
Pathet : mode mélodique, il y a trois *pathet* pour chaque échelle.
Pathetan : prélude ou postlude instrumental.
Pélog : échelle heptatonique divisant l'octave en 7 intervalles inégaux (cf. *Laras, Sléndro*).
Pendhopo : pavillon sans murs servant de salon et où se déroulent les *klenéngan*.
Pesindhèn : chanteuse soliste.
Rangkep dilate un *irâmâ* par un facteur 2.
Râsâ : goût, essence, mercure, parfum ; en musique : humeur, émotion, sentiment.
— **prenès** : séducteur, léger.
— **regu** : imposant.
— **sereng** : tendu, vigoureux.
Rebab : vièle à pique.
Sampak : cycle de gong de 1 temps.
Saron : métallophone à un maillet et résonateurs en auge.
Sèlèh : note finale d'une phrase.
Senggakan : courte interjection vocale.
Senggréngan : prélude instrumental.
Siter : cithare sur caisse.
Sléndro : échelle équipentatonique divisant l'octave en 5 intervalles à peu près égaux (cf. *Laras, Pélog*).
Slenthem : métallophone grave à un maillet et résonateurs tubulaires.
Srepeg : cycle de gongs de 2 temps.
Suling : flûte à bandeau en bambou.
Wayang : théâtre.
Wayang purwâ : théâtre d'ombres.
Wiled ou **wiledan** : variante d'un *céngkok*.

Indonésie, Java Centre

GAMELAN DE SOLO

Le jeu des sentiments

L'archipel indonésien compte plusieurs centaines de groupes ethniques qui ont chacun leur langue, leur architecture, leur cuisine, leur étiquette et, bien sûr, leur traditions musicales. Pourtant, lorsque l'on parle de musique indonésienne, ce sont aux musiques de *gamelan* de Bali et de Java que l'on pense généralement. Selon les points de vue, cette hégémonie emblématique peut paraître légitime ou au contraire tout à fait injuste. D'ailleurs, à Java comme à Bali, le *gamelan* n'est qu'un genre musical parmi d'autres et on néglige bien souvent l'étonnante variété de styles de *gamelan* locaux, tant ils sont éclipsés par les plus prestigieux. Les raisons en sont à la fois intrinsèques et extrinsèques : elles tiennent pour une part à des aspects strictement musicaux et pour une autre à des causes historiques.

La renommée de la musique de *gamelan* en dehors de l'Indonésie remonte à l'époque coloniale (±1600-1945) pendant laquelle les orientalistes néerlandais, britanniques et français, imprégnés d'une vision du monde fondée sur la prééminence de la culture européenne, mirent l'accent sur les traditions de cour, les "civilisations orientales", au détri-

ment des cultures dites "primitives". Du fait de la pompe et du raffinement propre à toute tradition de cour et de la splendeur sonore de ces orchestres javanais et balinais, ceux-ci n'ont cessé d'exercer une fascination particulière sur les Européens (comme Debussy par exemple). D'un point de vue plus terre à terre, il faut aussi noter que les coloniaux avaient plus de contacts avec la société aristocratique locale qu'avec le monde rural.

Qu'y a-t'il dans cette musique qui touche autant d'auditeurs qui n'ont par ailleurs aucun lien particulier avec l'Indonésie ? Outre le fait que l'on puisse être séduit par le caractère athlétique et les rythmes ensorcelants du *gong kebyar* balinais ou par le ruissellement envoûtant de la musique de concert javanaise, on retrouve dans ces deux traditions quelques-unes des valeurs fondamentales de la musique classique occidentale : la complexité et la variété mélodique, la profondeur contrapuntique et des formes sophistiquées. De plus, rien ne peut égaler la richesse timbrale et la puissance sonore d'un grand gong indonésien. Les timbres variés du bronze forgé, auxquels viennent s'ajouter ceux des cordes frottées et pinçées, la flûte de bambou, le xylophone et la

voix ont aussi leur part dans cette fascination. Enfin, même si à Java et à Bali les concerts à l'occidentale sont rares, on a également affaire ici à une tradition où des musiciens longuement formés jouent pour le plaisir d'autrui. C'est donc une musique qui convient aussi bien à une salle de concert qu'à un studio d'enregistrement (à la différence de musiques plus participatives qui peuvent durer des heures sans beaucoup varier). L'impact visuel de cette musique contribue aussi à son succès, grâce aux instruments et à la présence de la danse et du théâtre.

Cependant, ceux qui veulent aller plus loin découvriront dans cette musique un véritable monde de sentiments, et c'est dans ce but que cette compilation a été réalisée : permettre à l'auditeur non javanais d'entrevoir cet univers. C'est pourquoi cette notice ne s'est pas limitée au niveau d'appréciation de l'auditeur javanais moyen mais s'est fondée sur le savoir spécialisé des musiciens. En effet, la musique de *gamelan* ressemble à bien des égards au jazz : une grande part de sa signification discursive se fonde sur de subtiles allusions qui ne sont accessibles qu'aux musiciens. En essayant d'introduire l'auditeur à la perception raffinée d'un musicien javanais, nous espérons que ces lignes lui permettront de mieux apprécier l'extraordinaire subtilité de cette musique.

La musique que l'on entend ici vient de la ville de Solo (appelée aussi Surakarta) dans le centre de Java, où deux palais royaux subsis-

tent toujours. Quelques-uns des morceaux appartiennent à la tradition de cour, d'autres à celle des gens du commun et un grand nombre relèvent des deux à la fois : il n'existe pas de distinction précise entre la musique jouée à l'intérieur et à l'extérieur du palais, et les deux traditions se sont de tout temps mutuellement influencées. Les instruments utilisés, quoique de facture récente, imitent les ensembles de bronze des palais. Un *gamelan* de cour complet comprend deux moitiés distinctes qui se ressemblent mais ne sont presque jamais jouées ensemble. Cela est dû au fait que chaque moitié est accordée (*dilaras*) différemment. Il existe en effet à Java deux manières de diviser l'octave : la *sléndro* d'une part comprend cinq degrés qui divisent l'octave en cinq intervalles à peu près égaux ; le *pélog* d'autre part en comprend sept qui divisent l'octave en sept intervalles inégaux. Dans les deux cas, aucun de ces intervalles ne peut être reproduit avec les tons et les demitons de l'échelle occidentale. Les trois modes mélodiques (*pathet*) du *pélog* sont pentatoniques (deux degrés sur les sept ne sont pas joués dans une même phrase), tout comme, bien sûr, les trois modes du *sléndro*.

Introduisons maintenant un concept javanais essentiel dans l'approche idiomatique que nous nous sommes assignée : celui de *rāsā*. Ce terme est le même que le mot sanskrit *rasa* et il en a d'ailleurs conservé plusieurs sens : goût, essence, mercure, parfum, sens gustatif, état d'esprit. Dans un contexte musical, il

signifie le plus souvent humeur, émotion, sentiment, mais il peut aussi faire référence à la faculté de perception, au sens ésotérique, à la compréhension profonde ou à l'intuition. Au-delà, le don du *rāsā* transcende les cinq sens pour parvenir, à un niveau spirituel et ésotérique, au *rāsā sejati* (*rasa* pur). À la différence de la théorie indienne du *rasa*, qui est extrêmement codifiée, le discours javanais sur le *rāsā* est presque entièrement oral et donc improvisé. Néanmoins, quelques traits récurrents apparaissent dans la manière d'en parler. Le premier de ces traits est la division fondamentale entre *regu* (imposant) et *prenès* (agui-chant, allègre). Cependant, comme il ne s'agit pas seulement de catégories générales mais aussi et surtout d'humeurs spécifiques, et comme ces termes laissent de côté des sentiments importants telles que *sereng* (contracté, vigoureux), il est parfois préférable d'utiliser la dichotomie qui oppose le "froid" et le "chaud", même si elle semble moins explicite. Celle-ci dériverait de la théorie javanaise des humeurs, qui mêle des éléments indigènes, indiens et arabes, et dans laquelle presque toutes les nourritures peuvent être classées en productrices de chaleur ou de fraîcheur, indépendamment de leur température effective. La musique peut donc calmer ou revigorer, ces deux effets de base pouvant être sujets à de multiples variantes.

Comme toutes les traditions vivantes, la musique de *gamelan* javanaise a évolué au cours des siècles. Nombre d'instruments utili-

sés dans l'orchestre moderne existent depuis plus de mille ans. Mais ce n'est que depuis le milieu du XIX^e siècle que la musique de cour utilise les instruments et les voix que l'on peut entendre aujourd'hui. Une grande partie du répertoire remonte au-delà de cette époque, mais avec le temps certains styles se sont épanouis tandis que d'autres déperissaient ; de même, les goûts en matière d'interprétation d'une même pièce ont changé avec les années du fait de la latitude qui a toujours été laissée aux exécutants. Récemment, sont apparus à Solo des langages musicaux influencés par la pop avec des chants diatoniques et des rythmes marqués par la musique de film de Bollywood ou choisis parmi les styles de percussion régionaux les plus effrénés. La plupart des vrais amateurs de *gamelan* traditionnel réproouvent cette évolution car il en résulte un appauvrissement du vocabulaire mélodique et donc de l'éventail de *rāsā* exprimés. Une innovation a eu un effet important sur la pratique musicale, tout au moins à Java, c'est l'apparition de la notation. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, aucune notation n'était utilisée dans la musique javanaise ; elle était entièrement fondée sur la tradition orale. Ceci ne laisse pas d'étonner vu l'étendue du répertoire, la durée des pièces qui peut excéder une heure, et la complexité de cette musique avec ses motifs formels organisés à la manière d'un tableau d'Escher, si évidents sur le papier et si obscurs pendant l'exécution. De nos jours la notation est couramment utilisée, mais plus

pour donner une idée générale de la pièce, un peu comme une grille de jazz. Après avoir testé plusieurs systèmes au tournant du XX^e siècle, le choix s'est enfin porté sur la notation chiffrée proposée par Rousseau pour la musique occidentale et qui s'est répandue à la fin du XIX^e siècle dans toute l'Asie grâce à la méthode Paris-Galin-Chevé. À chaque degré de l'échelle est attribué un chiffre, et les changements d'octave sont signalés par des points au-dessus ou en-dessous de ces chiffres. En *pélog*, ces chiffres vont de 1 à 7, mais en *sléndro* on saute le 4 (ce qui donne 1, 2, 3, 5, 6) pour des raisons liées à l'ancien système de dénomination des notes.

La musique de *gamelan* est avant tout une musique rituelle. C'est particulièrement vrai à Bali où elle est encore jouée dans les temples hindou-bouddhistes, mais aussi à Java lors de circonstances rituelles comme les cérémonies du cycle de la vie (naissance, anniversaires, circoncisions, mariages, diplômes) ou tout événement important associé à la commémoration, qu'il s'agisse d'une action de grâce ou d'un rite propitiatoire : ouverture d'une banque, inauguration d'un barrage, ou pour chasser les mauvais esprits d'un village. Ce sont les principales occasions où l'on joue de la musique traditionnelle, même si le *gamelan* lors de ces cérémonies est de plus en plus souvent remplacé par de la musique enregistrée ou par une combinaison d'instruments traditionnels et électroniques ; les autres sont les concours patronés par le gouvernement, les

festivals ou les concerts dans les académies d'art. Ajoutons qu'il n'existe pas de distinction précise entre répétition et exécution : les répétitions hebdomadaires des quelques groupes qui subsistent dans les environs de Solo sont aussi l'occasion de faire de la musique.

Pour l'organisateur qui en a les moyens, la forme de divertissement rituel la plus appréciée est une nuit complète de théâtre d'ombres *wayang* accompagné, à Java, par un *gamelan* complet. Aux palais, on apprécie également la danse. Pour les petites bourses ou les occasions plus communes, on se contente d'une séance de musique (*klenengan*). L'hôte invite alors amis, parents, voisins et notables, principalement des hommes. On s'assied à même le sol, on fume, on boit du thé, on fait circuler de l'alcool et l'on joue aux dominos ou aux cartes. Une collation est servie, parfois même un vrai repas à base de riz, de viandes et de légumes. Ces soirées débutent généralement vers vingt heures et, selon l'ambiance, peuvent se prolonger jusqu'à quatre heures du matin. De la musique est jouée pendant toute la soirée, entrecoupée de pauses pendant lesquelles les musiciens mangent, boivent et bavardent. À mesure que l'alcool fait son effet, l'ambiance peut devenir franchement tapageuse, mais en général elle est détendue et feutrée. Du côté des musiciens on se taquine ou l'on badine en paroles et en musique avec les chanteuses. Autrefois, le programme des morceaux n'était pas déterminé à l'avance et ces concerts semi-publics devant une audience modérément

attentive n'étaient précédés d'aucune répétition, tout au moins chez les musiciens expérimentés. L'ordre du programme est commandé par le *pathet* (mode mélodique) et une progression du grave vers l'allègre. On peut aussi bien commencer en *sléndro* qu'en *pélog*, mais ensuite il faudra les faire alterner. Les pièces les plus sérieuses sont en général en *pélog limà* ou en *sléndro nem*, suivies par le *pélog nem* et le *sléndro sângâ*, et les plus gaies sont en *pélog barang* et en *sléndro manyurâ*. De même le registre mélodique monte à mesure que l'on progresse dans les *pathet*, de sorte que la translation des motifs d'un *pathet* à un autre s'apparente à une transposition, bien que celle-ci ne soit jamais exacte. Chaque mode correspond donc à un moment de la soirée, avec ses propres contours mélodiques et surtout son climat.

Le répertoire enregistré ici est représentatif de ce qu'était la norme entre les années soixante et le début des années quatre-vingt-dix à Solo et dans ses environs. Prises dans leur ensemble, ces pièces ne conviendraient pas à un véritable *klenengan* : certaines sont empruntées au répertoire de théâtre d'ombres, d'autres à celui du ballet et ne relèvent donc pas à proprement parler de la musique de concert ; cela dit, ces trois catégories ont toujours été très poreuses. Quoiqu'il en soit, elles illustrent bien la variété des *râsâ* exprimés au cours d'une soirée.

La prise de son impose par nature certains compromis ; ces enregistrements ne font pas exception. Dans le cas présent, il s'agissait de

trouver l'équilibre entre une prise de son de qualité et le caractère informel d'une soirée de musique. Pour mettre les musiciens à l'aise, nous les avons fait jouer chez l'un d'entre eux et, lors de la première des deux séances d'enregistrement, devant un auditoire restreint mais attentif. Et si un grillon se mettait à striduler nous le laissions faire car, même dans l'atmosphère recueillie d'un palais, les bruits de la nature tels que le chant des oiseaux ou le coassement des grenouilles se mêlent admirablement à cette musique. Un autre compromis devait être trouvé entre la recherche de la meilleure clarté sonore et l'équilibre naturel du concert. À titre d'exemple, si le son semble un peu plus sec que l'acoustique naturelle du concert, l'équilibre entre la chanteuse soliste et les instruments est semblable à ce qu'on pouvait entendre à l'époque où micros et amplificateurs n'existaient pas encore.

Les instruments

Le *gamelan* de concert javanais se compose principalement d'instruments à percussion accordés, qui ont été forgés de préférence dans le bronze, parfois dans le laiton voire le fer. Il existe bien des façons de classer ces instruments. Une des plus judicieuses, dont on attribue la paternité à Jaap Kunst dans *Music in Java*, se fonde sur leur fonction musicale.

Le cycle des gongs :

Les pièces sont construites, pour la plupart, sur une structure régulière basée sur un cycle tem-

porel et qui est jouée par des gongs de tailles variées. Ces instruments destinés à marquer le temps et que nous appellerons “instruments structurels” ou “marqueurs de temps” sont ceux dont les sonorités sont les plus éparpillées. Le plus grave, le *gong ageng*, marque chaque fin de cycle. Une pièce comprend généralement plusieurs cycles différents qui, isolément ou réunis en groupes, peuvent être répétés jusqu'à ce que le tambour ou un autre chef de l'orchestre décide de changer : par exemple, une pièce composée de deux cycles peut être jouée selon le schéma cycle A puis cycle B ou bien AA puis BB ; une autre, comprenant cinq cycles distribués en deux parties (ABCD et E) peut être jouée selon le schéma ABCD ABCD EEE, ou dans une version plus courte, ABCD EE. Les différentes subdivisions binaire du cycle sont donc marquées par divers gongs : le *kenong* au son de cloche, le *kempul* au timbre grave, le *kethuk* qui imite la grenouille ou encore le *kempyang* aigu et sonore. Certains cycles sont plus longs que d'autres ; les plus courts sont utilisés dans les pièces requérant plus de “chaleur”, les plus longs dans les pièces calmes. Le lecteur désireux d'en savoir plus peut se reporter au site web <http://www.cite-musique.fr/gamelan> qui lui fournira des exemples sonores de ces cycles avec leur représentation graphique en temps réel.

Le *balungan*, mélodie de référence :

Dans les pièces retentissantes, la couche sonore que l'on entend le plus est une partie

de densité rythmique moyenne appelée *balungan* (squelette, charpente, mélodie de référence). Le chœur d'hommes mis à part, c'est le seul groupe dans lequel plusieurs personnes exécutent la même mélodie tous en même temps. Le *balungan* est joué par les instruments de la famille des *saron* (métallophone à un maillet et résonateurs en auge) et le *slenthem* (métallophone grave à un maillet et résonateurs tubulaires).

Les instruments de remplissage :

Dans la plupart des pièces de concert solo-naises, le *balungan* passe cependant à l'arrière-plan, pour ne donner que le contour des parties les plus élaborées, jouées par le troisième groupe : les instruments de “remplissage” qui donnent chair à la musique. Ils sont composés des *gendèr* (métallophones à deux maillets et résonateurs tubulaires), le *gambang* (xylophone à deux maillets), le *suling* (flûte à bandeau), le *siter* ou *celèmpung* (cithare sur caisse), le *bonang* (jeu de gongs horizontaux couvrant deux octaves), le *rebab* (vièle à pique) et les voix (une chanteuse soliste *pesindhèn* et un petit chœur d'hommes chantant à l'unisson, le *gérong*). Les instruments à deux maillets et la cithare offrent une grande densité rythmique, tandis que le *suling*, le *rebab* et les chanteurs exécutent des mélodies plus soutenues. Toutes ces parties (à l'exception du chœur d'hommes) disposent d'une certaine liberté d'interprétation appelée *garap* (du verbe *nggarap*, “labourer”, “travailler” dans son sens transitif).

Le tambour mérite qu'on s'y arrête car à certains moments il fait partie des instruments structurels, une grande partie de ce qu'il joue étant déterminée par la structure de la composition, et à d'autres son expressivité en fait un instrument de "remplissage". Mais dans tous les cas, son rôle est essentiel car il est le cœur battant de la musique. Il contribue à la mise en place du tempo et prend de nombreuses décisions dans le déroulement de l'exécution. Si le tambour est le chef rythmique du groupe, le *rebab* en est bien souvent le chef mélodique. Parfois, ce rôle est confié au *bonang* ou plus rarement au *gendèr*. Le chef mélodique est celui qui décide du choix de la pièce suivante et l'annonce aux autres musiciens dans son prélude en solo. Il décide parfois de l'enchaînement à la section suivante et aide les autres à se retrouver dans une composition qui, si elle est parfaitement mémorisée collectivement, ne l'est souvent qu'à moitié individuellement.

Il est important de savoir que tous les instruments d'un *gamelan* ne sont pas systématiquement joués. Certains genres ne nécessitent qu'une partie de l'orchestre. En outre, l'instrumentation n'étant pas fixée, il est possible de jouer la plupart des pièces sur des ensembles plus petits (*cokèkan*, *gadhon*, *siteran*, etc.) qui utilisent un nombre limité d'instruments. Un ensemble peut même jouer lorsqu'un musicien ou deux viennent à manquer. Cela dit, tous ces enregistrements ont été effectués avec un orchestre au complet.

Procédés mélodiques

Pour comprendre comment procèdent les instruments de "remplissage", trois concepts sont nécessaires : *cèngkok*, *wiled*, et *sèlèh*. Un *cèngkok* est une phrase mélodique au sens d'unité mélodique mais aussi de trajectoire. Un musicien jouant d'un instrument de "remplissage" considérera la pièce comme une succession de *cèngkok*. Les *cèngkok* se distinguent avant tout par leur *sèlèh* (note finale) dont la hauteur doit en général coïncider avec les finales des phrases du *balungan*. Mais un bon musicien ne se contente pas de mémoriser, disons : cinq *cèngkok* en *sléndro* (un pour chaque degré de l'échelle) et de les placer sur les *sèlèh* correspondants. En fait, il possède un répertoire de variantes beaucoup plus large qui seront choisies notamment en fonction du mode et du *ràsà* qui doit être exprimé. Ces variantes sont appelées *wiled* ou *wiledan*. Un nouveau *wiledan* peut parfois être créé en cours d'exécution, mais en général les musiciens s'en tiennent à ceux qu'ils connaissent. On pourrait comparer cela à de la cuisine : il y a bien des manières de faire un cassoulet, chaque cuisinier a la sienne qui peut varier au gré des circonstances ou des terroirs, il n'en demeure pas moins que tout convive saura identifier ce plat comme étant un cassoulet. La recette, dans son abstraction, est un *cèngkok*, et chaque fois qu'on la cuisine c'est un *wiledan*. Évidemment, dans la musique javanaise plusieurs personnes cuisinent simultanément le même plat, et c'est ce qui rend

cette musique si délicieuse, on ne sait jamais à l'avance ce qui résultera de la combinaison des saveurs apportées par chacun.

Procédés rythmiques

Un autre concept-clé est l'*irâmâ*. C'est un procédé rythmique dont on trouve des équivalents dans d'autres musiques d'Asie mais pas en Occident. On peut le définir comme un rapport mathématique (ratio) entre les parties rapides jouées par les instruments de remplissage d'une part et le *balungan* et le cycle des gongs d'autre part. Tandis que le *balungan* et les instruments structurels peuvent dilater ou contracter leurs parties dans un facteur de deux environ, les parties de remplissage s'efforcent de maintenir une densité rythmique constante. Imaginons un ballon de baudruche sur la circonférence duquel on a dessiné huit points distants de 2 cm les uns des autres. La circonférence du ballon représente le cycle des gongs et les points ses subdivisions. Gonflons le ballon jusqu'à ce que ces points soient distants de 4 cm. Cela laisse donc plus de temps aux instruments de remplissage, jouant à tempo constant, pour aller d'une note finale à une autre. À l'inverse, si on dégonfle le ballon, le cercle de points va se contracter. Voilà pour le concept de base, voyons maintenant les détails.

Dans la théorie solonaise standard il existe quatre niveaux d'*irâmâ*. Du plus contracté au plus dilaté, ce sont : *lancar* (rapide, coulant), *tanggung* (moyen), *dados* (établi), et *wiled*

(sinueux, rempli). *Lancar* est deux fois plus rapide pour le *balungan* et les instruments structurels que *tanggung*, et ainsi de suite. *Rangkep*, qui signifie "double", est un procédé comparable dans lequel un niveau d'*irâmâ* est dilaté par un facteur de deux mais comme le *rangkep* est presque toujours appliqué au *wiled*, on peut le considérer comme un cinquième niveau. Le même cycle de gong joué en *rangkep* devrait donc théoriquement être seize fois plus long qu'en *lancar*. Mais la division ou la multiplication par deux n'est pas exacte car les exécutants doivent adapter leur allure sur une série de tempi appelés *laya* en langue académique. Grosso modo, *lancar* et *tanggung* ont un *laya* plus rapide que *dados*, mais c'est aussi le cas de *wiled*, et *rangkep* a généralement le *laya* le plus rapide de tous. En d'autres termes, à mesure que les *irâmâ* se dilatent, les *laya* ralentissent puis accélèrent de nouveau.

La meilleure analogie avec la musique classique occidentale que l'on pourrait faire est celle du thème et variations. Supposons à partir d'un même thème une variation réalisée en doubles-croches dans une mesure à 2/4 sur un tempo de noire à 60, et une autre en triples-croches en 4/8 sur un tempo de croche à 76. La seconde sera presque deux fois plus longue que la première et le thème sera joué environ deux fois plus lentement tandis que les parties en triples-croches et en doubles-croches auront à peu près la même vitesse. La variation en 2/4 peut être comparée à l'*irâmâ*

dados, celle en 4/8 à l'*irâmâ wiled*, le thème au *balungan*, les parties en doubles et triples-croches aux parties de remplissage, et le rapport métronomique au *laya*.

Pour passer d'un niveau d'*irâmâ* à un autre, le procédé le plus courant consiste à accélérer ou à ralentir graduellement, cependant il peut en résulter un brusque changement de tempo pour certains instruments. Par exemple, en passant de l'*irâmâ tanggung* au *dados* (dilatation du cycle), les musiciens ralentissent progressivement, mais à un certain moment, le tempo devient si lent et si inconfortable pour les instruments rapides qu'ils doublent brusquement la densité rythmique de leur partie de manière à finir sur un tempo équivalent à celui qu'ils avaient au départ (à de subtiles différences près, celles imposées par les *laya* dont il a été question plus haut). On peut comparer ce phénomène au changement de vitesse sur une voiture ou une bicyclette : après une période d'accélération ou de ralentissement on change brusquement de rapport. Le procédé d'annulation du *rangkep* qui, on l'a vu, constitue par lui-même une catégorie, est appelé *udar* (débrouiller, simplifier quelque chose d'excessivement complexe) ; on le compare volontiers à de l'eau trouble qui se clarifie ou à un visage froncé qui se déride.

Garap versus gendhing

Gendhing désigne en général toute pièce de *gamelan* et en particulier les pièces longues. Il est désormais clair pour le lecteur que deux

exécutions d'un *gendhing* ne peuvent être identiques, elles peuvent même être très différentes. Si les *gendhing* sont si flexibles, si imprécis, on peut alors se demander quelle est la part de la pièce elle-même et quelle est celle de l'interprétation (*garap*) dans l'expression du *râsâ*. En fait, c'est une combinaison des deux. Car si les musiciens javanais considèrent souvent que chaque *gendhing* a son *râsâ*, ils sont également unanimes à reconnaître qu'il n'y a aucune garantie que son exécution produira justement ce *râsâ*-là. Compte tenu du nombre de décisions spontanées qui sont prises collectivement pendant un concert de *gamelan*, le *râsâ* résulte finalement d'une alchimie complexe qui implique les musiciens, les auditeurs, l'environnement, le moment de la journée, le cadre, la nourriture qui est servie, les offrandes comme l'encens, et tout ce qui se déroule autour de l'exécution.

Procédés formels

Un des éléments essentiels du *gendhing* est sa structure et cet aspect est si important que les catégories formelles sont intégrées dans le nom de chaque pièce. Deux traits caractéristiques de la musique de *gamelan* sont l'extrême régularité de sa structure sous-jacente et son binarisme rigoureux à tous les niveaux. Un autre grand principe est l'organisation des cycles de gong par rang de taille, depuis le cycle d'un temps, comme dans la forme appelée *sampak*, jusqu'aux plus grands *gendhing* qui comprennent 256 temps. Ces nombres ne

s'appliquent que pour l'*irâmâ tanggung* et donc le nombre réel de temps varie selon l'*irâmâ* dans lequel la pièce est jouée.

Les formes régulières, de la plus petite à la plus grande sont : le *sampak* (1 temps), le *srepeg* (2 temps), l'*ayak-ayak* (4 temps), le *lancaran* (16 temps), le *ketawang* (16 temps), le *ladrang* (32 temps) et les grands *gendhing* (de 32 à 256 temps). Les grands *gendhing* sont classés d'abord en *ketawang gendhing* (avec deux frappes de *kenong* pour une frappe de gong) et en *gendhing* normaux (avec quatre frappes de *kenong* pour une frappe de gong). Ensuite on regarde combien ils ont de frappes de *kethuk* par frappe de *kenong* et si ces frappes sont proches (*kerep*) ou éloignées (*arang* ou *awis*). Le plus petit des grands *gendhing* est donc le *ketawang gendhing kethuk 2 kerep* (32 temps), et les plus grands (256 temps) sont le *gendhing kethuk 8 kerep* et le *gendhing kethuk 4 awis*.

Il existe aussi des formes irrégulières. Ce sont des pièces à l'origine vocale qui ne sont que partiellement binaires et dont le cycle de gong est déterminé par le chant qui est par essence linéaire. On en a un exemple avec le *palaran* (CD 2, page 3) dans lequel le *kempul* se substitue au grand gong pour créer un cycle régulier à deux temps tandis que le grand gong est frappé en des points irréguliers, et un autre avec *Jineman Gathik Glindhing* (CD 4, page 8). De plus, quelques rares *gendhing* instrumentaux, curieusement, ont eux aussi une structure irrégulière. C'est le cas de la première par-

tie (*mérong*) de *Laler Mengeng* (CD 3, page 1) où la quatrième cellule ponctuée par le *kenong* est raccourcie de moitié (il devient *kethuk 2 kerep* au lieu d'être *kethuk 2 awis* comme dans le reste de la pièce), ce qui ramène le cycle de gong à 112 temps au lieu de 128. Voilà le genre d'exception à la règle qui fait la richesse mais aussi la difficulté de cette tradition de cour.

La plupart des pièces sont en deux parties : la première, de style plutôt sérieux et jouée dans le registre grave, est suivie d'une partie plus aiguë et plus allègre. Cette division est particulièrement évidente dans les grands *gendhing*, mais on la retrouve également dans les *ketawang* et les *ladrang*. Dans les grands *gendhing*, la première partie est appelée *mérong* et la seconde *inggah* ou *minggah*. Cette structure en deux parties est essentielle pour appréhender le *râsâ* propre à l'exécution, dans la mesure où la progression du "lourd" vers le "léger" est non seulement la règle pour l'ensemble de la séance de musique, mais aussi pour chaque pièce. De ce fait, dans le *minggah* il y a deux fois plus de frappes de *kethuk* par frappe de *kenong* que dans le *mérong* et, en ajoutant avec le petit gong *kempyang* une couche d'instruments marqueurs de temps, le caractère excitant propre au *minggah* s'en trouve renforcé. Dans certains *gendhing*, au lieu de suivre le même cycle de gong que le *mérong*, le *minggah* adopte la forme plus brève du *ladrang*, ce qui accroît la température du *râsâ*.

Pendant une séance de musique, les pièces ne sont généralement pas jouées seules mais

enchaînées sous forme de suites. Elles sont rarement annoncées à l'avance d'autant que nombre de ces suites sont devenues traditionnelles. Elles sont le plus souvent choisies par le tambourinaire ou le joueur de *rebab* et annoncées par des repères musicaux, notamment par de brusques ou au contraire de subtils changements de tempo.

Les cycles de gong longs étant par nature "froids" et calmes, et les cycles courts "chauds" et animés, une suite commence toujours par le cycle le plus long pour aller vers le plus court. À cela s'ajoutent divers préludes et postludes : les *senggréngan* et *âdângiyah*, courtes formules mélodiques descendantes jouées en solo qui annoncent le mode ; le *pathetan*, un prélude ou postlude non mesuré joué en hétérophonie par le *rebab*, le *gendèr*, le *gambang* et le *suling*, ainsi parfois qu'une voix masculine car il est emprunté au répertoire de chants du théâtre d'ombres ; le *bâwâ*, introduction vocale le plus souvent chantée par un homme en solo ; enfin le *bukâ*, solo instrumental qui introduit et annonce une pièce. Une suite typique se composera par exemple d'un *senggréngan*, d'un *pathetan*, d'un *bâwâ*, d'un grand *gendhing* (*mérong* et *minggah*), d'un *ladrang*, d'un *ketawang*, d'un *srepegan*, d'un *palaran*, d'un *srepegan*, et d'un *pathetan* final. On pourra ainsi écouter une heure environ de musique ininterrompue.

COMPACT DISC 1

1. Kombang Mârâ

Titre complet : *gendhing Kombang Mârâ, kethuk 2 kerep minggah 4*.

Échelle et mode : *laras pélog pathet limâ*.

Cette pièce était jouée lors du mariage traditionnel javanais pour accueillir le fiancé et ses proches dans la maison de sa future épouse pendant la cérémonie de *panggih* (rencontre). Le titre, "le bourdon arrive", fait métaphoriquement référence au fiancé. Selon feu Bp. Sukanto, le titre se reflète aussi dans la musique : les nombreuses notes graves du *balungan* pouvant évoquer le bourdonnement de l'insecte.

Le *râsâ* de *Kombang Mârâ* est presque toujours décrit comme *regu* (imposant, majestueux, calme) ou *wingit* (spectral, surnaturel). Ceci est dû en partie à sa tessiture qui se situe dans le grave et au fait qu'il serait basé sur la mélodie du *pathetan Limâ Wantah* (énoncé à 25'25") – invocation modale chantée par le marionnettiste dans le théâtre d'ombres – qui, comme son nom l'indique, est la signature modale du *pélog limâ*. Pour l'essentiel, cette pièce a donc le caractère du *pélog limâ*, le mode le plus solennel, et donc des connotations qui inclinent à la gravité.

Après le *senggréngan*, l'*âdângiyah* (0'09") et le *bukâ* (0'30") qui ouvrent la pièce au *rebab*, le *mérong* commence sur un tempo vif mais ralentit très vite pour se poser sur un *irâmâ dados* lent. La gravité du climat est accentuée

par la *pesindhèn* (chanteuse) qui ne chante pas les phrases de remplissage facultatives (*isèn-isèn*) pouvant être insérées entre les phrases principales et par le *bonang* qui joue à mi-vitesse. Toutes les deux minutes environ, chaque coup du grand gong est précédé d'un ralentissement, après quoi le tempo revient à la normale ; cette particularité du *mérong* contribue à sa majesté. Cette musique nous enseigne la patience, d'où le plaisir qu'on ressent, après une longue attente, quand le gong sonne à point nommé ! Et s'il sonne trop tôt, ne serait-ce que d'une fraction de seconde, c'est une faute grave.

La transition vers le *minggah* (10'00") se traduit par une accélération progressive du tempo et un bref passage dans l'*irâmâ tanggung*, suivi du ralentissement qui précède le gong. Le *minggah* (11'18") est joué dans l'*irâmâ dados*, mais sur un *laya* légèrement plus rapide que le *mérong*. D'autres différences avec le *mérong* indiquent un échauffement du *râsâ* : le *bonang* ne joue plus à mi-vitesse, la *pesindhèn* chante les *isèn-isèn*, il y a maintenant quatre frappes de *kethuk* pour une de *kénong*, chaque frappe de *kethuk* est encadrée par deux coups de *kempyang*, et le ralentissement qui précède le coup de gong est moins prononcé. Mais tout est relatif, et pour un *minggah*, celui-ci est particulièrement retenu du fait qu'il n'utilise pas l'*irâmâ wiled* ni le *rangkep*, avec tout ce que cela implique : pas de rythme de danse, pas de *gérong* (chœur) ni de claquements de mains, pas de cadences

vocales ou d'interjections, et pas de jeu *imbal* au *bonang* (sur ce dernier point, voir la pièce *Gambir Sawit*). Les légères accélérations à 18'15" et 22'00" signalent que l'on approche du ralentissement final. Après le coup de gong final, le joueur de *rebab* signale aux autres qu'ils doivent jouer le *pathetan Limâ Wantah*.

2. Elâ-Elâ Kalibeber

Titre complet : *gendhing Elâ-Elâ Kalibeber, kethuk 2 kerep minggah 4 ; pathetan Sângâ Jugag*.

Échelle et mode : *laras sléndro pathet sângâ*.

Ce *gendhing* est à beaucoup d'égards le plus difficile du répertoire. Ainsi le *balungan* se distingue par l'étonnante variété de ses rythmes et nombre de passages mélodiques inconnus ailleurs. Les pièces plus faciles se composent principalement de phrases-types, de sorte que les musiciens jouent le *balungan* en s'appuyant sur une connaissance générale fondée sur leur expérience. *Elâ-Elâ Kalibeber*, au contraire, contient beaucoup de *garap khusus* (interprétations spécifiques) qu'il faut apprendre. Et le caractère du *balungan* est si changeant que pour ne pas rester à la traîne chaque musicien doit avoir parfaitement mémorisé la pièce, car il n'a pas le temps d'écouter les parties des autres pour déterminer la sienne. À cet égard, cette interprétation est parfaite et constituera à n'en pas douter une référence pour tous les futurs musiciens. Cette pièce, comme la précédente, a un *râsâ regu* (majestueux). Elle réserve cependant des surprises, car on pourrait croire par moments

que la *balungan* y est carrément *gecul* (humoristique). En fait, c'est une question de rythme. Le jeu du *balungan* est soumis à différents rapports au temps théorique qui se dilate ou se contracte en fonction des *irâmâ*. Le temps (en ce sens) est identifiable à l'écoute du *saron* le plus aigu (*saron panerus*) qui marque une pulsation absolument régulière sans se soucier de ce que font les autres instruments. En *irâmâ lancar* le *saron panerus* joue une pulsation par temps, en *irâmâ tanggung* il en joue deux, en *irâmâ dados* quatre, etc. Ainsi dans un *ladrang* par exemple, il y a toujours 32 "temps" par cycle de gong, quel que soit l'*irâmâ*. Tandis que la plupart des *balungan* gardent une allure régulière au sein d'une même séquence, celui-ci utilise pas moins de quatre rapports différents avec des changements fréquents de l'un à l'autre. Ainsi, les parties rapides, appelées *balungan ngadhah* (*balungan* au pas du lézard) pourraient être perçues comme humoristiques (*gecul*), mais en fait il n'en est rien. Le *slenthem*, l'instrument mélodique le plus grave et qui fait le mieux entendre le *balungan*, en donne des exemples entre 1:56 et 2:34 et entre 3:12 et 3:48, voire même dans un passage encore plus rapide à 6:06.

D'autre part, le traitement de l'*irâmâ* dans cette pièce est bizarre. Le *minggah* (10:00 à 16:29) comprend deux cycles de gong. Le premier est en *irâmâ wiled* mais joué comme un *irâmâ dados*, ce qui renforce l'impression de calme (on appelle cela *kosèk alus*). Le second cycle en revanche est un vrai *irâmâ dados*, de

sorte que quand le *minggah* est répété (comme ici), il en résulte plusieurs changements d'*irâmâ*. Ceci, ajouté aux nombreux changements de registre mélodique et de densité du *balungan*, devrait conférer à cette pièce extraordinaire un *râsâ rongèh* (agité) ou *bérag* (exubérant), et pourtant ce n'est pas le cas.

3. Ketawang Sinom Wénigonjing

Échelle et mode : *laras pélog pathet nem*.

Voici un exemple de *gendhing sekar*, une pièce qui a presque toujours la forme d'un *ketawang* ou d'un *ladrang* et qui est basée sur une mélodie de *mâcâpat* (cf. description du *palaran* ci-dessous). Ce genre de *gendhing* date de la fin du XIX^e siècle et est souvent utilisé dans les formes théâtrales. *Sinom Wénigonjing* est par exemple jouée dans une scène du *langendriyan* (drame dansé dans lequel les danseurs chantent aussi les dialogues) où le prince Ménak-jinggâ de Blambangan s'éprend de la reine Ayu de Mâjâpahit. C'est pourquoi ce morceau est souvent appelé *gendhing kasmaran* (*gendhing* de la passion amoureuse). Notons au passage que dans la culture javanaise, et particulièrement dans la musique, le mal d'amour est le sentiment amoureux le plus courant.

L'exécution commence calmement, avec un traitement typique de l'*irâmâ dados*. Mais à 4:42 une cadence vocale *andhegan* fait planer un parfum de coquetterie. Peu après, le tambour passe à un rythme de danse qui égaye l'ambiance et se communique aux autres instruments. Tout au long de la pièce, les

phrases sont entonnées par la *pesindhèn* (chanteuse soliste) et conclues par le chœur mixte. Pendant le *umpak* (première section d'un petit *gendhing*), le chœur d'hommes *gérong* souligne par ses cris (*alok*) les instruments marqueurs de temps.

COMPACT DISC 2

1. Glondhong Pring

Titre complet : *pathetan Nem Ageng ; gendhing Glondhong Pring kethuk 2 kerep, minggah ladrang Gudasih ; ketawang Sumedhang ; pathetan Nem Jugag.*

Échelle et mode : *laras pélog pathet nem.*

La musique et la danse de Solo sont reconnues par presque tous les Javanais et nombre d'Indonésiens non-javanais – parfois avec fierté, tantôt par dérision – comme la plus raffinée, *alus*, de toutes. Et les formes chorégraphiques les plus *alus* sont deux grandes danses de cour d'une grâce exquise, le *bedhâyâ* et le *srimpi* (qui sont toujours associées musicalement et chorégraphiquement).

Glondhong Pring ("tronçon de bambou") est une danse *srimpi* et la suite de pièces qui l'accompagne. Exécutée par quatre danseuses (au lieu de sept ou neuf dans le *bedhâyâ*), le *srimpi* est légèrement moins *alus* et moins sacré que le *bedhâyâ*. Les longues et lentes lignes mélismatiques du chœur (parfois féminin, parfois mixte comme ici), les mouvements de danse fluides, évoquent à la fois la maîtrise de soi et le raffinement esthétique et spirituel.

Une particularité de la musique de *srimpi* qui est absente du *bedhâyâ* est le *keplok-alok* (claquements de mains et cris) assuré par le chœur d'hommes. Dans les cours royales autrefois, ces interjections parfois discordantes étaient lancées par les bouffons *canthangbalung*. Une autre singularité est le tempo (*laya*) extrêmement rapide des instruments de remplissage, sans doute pour permettre aux chanteurs(es) d'aller au bout de leurs longues phrases (ce qui ne les empêche pas de reprendre subrepticement une petite goulée d'air ici ou là). Le contraste des mouvements langoureux et élégants de la danse, de la ligne vocale et de la partie délibérément lente du *bonang* avec le murmure ruisselant du *gambang*, du *siter* et des *gendèr* est une des grandes jouissances que procurent cette musique.

La suite commence par un *pathetan* qui inclut un chœur d'hommes à l'unisson (spécifique de l'accompagnement de danse) ; d'un pas lent et coordonné les danseuses sortent des quartiers intérieurs du palais, elles prennent place au centre du parterre de marbre du pavillon ouvert (dont nous avons essayé de restituer en studio l'acoustique généreuse). Le *rebab* introduit le *gendhing Glondhong Pring* (5:12), puis le *mérong* est joué trois fois. À la troisième, le tambour et le *rebab* annoncent par une légère accélération l'enchaînement au *minggah* (11:25).

Le *minggah* commence à 12:20 sous la forme d'un *ladrang*. L'atmosphère se réchauffe car on est dans la seconde moitié d'un *gendhing*

et le *ladrang* est donc joué dans le style *pinjalan* (comme une puce). C'est une technique de *garap* où les *saron* alternent entre eux par paires, remplissant un *balungan* virtuel (car personne ne le joue) avec un motif oscillatoire que le *slenthem* reprend en écho avec un quart de temps de retard. Comme le *slenthem* joue la partie mélodique la plus grave et qu'il sonne le plus longtemps et le plus loin, la musique semble se détraquer – le contre-temps donnant l'impression de tomber sur le temps. Ce procédé donne à la pièce un *râsâ* houleux, mouvementé, bousculé qu'on appelle *ramé* et qui est très apprécié du public.

La séquence finale de la suite est un *ketawang* qui, malgré son cycle de gong plus court, est généralement plus calme que le *ladrang*. Le *râsâ* est enrichi à 16:02 par un *sirep*, brusque diminuendo (litt. "retour au calme") commandé par la chorégraphie et accompagné d'un ralentissement. Ce n'est qu'à 19:35 qu'on retrouve un tempo et un volume normaux. Le *ketawang* est égayé de bout en bout par les cris des "bouffons" : "*yâ, tâ !*" (c'est ça !) et "*hayu tâ, ayu !*" (qu'elle est jolie !). Le coup de gong final est suivi d'un autre *pathetan*, tandis que les danseuses se retirent avec grâce, toujours du même pas stylisé, effleurant le sol de leurs pieds nus tournés en dehors, les bras aux côtés légèrement ouverts à hauteur des épaules, les poignets pliés vers le haut, le pouce et le majeur joints en un cercle, et le regard vide fixant le lointain.

2. Gambir Sawit

Titre complet : *pathetan Sângâ Wantah ; bâwâ sekar ageng Rârâbêntrok ; gendhing Gambir Sawit, kethuk 2 kerep, minggah 4, srepeg ; palaran Pangkur ; srepeg ; pathetan Sângâ Jugag.*

Échelle et mode : *laras sléndro pathet sângâ.*

Lors d'un *klenéngan*, cette pièce assure la transition entre une ambiance sérieuse et une atmosphère plus légère. Ce changement se traduit par une présence plus marquée du chœur masculin avec ses interjections *senggakan* et *alok*, les rythmes de danse *ciblon*, l'*irâmâ rangkep*, les séduisantes cadences vocales de la soliste (*andhegan*, "arrêt"), l'alternance rapide des deux *bonang* (*imbal*) et d'autres traits instrumentaux brillants. C'est pourquoi *Gambir Sawit* est souvent perçue comme une pièce plutôt festive. Pourtant, des musiciens rapportent que lors d'un *klenéngan* mensuel qui se tenait dans la maison d'un mystique solonais, sur le coup de minuit, on jouait *Gambir Sawit* toutes lumières éteintes pour révéler la gravité de sa vraie nature, insaisissable lors des exécutions ordinaires. D'autres, se fondant sur la théorie selon laquelle le *gendhing* est construit sur le *pathetan sângâ wantah* (0:00-1:40), considèrent que la pièce n'a pas de *râsâ* particulier, qu'elle est *wantah* (pure, naturelle, authentique, simple).

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une suite complète, elle comprend plusieurs séquences. Le *pathetan* d'ouverture est suivi d'une introduction vocale en solo (*bâwâ*) dont le texte peut être à peu près traduit ainsi : "*De tous temps, Gambir Sawit a toujours été très attendu ; fût-il*

joué trois fois en l'espace d'une heure, les musiciens en sont toujours bouleversés, tant il est cher à leur cœur." Vient ensuite le *mérong* du *gendhing* proprement dit (4:37), après un bref et rapide *irâmâ tanggung* il s'installe dans l'*irâmâ dados* (4:57). Le *gérong* apparaît à 6:36 – ce qui est inhabituel dans un *mérong*; guère expansif, il atténue néanmoins la solennité du climat. À 11:06 on entend comme prévu la légère accélération du *laya*, suivie d'un brusque ralentissement qui ouvre la voie au *minggah*, celui-ci commence dans l'*irâmâ wiled* dont on reconnaît l'allant aux signes dont on a parlé plus haut. À 16:36 un ralentissement amène le *rangkep*. Les deux *andhegan* (cadences vocales) apparaissent à 18:16 et 20:30. Peu après, à 21:50, retour à l'*irâmâ wiled* (*udar*) pour une seconde intervention du chœur masculin qui, sauf quelques interjections, reste toujours silencieux pendant le *rangkep*.

Après le dernier gong du *gendhing*, un des chanteurs entonne le *pathet sendhon Abimanyu*, accompagné par quelques instruments (27:44), suivi aussitôt par *ayak-ayakan*, comme cela se passe dans un spectacle de théâtre d'ombres (29:44). Ralentissement à 30:30, les musiciens attendent un *andhegan*, mais à la place le tambour les entraîne dans le *rangkep*. À 35:00 le tambour les fait ralentir de nouveau, introduisant un *rangkep* à l'intérieur du *rangkep* ! Et immédiatement après vient l'*andhegan* tant attendu. Rapide accélération à 35:55, *ayak-ayakan* s'achève en

irâmâ tanggung et l'on passe au *srepeg* (36:19). On remarquera pendant cette séquence les accents irréguliers fortement marqués par le tambour, ils sont caractéristiques de l'accompagnement du théâtre d'ombres, notamment dans les scènes de combat. À 38:03 commence un *palaran* – genre dans lequel les instruments suivent la voix. Après un bref retour au *srepeg* (41:55), le climat très enflammé est apaisé par un *pathetan* final et rafraîchissant (42:34).

Gambir Sawit est le *gendhing* le plus connu, tant des auditeurs que des musiciens qui le jouent sans guère se concentrer. Une exécution exceptionnelle nécessite donc un catalyseur, un musicien qui incitera les autres à y insuffler de la vie. Ici, c'est le tambour, Bp. Mujiono, qui joue ce rôle. Il a la réputation chez les musiciens d'un farceur impénitent qui pousse les musiciens à réagir à l'improvisite à ses traitements inhabituels des *irâmâ* et des *garap*. Quelques exemples de son *kenakalan* (indiscipline, créativité) ont déjà été cités. Un tambourinaire novice se ferait tancer pour de telles "fautes" et ce genre de canular embrouillerait des musiciens ordinaires. Mais ici l'exécution fait preuve d'une remarquable interaction entre les musiciens qui dialoguent sans cesse les uns avec les autres, particulièrement à partir du *minggah* qui leur offre un vrai terrain de jeu. Comme à 16:55 par exemple, où le tambour et le *gendèr* échangent leurs motifs sans se soucier de "l'idiome" propre à chacun de leurs instruments.

3. Palaran

Titre complet : *srepeg* ; *palaran Dhandhanggulâ Pengantèn Anyar* ; *palaran Sinom* ; *palaran Durmâ* ; *srepeg*.

Cette plage est en fait la suite de la précédente, mais des raisons techniques n'ont pas permis de les enregistrer d'une traite. L'auditeur est donc invité à imaginer les quatre *palaran* (celui par lequel s'achève la plage 2 et les trois de la plage 3) comme une séquence continue, avec le *pathetan* à la fin de cette plage au lieu de la précédente. Ce commentaire s'applique donc aux quatre *palaran*.

Les *palaran* sont classés en fonction de la poésie employée, qui appartient toujours à l'une des formes versifiées indigènes appelées *mâcâpat*. N'importe quel poème fait l'affaire dès lors qu'il respecte le mètre choisi ; celui-ci se caractérise par le nombre de vers par strophe, le nombre de pieds par vers et la voyelle finale de chaque vers. Par exemple, le mètre *durmâ* comprend sept vers organisés selon le modèle suivant : 12a, 7i, 6a, 7a, 8i, 5a et 7i. Comme "lire" un poème consiste à le chanter, chaque mètre est associé à un certain nombre d'airs. Les mélodies de *palaran* sont donc des versions très ornementées d'airs de *mâcâpat* dont elles reprennent les appellations comme *Dhandhanggulâ Temantèn Anyar* (*Dhandhanggulâ* des jeunes mariés).

Chaque mètre de *mâcâpat* a également son ou ses *râsâ* qui affectent aussi les *palaran* dans la mesure où le climat dépend de la nature du texte (on est ici dans une situation du type

"l'œuf ou la poule"). Des quatre formes poétiques entendues ici, trois ont des *râsâ* multiples. *Durmâ* cependant est presque exclusivement réservée aux situations de tension et de chaleur ; cela se reflète musicalement à travers des *irâmâ* plus contractés (remarquer l'accélération et le changement d'*irâmâ* au début).

Voici quelques traductions approximatives des textes choisis par les quatre chanteuses. *Pangkur* (tiré du *Serat Wulang Rêh*) : "Ce que dit le poème *Pangkur* c'est ce à quoi tu dois consacrer toute ta vie : distinguer le bien du mal, connaître les coutumes et les bonnes manières, et y réfléchir matin, midi et soir". *Dhandhanggulâ* : "Bien que la nuit soit avancée, je te cherche ardemment ; tout ce que je veux, c'est toi ; ton amant sincère erre sans but, consumé par la passion" (ces phrases sont entrecoupées de noms de plantes et d'animaux sans signification particulière). *Sinom* (tiré du *Serat Wêdhâtâmâ*) : "Tout Javanais ferait bien de suivre l'exemple édifiant de Panembahan Sénopati [qui régna de 1575 à 1601], qui par l'ascèse et l'amour d'autrui n'eut de cesse de tenir le désir en échec, matin, midi et soir". *Durmâ* (tiré du *Serat Arjunâ Sâsrâ Bahu*) : "S'éparpillant chaotiquement au signal de la bataille, le vacarme des instruments de bronze frappés à toute force, au milieu des hennissements des chevaux et des barrissements des éléphants".

Les instrumentistes doivent bien connaître la partie vocale car en jouant leurs parties respectives, ils identifient les notes les plus importantes d'un vers (en général un ou deux degrés)

et mettent l'accent sur chacune jusqu'à ce que le moment soit venu de passer à la suivante. Exposer une note longtemps et la rendre intéressante, c'est très difficile pour les instruments et le seul moyen d'y parvenir est d'avoir un riche vocabulaire de motifs. Il faut de plus veiller au timing car les longueurs de phrases dépendent de la partie vocale non mesurée et ne sont donc pas définies à l'avance.

Au dernier *palaran* succède un *srepegan*, joué ici en *rangkep*. Cette séquence est marquée par le jeu raffiné des instruments d'interprétation, leurs nombreuses interactions et les citations ironiques de mélodies vocales (*seng-gakan*) jouées en octaves plutôt qu'en polyphonie par les instruments à deux maillets.

COMPACT DISC 3

1. Laler Mengeng

Titre complet : *gendhing Laler Mengeng, kethuk 2 awis/kerep, minggah ladrang Tlutur ; pathetan Sléndro Sângâ Ngelik*.

Échelle et mode : *laras sléndro pathet sângâ*. *Laler Mengeng* signifie "la mouche bourdonne", un titre bien étrange pour une pièce qui, plus que toute autre, incarne la quintessence de la tristesse ! Selon feu Bp. Sukanto, cependant, il s'agirait d'une corruption du titre original qui devait être *Lar-ler Mengeng* : se pâmer, être paralysé par la force des choses. Le titre du *ladrang* : *Tlutur*, "découragé", est bien moins équivoque, il est pourtant moins triste que le *mérong*.

Un des principaux moyens de souligner la tristesse est l'utilisation du *minir* (mineur) ou *miring* (en biais). Le premier terme vient du hollandais et le second de l'habitude de barrer les numéros des degrés altérés dans la notation chiffrée. Musicalement, cela signifie que la *pesindhèn* et le *rebab* utilisent des notes qui n'appartiennent pas à l'échelle *sléndro* et qui sonnent comme une filigrane de *pélog* sur une base en *sléndro*. C'est l'effet de désaccord entre les deux échelles qui cause cette impression de tristesse et non le caractère mineur du *pélog* (qui n'est intrinsèquement pas plus triste que le *sléndro*). D'ailleurs, comme dans le cas du mode mineur occidental, il n'y a pas de correspondance absolue entre le *minir* et la tristesse, c'est seulement un élément très fort.

Si le *minir* est très utilisé dans le *mérong* joué ici, il ne l'est pas du tout dans le *ladrang* (7:52-14:49) qui est pourtant beaucoup plus triste que la plupart des autres *minggah* : il n'y a pas de *gérong*, pas de rythme de danse, pas de figures rapides au *bonang*, juste un passage dans l'*iramâ wiled* (8:30-13:38).

Laler Mengeng a le plus grand cycle de gong de toutes les pièces enregistrées ici (son irrégularité a été évoquée dans l'introduction : cf. le paragraphe sur les formes). Par conséquent, le ralentissement avant les frappes de *kenong* est très prononcé, et celles-ci sont aussi espacées que bien des coups de gong. On l'entend notamment à 2:19, 3:32, 5:29 et 6:47. Ce cycle extrêmement long et l'allure

très nonchalante créent une aura de calme qui accroît le caractère triste de la pièce.

Le *ladrang* est suivi d'un *pathetan* assez long qui, dans une pièce de théâtre d'ombres, serait chanté par le marionnettiste pendant une scène d'audience entre un héros et un sage dans son ermitage forestier.

2. Ketawang Subākastāwa

Échelle et mode : *laras pélog pathet nem*.

Cette pièce, tout comme *Sinom Wénigonjing* (CD 1 page 3), est un *gendhing sekar*, car elle est construite sur le *gérong* (chœur masculin) qui interprète l'air de *mâcâpat Kinanathi Sas-trâdiwangsâ* (ou *Kinanathi Laras Tangis en pélog*). C'est une des plus belles mélodies de *gérong* – simple, naturelle, mais jamais monotone malgré ses nombreuses redites. Ce morceau est utilisé de mille façons, par exemple dans le théâtre d'ombres où il accompagne le héros traversant une forêt pour se rendre à sa première grande bataille, ou dans la musique de cortège nuptial. Dans un *klenengan*, il peut succéder au *ladrang Thutur* dans une suite comprenant également le *gendhing Laler Mengeng* (page précédente). Son côté cérémonieux voire pesant est sans doute dû à sa première phrase inspirée du *Monggang*, un vieux *gamelan* de cérémonie dont le répertoire se limite à la répétition d'une mélodie unique sur trois notes.

Cette version en *pélog*, attribuée au célèbre marionnettiste Narto Sabdho, ne prétend pas à la gravité. On y retrouve les mélodies cap-

tivantes qui ont fait son style et qui, tout en collant étroitement au *balungan*, transforment une pièce familière en quelque chose d'étonnamment frais. Qui pouvait se douter que *Monggang* pouvait être si enjoué ? Les rythmes sont bondissants, le texte – qui décrit la campagne javanaise – est léger (on notera les onomatopées qui imitent les bruits des rizières) et de nombreuses espiègleries sont échangées entre les chœurs masculin et féminin.

Cette exécution commence, comme dans le théâtre d'ombres, par un *bukâ celuk* (court prélude vocal) qui introduit directement la partie principale de la pièce basée sur le *Kinanathi*. Dans la première version de cette séquence, un chœur mixte chante la mélodie de Narto Sabdho, avec quelques échanges entre hommes et femmes. Dans les deux reprises suivantes (2:52 à 3:50 et 4:48 jusqu'à la fin), les hommes chantent la mélodie traditionnelle du *gérong* à laquelle les femmes superposent celle de Narto Sabdho, formant ainsi un chœur polyphonique qui n'a rien de traditionnel. Contrairement aux apparences aucune règle d'harmonie ne régit la composition de ces deux mélodies sinon le hasard : comme dans l'essentiel du répertoire de *gamelan*, les deux parties obéissent à un principe majeur, terminer chaque phrase sur une note finale commune. Entre ces "strophes" intervient le "refrain" qui comprend quelques interjections monosyllabiques pendant la séquence basée sur le *Monggang*.

3. Ladrang Gégot

Échelle et mode : *laras pélog pathet nem*.

Selon Warsâdiningrat, cette pièce fut composée par Paku Buwânâ V (r. 1820-1823), mais elle est plus probablement l'œuvre d'un de ses musiciens de cour. Warsâdiningrat la catalogue comme un *gendhing gecul* (pièce humoristique), qu'il définit comme "fruste, drôle, comique" (Becker and Feinstein 1984: 93). Cette interprétation, pourtant, n'est pas spécialement *gecul* mais plutôt *ramé* (bousculée, agitée), *gobyog* (bruyante), ou *prenès* (coquette, aguichante) : on constate là encore combien le *râsâ* dépend du *garap* ou à quel point cette terminologie est fluctuante. L'humour dans la musique javanaise ne peut être programmé car il requiert un élément de surprise, donc si l'on prévoit une exécution *gecul*, rien ne garantit qu'elle le sera.

L'introduction *bukâ* de cette pièce est jouée au *bonang* au lieu du *rebab* (par nature plus calme et plus raffiné). Ceci et la verve avec laquelle le *bonang* commence, sont les signes annonciateurs d'une interprétation joyeuse. Et quand les autres musiciens se mettent à jouer, ce sont les instruments les plus puissants qui commencent, dans une instrumentation appelée *soran*. À 0:44 le tambour passe à un rythme de danse vif, annonçant une séquence appelée *kébar*, dont l'atmosphère spontanée et festive est marquée par les cris *alok* des chanteurs, les frappes supplémentaires du *kempul* et le jeu puissant et sauvage des deux *bonang* en motifs intercalés.

À 1:06 le tambourinaire convoque les instruments plus doux et le chœur de femmes qui chante un air dans le style de Narto Sabdho. À 2:18 ils passent dans l'*irâmâ dados* tout en conservant une ambiance allègre, avec plus de cris et de claquements de mains du *gérong* et moult frappes supplémentaires du *gong suwukan* (un gong grave plus petit et plus aigu que le *gong ageng*). À 3:58, et de nouveau à 7:27, le tambourinaire revient à un rythme plus paisible (joué sur un grand et un petit tambours au lieu d'un seul tambour de taille moyenne), appelant les instrumentistes à se calmer un peu et les chanteurs à reprendre les parties traditionnelles de la soliste et du chœur. Ceci contraste avec le chœur plus moderne et plus entraînant qui revient périodiquement et dans lequel les voix d'hommes remplacent parfois celles des femmes. Tout le long, ici et là, on entend le *senggakan* : "Yu, mbakyu" – "Âpâ dhi?" – "Mampir, yâ" – "Aéôéaéo" (Eh, ma jolie ! – Quoi ? – Viens chez moi ! - Aéôéaéo), échangé entre hommes et femmes et qui est très *prenès*. Puis la pièce se termine en revenant au style instrumental *soran*. Cette courte description nous montre que si cette pièce est *gobyog* (effervescente), ce n'est pas seulement en raison des techniques employées mais aussi de leur variété.

4. Pangkur

Titre complet : *pathetan Barang Jugag ; bâwâ sekar ageng Banjaransari ; ladrang Pangkur*.
Échelle et mode : *laras pélog pathet barang*.

Cette pièce est peut-être la plus répandue et la plus protéiforme du répertoire. Basée sur les airs de *mâcâpat* du mètre poétique *Pangkur*, ses nombreuses versions utilisent les deux échelles (*sléndro* et *pélog*) et cinq des six *pathet*. La présente version en *pélog barang* est une des plus légères, et toute description plus précise dépendra du *garap* (interprétation) choisi. Cette version pourrait s'appeler "Pangkur Jengglèng," à cause des sonorités tintinnabulantes (*jengglèng*) des *saron* vers 13:11. D'habitude, elles viennent renforcer les moments cruciaux d'un dialogue improvisé par un marionnettiste ou un couple de comédiens. Cet effet et d'autres techniques de *garapan* comme les fréquentes cadences vocales *andhegan* et les interjections *senggakan* provoquent une bouffée d'excitation que le terme *bérag* (exubérant, joyeux, exultant) résume parfaitement.

Après le *senggréngan* d'ouverture, le *pathetan* et le *bâwâ* (introduction vocale en solo), les premières minutes du *ladrang* rappellent beaucoup la plage précédente : une courte séquence en *soran* suivie d'un chœur dans le style de Narto Sabdho qui alterne avec un passage en *kébar*. L'*irâmâ wiled* commence à 8:00 et les chanteurs interprètent un texte dans le mètre poétique *Pangkur* (en l'occurrence tiré du didactique *Serat Wédhâtâmâ* qui enseigne l'épanouissement spirituel grâce aux pratiques mystiques javanaises). À 10:28 les musiciens passent en *irâmâ rangkep* qui, malgré plusieurs interruptions, dure jusqu'à

20:00, puis reviennent en *irâmâ wiled* pour deux autres strophes du poème *Pangkur*.

COMPACT DISC 4

Gendhing-gendhing Wayangan Musique du théâtre d'ombres

On n'insistera jamais assez sur l'importance du théâtre d'ombres (*wayang purwâ*) dans la culture traditionnelle javanaise. Il a permis à des générations de Javanais de représenter le monde des actions humaines et de transmettre les enseignements fondamentaux en psychologie, en éthique, épistémologie, mythologie, sciences politiques et militaires, histoire et spiritualité javanaises. Il combine les arts de la musique instrumentale, du chant, de la poésie, de la dramaturgie, du jeu d'acteur, de la comédie, de la déclamation, de la manipulation des figurines, de leur fabrication, du costume (notamment des motifs de batik) et de la peinture. En outre, il a eu jusqu'à une époque récente une fonction rituelle primordiale : maintenir l'harmonie avec le monde des esprits. On ne s'étonnera donc pas si ces quelques lignes de commentaire ne font qu'effleurer le sujet.

Comme le *râsâ* musical est notre principal sujet d'intérêt, il nous suffira d'éclairer la structure dramatique du *wayang*. Jusqu'à ces dernières années, les pièces de théâtre d'ombres duraient en général une nuit entière. La représentation commençait vers huit ou neuf heures du soir pour se terminer

peu avant l'aube, et suivait tout au long d'une soirée riche en rebondissements un ordre précis de scènes-types. Les pièces, largement improvisées à partir de canevas standards, sont divisées en trois "actes" ou *pathet* qui suivent l'ordre des modes de *sléndro* joués dans un *klenéngan* : *nem*, *sângâ*, et *manyurâ* (dans le *wayang purwâ* l'échelle musicale *sléndro* est fondamentale). Le *pathet nem* est le plus long ; il est le moins riche du point de vue de l'action mais le plus intéressant musicalement. Il plante le décor et expose la situation qui devra être résolue. Le *pathet sangâ* commence par le tumulte de la nature et comprend une longue scène de clowns entrecoupée de chansonnettes. Pendant une bonne partie de cet acte le héros médite en forêt, rassemblant ses forces pour les batailles à venir, dont la première l'opposera aux démons de la forêt (dont on dit parfois qu'ils représentent les démons intérieurs du héros). Le *pathet manyurâ* constitue en quelque sorte le dénouement ; il se compose principalement de batailles et c'est le moins riche du point de vue musical.

Plusieurs pièces de ces quatre CD peuvent accompagner un *wayang*, certaines cependant ont des connotations théâtrales particulièrement fortes. Nous les avons réunies sur ce quatrième disque dans l'ordre où elles seraient jouées lors d'une nuit de *wayang* ; notons qu'en situation de représentation, les interprétations auraient été un peu différentes.

1. Ayak-ayak

Échelle et mode : *laras sléndro pathet manyurâ*. C'est un des trois *gendhing lampah* (*gendhing* de marche) qui accompagnent diverses scènes d'action. Chaque *pathet* a ses propres *ayak-ayak*, *srepeg*, et *sampak*, qui sont aussi bien des genres que des titres de pièces. *Ayak-ayak* est construit sur un cycle de gong à quatre temps dans lequel le *kempul* peut parfois remplacer le gong dont la résonance est trop longue pour des frappes fréquentes. Le *ayak-ayak* d'ouverture est généralement joué vers la fin du *talu*, ("ouverture") qui consiste en une suite de *gendhing*, avec l'habituelle décroissance de la taille des cycles de gong qui s'achève par le *sampak* (un temps par cycle de gong ou de substitut du gong). Selon le professeur de chant solonais Bp. Suhartâ, le *ayak-ayak* du *talu* a un pouvoir surnaturel qui lui vient en partie des mantras que le *dhalang* a récités avant la représentation ; ce pouvoir à lui seul justifie qu'on arrive tôt à une nuit de *wayang*, même si les spectateurs peuvent arriver ou partir à leur gré durant le spectacle. Le *pathet*, curieusement, n'est pas le *sléndro nem* par lequel commence la pièce mais le *pathet* par lequel finira la soirée : *sléndro manyurâ*. Cette pratique crée une forme circulaire, vestige peut-être de la cosmologie hindouiste ou bouddhiste.

2. Sendhon Pananggalan

Échelle et mode : *laras sléndro pathet nem*. Pendant un *wayang*, le *dhalang* chante des *suluk*, dont les textes combinent générale-

ment l'ancien javanais aux mètres de la poésie sanskrite. Ces chants ont pour but de créer une ambiance, soit en accentuant un climat existant soit en le changeant radicalement. À chaque *pathet* de *sléndro* correspondent une quinzaine de *suluk*, qui peuvent être classer en trois sous-genres : *pathetan*, *sendhon* et *âdâ-âdâ*. En général, les *pathetan* – qui sont accompagnés par le *rebab*, le *gendèr*, le *gambang* et le *suling* – créent un *râsâ* calme et réconfortant. Les *sendhon* – accompagnés par le *gendèr*, le *gambang* et le *suling* – sont plutôt tristes ou hésitants. Les *âdâ-âdâ* sont généralement *sereng* (tendu, coléreux) et seulement accompagnés par le *gendèr*. Dans tous les *suluk*, des gongs peuvent aussi intervenir à la fin des phrases importantes.

Selon Probohardjono, “*Sendhon Pananggalan* est chanté pour *babak unjal* (l'arrivée des invités) dans la première scène, celle-ci consistant presque toujours en une audience royale au cours de laquelle on apprend que tout ne va pas bien dans le royaume. On peut aussi le chanter pour signaler un sentiment d'anxiété (*èmeng*)” (Becker and Feinstein 1984:452).

3. Titipati

Titre complet : *gendhing Titipati, kethuk 2 kerep minggah 4 ; pathetan Nem Jugag*.

Échelle et mode : *laras sléndro pathet nem*.

Ce *gendhing* est célèbre pour plusieurs raisons : c'est l'une des rares pièces en *sléndro nem* qui, dans le *minggah*, utilise le *ciblon* (jeu de tambours vif et dansant qui entraîne les autres

instruments dans des *garap* animés) ; très varié, il comprend plusieurs passages empruntés aux deux autres *pathet* et laisse aux musiciens une grande latitude dans l'exécution du *balungan*. De même que *Gambir Sawit*, *Titipati* est joué si souvent que toute interprétation, pour être exceptionnelle, nécessite un musicien particulièrement imaginatif. Ici, le tambour fait des choses si peu orthodoxes et le *râsâ* se révèle trop *bérag* (exubérant) pour le *pathet nem* d'un *wayang*, en l'occurrence dans une séquence qui se déroule dans le gynécée du palais d'un allié du héros.

Pendant le *mérong*, les deux cadences vocales *andhegan* inattendues (à 7:00 et 7:55) sont les premiers signes annonçant que le tambour va commettre quelque méfait – ce genre de figure *prenès* est en effet réservé au *minggah*. Mais le passage le plus *nakal* (mutin, inventif) se situe sans doute pendant la seconde des trois incursions en *rangkep*, qui tient les musiciens sur leurs gardes (18:50 à 19:18). Pour le comprendre il faut savoir que dans le registre grave les instruments de remplissage ne peuvent guère être inventifs (*garap*) et il leur est presque impossible de dilater leurs motifs de l'*irâmâ wiled* vers l'*irâmâ rangkep*. Il faut savoir aussi que le *gérong* ne chante pas en *irâmâ rangkep* et que le point habituel où l'on revient du *rangkep* en *irâmâ wiled* (*udar*) précède de justesse l'endroit du cycle où entrent les chanteurs du *gérong* (si l'on est en *irâmâ rangkep* quand ils doivent chanter, ils se contentent de claquer des mains en rythme).

Or, le tambour dans cette version passe en *rangkep* au moment précis où la mélodie est dans son registre le plus grave, et en sort bien après le point d'entrée du *gérong*, laissant croire que le *rangkep* va continuer au moins jusqu'à la fin du cycle de gong. Pris par surprise, le *gérong* fait de son mieux pour trouver le vers qu'il doit chanter. Après les dernières notes du *pathetan* (27:00 à 29:00), une fois les micros coupés, les musiciens se sont mis à se disputer joyeusement, certains s'écriant : "*kurang ajar*" (Quelle crapule !), d'autres : "*nggolèk céngkoké endi?*" (et où allais-je pêcher mes *céngkok* [motifs mélodiques] ?).

4. Glondhong Pring

À la différence des autres pièces de ce disque, celle-ci n'est pas particulièrement liée au *wayang*. Mais du fait de son style vocal proche du *bedhaya* et de ses origines aristocratiques elle convient aux scènes de palais. Pourtant, le *râsâ* de cette version est beaucoup moins *regu* (majestueux) que dans l'original (CD 2, page 1) du fait de la modification de la partie chorale qui a été recomposée par le marionnettiste et musicien Narto Sabdho.

5. Âdâ-âdâ Greget Saut Mataram

Échelle et mode : *laras sléndro pathet nem*
"Ce *sulukan* sert à faire ressortir l'émotion intense de toute situation jouée dans le *pathet nem*" (Probohardjono in Becker and Feinstein 1984:455).

6. Dolanan

Titre complet : *Srepegan ; Ménthog-Ménthog ; Kupu Kuwi ; Koning-Koning ; Srepegan*.

Échelle et mode : *laras pélog pathet nem*.

Avant l'électricité, la pleine lune était très attendue, surtout par les enfants qui à cette occasion sortaient dans la nuit jouer et chanter des *lagu dolanan* (chants de jeu). Aujourd'hui, on peut entendre des *dolanan* pendant la principale scène comique d'une nuit de *wayang* où l'on convoque les clowns un par un, ou pour divertir le héros. Mais comme ce dernier est généralement plongé en méditation pendant toute la scène, ces chants sont en fait destinés à distraire les spectateurs qui peuvent même réclamer leurs chants favoris (on a même pu voir récemment cette scène se transformer en spectacle de variétés, avec des comédiens, un groupe de chanteurs(ses), voire un danseur travesti !).

7. Jineman Uler Kambang

8. Jineman Gathik Glindhing

Échelle et mode : *laras sléndro pathet sangâ*

Le *jineman* est un chant assez court au caractère enjôleur (*prengès*) ; il est chanté par une *pesindhèn* et accompagné par un petit ensemble où dominent les instruments d'interprétation à l'exception du *rebab*. *Uler Kambang* (se la couler douce ; littér, "chenille flottante"), à coup sûr le plus populaire, est donc indispensable à la scène comique centrale du *wayang*. Son caractère *prengès* se manifeste à travers les *andhegan* (cadences vocales) et la

prédominance de *l'irâmâ rangkep*. *Jineman Gathik Glindhing* a été composé par Tjiptosuwarto au milieu du XX^e siècle, son *râsâ* est encore plus *penès* que celui de *Uler Kambang*, particulièrement dans cet enregistrement.

9. *Âdâ-âdâ Hastâkuswâlâ*

Échelle et mode : *laras sléndro pathet sângâ*
"Cet *âdâ-âdâ* est utilisé dans les scènes où un *satriyâ* s'apprête à tirer une flèche pendant le *prang sekar*. Il est suivi par [le *srepegan*] *Sri Martânâ* sur un tempo rapide" (Probohardjono in Becker and Feinstein 1984:466). Un *satriyâ* est l'équivalent d'un chevalier du Moyen-Âge (ici il s'agit d'habitude d'Arjunâ ou d'un des autres Pandava, héros du Mahabharata). Le *prang sekar* (bataille des fleurs) est la bataille principale du *pathet sângâ* décrit dans l'introduction ci-dessus. Ici, *Sri Martânâ* est joué par le *gendèr* seul, mais dans un *wayang* il le serait par le *gamelan* tout entier.

10. *Pathet Sendhon Abimanyu*

Échelle et mode : *laras sléndro pathet sângâ*
"Ce *sulukan* [court chant] est chanté pendant qu'on enlève la figurine du *satriyâ* après le *prang sekar*" (Probohardjono in Becker and Feinstein 1984:467). Une autre version est chantée par un *wirâswârâ* (chanteur) au lieu d'un *dhalang* (marionnettiste) à la page 2 du CD 2.

11. *Ayak-Ayak*

Échelle et mode : *laras sléndro pathet manyurâ*
Ayak-Ayakan est joué pendant tout le *pathet manyurâ*, c'est donc une des dernières pièces que l'on entend à la fin d'une longue nuit de *wayang*. On atteint une animation qui s'accorde au dénouement de la pièce : le tempo s'est considérablement accéléré depuis le *talû*, et il y a même un passage en *rangkep*. À la fin de la représentation, le public javanais se disperse très vite sans attendre que la musique ait fini de jouer : dans cette société grégaire chacun se soucie de ne point rester en arrière et les sons réconfortants du *gamelan* apaisent la mélancolie de la séparation.

MARC BENAMOU
et RAHAYU SUPANGGAH
avec l'aide précieuse de SURAJI

Ouvrages cités :

Judith Becker et Alan Feinstein, éd. *Karawitan: Source Readings in Javanese gamelan and Vocal Music*, volume 1. Michigan Papers on South and Southeast Asia Number 23. Ann Arbor: University of Michigan Center for South and Southeast Asian Studies, 1984.

Ngabéhi Samsudjin Probohardjono, *Serat Sulukan Sléndro. Solo: Ratna*. Traduit par Susan Pratt Walton in Becker and Feinstein 1984.



Bonang, jeu de gongs / set of pot gongs



Gendèr, métalophone / metallophone



Kendang, tambour / drum



Rebab, vièle à pique / spike fiddle

Photos extraites du film vidéo réalisé pendant les enregistrements.



Pesindhèn, chanteuse soliste / female vocal soloist



Saron, métalophone / metallophone



Siter, cithare sur caisse / box zither



Suling, flûte / flute

Pictures taken from the movie shot during the recordings.

GLOSSARY

Ādāngiyah: instrumental prelude.

Alok: yells.

Andhegan: vocal cadenza.

Āyak-āyak: size of a gong cycle (4 beats).

Balungan: framework, reference melody.

Bāwā: vocal solo.

Bonang: set of pot gongs.

Bukā: vocal solo introduction.

Céngkok: melodic phrase.

Gambang: double-mallet xylophone.

Garap: element of interpretation.

Gendèr: double-mallet metallophone with tube resonators.

Gendhing: gamelan piece.

Gérong: male unison chorus.

Gong ageng: lowest gong.

Īrāmā: rhythmic procedure

— **dados:** established.

— **lancar:** fast, flowing.

— **tanggung:** in between.

— **wiled:** curvy, filled in.

Jineman: short song.

Kendang: drum.

Kenong, kempul, kethuk, kempyang: gongs used as time-markers.

Ketawang: size of a gong cycle (16 beats).

Klenéngan: music-making session.

Ladrang: size of a gong cycle (32 beats).

Lancaran: size of a gong cycle (16 beats).

Laras: tuning (see: *Pélog* or *Sléndro*)

Laya: tempo.

Mérong: first part of a *gendhing*.

Minggah: second part of a *gendhing*.

Palaran: vocal form.

Pathet: melodic mode, there are three pathet for each tuning.

Pathetan: instrumental prelude or postlude.

Pélog: seven-tone tuning dividing the octave into seven unequal parts (see: *Sléndro*).

Pesindhèn: female soloist singer.

Rangkep expands an *irāmā* by a factor of 2.

Rāsā: taste, essence, mercury, flavor, in a musical context: mood or affect.

— **prenès:** coquettish, lighthearted.

— **regu:** stately.

— **sereng:** tense, vigorous.

Rebab: bowed spike fiddle.

Sampak: size of a gong cycle (1 beat).

Saron: single-mallet metallophones with trough resonators.

Sèlèh: final tone of a phrase.

Senggakan: short vocal interjection.

Senggréngan: instrumental prelude.

Siter: plucked box zither.

Sléndro: five-tone tuning dividing the octave into roughly five equal parts (see: *Pélog*).

Slenthem: low-pitched, single-mallet metallophone with tube resonators.

Srepeg: size of a gong cycle (2 beats).

Suling: bamboo fipple flute.

Wayang: theater.

Wayang purwā: shadow theater.

Wiled or **wiledan:** variant of a *céngkok*.

Indonesia, Central Java

SOLONESE GAMELAN

A Garland of Moods

The *gamelan* music of Bali and Java has come to represent all of Indonesian music, despite the fact that the archipelago is home to several hundred ethnic groups, each with its own language, architecture, cuisine, etiquette, and, of course, musical traditions. Depending on one's perspective, then, as a national symbol this can seem either perfectly natural or grossly unfair. Even within Java and Bali *gamelan* is but one of many kinds of music performed and heard, and there is an astonishing variety of vibrant, localized *gamelan* styles that are less known and less often exported, overshadowed by those with more prestige. The reasons for this are both extrinsic and intrinsic to the music—it is partly due to historical happenstance, partly to features of the music itself.

The fame of *gamelan* music outside of Indonesia can be traced back to the colonial period (c. 1600-1945), during which Dutch, English, and French orientalists showed a distinct preference for courtly traditions, in keeping with a received view of the world in which European culture was at the top, followed by “the high cultures of the East,” with “primitive”

cultures at the bottom of the heap. Since courtly traditions everywhere aim at pomp and refinement, and since the kinds of sonic splendor unique to Java and Bali were recognized as such by many Europeans (such as Debussy), the prestigious percussion orchestras of these two islands exerted a peculiar fascination for European observers. Furthermore, as a practical matter, colonists would naturally have come into contact more readily with indigenous aristocratic circles than with the local peasant culture.

What is it about this music that so appeals to people who otherwise have no direct connection to Indonesia? Whether one is drawn to the flashy athleticism and bewitching rhythms of the Balinese gong kebyar or the therapeutic rippling of Javanese concert music, these two traditions display some of the central values of Western classical music: melodic complexity and variety, contrapuntal depth, and formal sophistication. In addition, for sheer richness and power, nothing can equal the booming voice of a large Indonesian gong. The varied timbres of forged bronze—to which are often added the sounds of bowed and plucked strings, a

bamboo flute, a xylophone, and singer—are certainly part of the allure. And even though in Java and Bali Western-style concerts are rare, there is, in fact, a tradition of highly trained musicians performing for the pleasure of others. It is thus a kind of music that transfers well to the concert hall and to the recorded disc (unlike more participatory music, for example, which in some cases can go on for hours with little variation). The visual impact of the music is also a major part of its success—not only are the instruments quite stunning, so are the dance and theater forms they often accompany.

But those who wish to dig deeper will find a whole world of sentiment embodied in this music. It is with the aim of opening up this world to the non-Javanese listener that this set has been compiled. But, in fact, some of the commentary will go even beyond the impressions of the average Javanese listener, as it relies on the rather specialized knowledge of the Javanese musicians themselves. In this respect—among others—*gamelan* music is very much like jazz: much of its discursive meaning consists of subtle innuendo accessible only to practitioners. It is our hope that, with the aid of these notes, the listener will come closer to the refined perception of a Javanese musician and thus increase many fold his or her delectation of this infinitely subtle music.

The music heard here comes from the city of Solo (also known as Surakarta), in central

Java, which has retained two royal palaces that are still in use. Some of the pieces are specifically courtly, others more vernacular, and a great many are both: there is not always a sharp distinction between the music “inside” and “outside” the palaces, and there has always been mutual influence between the two traditions. The instruments used, while of recent manufacture, are clearly modeled on the large bronze sets found in the palaces. A complete court *gamelan* consists of two distinct halves that resemble each other, and which are almost never played together. This is because each half is in its own tuning: there are two ways, in Java, of dividing up the octave. *Sléndro* is a five-tone tuning (*laras*), which divides the octave roughly into five equal parts. *Pélog*, on the other hand, is a seven-tone tuning, which divides the octave into seven unequal parts. None of the intervals in *sléndro* or *pélog* correspond to Western half steps or multiples thereof. The three melodic modes (*pathet*) of the *pélog* tuning are essentially pentatonic (two tones are left out of any given passage), as are the three modes in *sléndro*.

Central to developing the idiomatic approach to listening advocated here is the Javanese word *râsâ*. This is indeed the same word as the Sanskrit *rasa*, and it has retained many of the same meanings: taste, essence, mercury, flavor, the faculty of taste, disposition. In a musical context, it most often means mood or affect, but it can also refer to

the faculty of perception, to inner meaning, to deep understanding, or to intuition. At its most refined, the faculty of *rāsā* bypasses the five senses altogether, attaining the spiritually esoteric *rāsā sejati* (genuine or pure *rāsā*). Unlike Indian *rasa* theory, which is highly codified, Javanese discourse on *rāsā* is almost entirely oral and relies to a great extent on discursive improvisation. Nevertheless, certain patterns emerge in the way *rāsā* is talked about. First among these is a basic division between *regu* (stately) and *prenès* (coquettish, lighthearted). Because these are not only general categories but also more specific moods, and because they leave out important moods like *sereng* (tense, vigorous), it is perhaps more useful to invoke another, less explicit dichotomy, that between “cold” and “hot.” This seems to be derived from Javanese humoral theory (which is a mixture of indigenous, Indian, and Arabic elements), in which virtually all foods can be classified as heat-producing or cold-producing, regardless of their actual temperature. Music is thus either calming or invigorating, with many specific variants on these two basic affects. Like all living traditions, Javanese *gamelan* music has developed continuously over the centuries. Many of the instruments of the modern ensemble have been in existence well over a thousand years. It was not until the middle of the nineteenth century, however, that court music had all of the instrumental and vocal elements it now has. Much

of the repertoire pre-dates that time, but the relative popularity of certain styles has waxed and waned, and the favored ways of interpreting the same piece has also changed over the years (the performers have always had great leeway in this regard). Recent developments in Solo have emphasized pop-influenced idioms whose melodies incorporate diatonic tunings, and whose rhythms echo the Indonesian derivatives of Bollywood film music as well as various lively regional drumming styles. Many serious amateurs of traditional *gamelan* music decry this development, since it has resulted in an impoverishment of the melodic vocabulary explored by musicians, and, above all, of the range of *rāsās* expressed.

One innovation that has had a profound effect on music-making, in Java at least, is the advent of notation. Up until the late nineteenth century no notation was ever used for Javanese music; it was entirely an oral tradition—a fact that boggles the mind when one considers the extensive repertoire and the elaborate, Escher-like formal patterns in the music, which sometimes span an hour or more in real time, and are readily apparent on the page but impossibly obscure in performance. Nowadays notation is quite commonly used, but mostly only for recalling the general outline of a piece, much like a lead sheet for jazz. This notation normally consists of a series of numbers, each of which represents a step of the

scale, and which collectively indicate a single melody from which other parts may be derived. The only other common symbols are various forms of punctuation showing the placement of time-marking instruments. *gamelan* music is above all ritual music. In Bali, where it is still performed in Hindu-Buddhist temples, this is more obvious than in Java. But even the concert music of Java is meant to be played on ritual occasions. These might include life-cycle celebrations (births, birthdays, circumcisions, weddings, graduations) but also any important event that warrants commemoration, either in gratitude for something accomplished, or in supplication of something desired—the opening of a new bank or of a river dam, for instance, or the annual spirit-cleansing of a village. Live *gamelan* music is less and less the norm for all of these celebrations, being replaced often by recorded music or by some combination of traditional and electronic instruments; but these remain the primary occasions for the performance of traditional music (others include government-sponsored competitions and festivals, as well as concerts at the arts schools). In fact, there is not a clear-cut distinction between rehearsals and performances, so that the weekly practices by the few remaining neighborhood groups constitute another major venue for live music. If a host can afford it, the preferred form of ritual entertainment is an all-night shadow play, or *wayang*, which in Java is accompa-

nied by a full *gamelan*. In the palaces choreographed dance is also a prized form of ritual entertainment. For smaller budgets, or for less-momentous occasions, an informal get-together with live music is celebration enough. The word for such a music-making session is *klenéngan*. These are typically held in someone's home, to which would have been invited a number of family guests—mostly male—who sit on the floor, smoking, drinking tea and often passing around alcohol of some sort, and playing dominoes or cards. Snacks would always be provided, and possibly a full meal of rice with meat and vegetable accompaniment. Such an evening usually begins around 8:00 p.m. and, depending on the atmosphere, may go on as late as 4:00 a.m. Music would be provided throughout the evening, with pauses for the musicians to eat, drink, and chitchat. As the alcohol takes effect, the mood can become quite rowdy indeed, but for most of the evening the feel is relaxed and rather subdued. Typically a lot of teasing and flirting goes on between the usually male instrumentalists and the female vocalists, both musically and verbally. The pieces did not used to be determined in advance, and, at least for experienced musicians, there would have been no rehearsal leading up to this semi-public performance, in which the audience is only half paying attention. In choosing what to perform, an established order is followed according to *pathet*

(melodic mode), and the progression is always from calm to playful. One may begin either in *sléndro* or *pélog* but then usually alternates between the two after that. The most sober pieces are generally in *pélog limã* or *sléndro nem*, followed by *pélog nem* and *sléndro sângã*, and the most mirthful are generally *pélog barang* and *sléndro manyurã*, which are saved for last. The melodic tessitura rises as the *pathets* progress, so that “translating” patterns from one *pathet* to another is akin to transposing, although the transposition is not always exact. Each mode thus has associated with it a time of the evening, characteristic melodic contours, and an overall mood.

The repertoire recorded here is representative of what was the norm from the 1960’s through the early 1990’s in and around Solo. Although the pieces, taken as a whole, would not have made for a particularly satisfying *klenéngan*, we have attempted to illustrate a variety of *râsâs* comparable to what one would have heard over the course of an evening. Some of them are borrowed from shadow-theater and dance accompaniment, and so do not properly belong in the category of concert music, although there has always been considerable overlap among the three. Recordings, by their very nature, involve compromise, and this is no exception. The compromise in this case was between studio-recording quality and the informality of a *klenéngan*. Musicians were somewhat set at ease by our recording at the home of one of

the musicians and, on the first of the two sessions, by having a small but attentive audience. And when a cricket began loudly chirping, we decided to let it chirp, as natural sounds do blend in admirably with this music: birds and frogs often add their voices to humanly made sounds in the palaces. Another compromise was between maximal clarity and the natural balance of what one would hear live. Compared to an unamplified performance, the acoustics are a bit dry, and yet the vocal-instrumental balance is close to what it reportedly was in the pre-microphone era: the solo female voice is just one part among many.

The Instruments

There are many ways of classifying the instruments of the Javanese concert-style *gamelan*, which consist predominantly of tuned percussion made, ideally, of bronze (but also, quite acceptably, of brass or iron). One relatively meaningful way, which seems to have been first suggested by Jaap Kunst in *Music in Java*, is by musical function.

Time-markers

Underpinning nearly every piece is a regular structure, based on a time cycle, whose outline is sounded by various sizes of gong. The lowest of these, the *gong ageng*, sounds at the end of each cycle. A piece usually consists of several of these cycles, any one of which, or a group of which, may be repeated until the drummer or other musical leader decides to

move on (that is, a piece with two cycles might be played A B or AA BB; another, with five cycles in two unequal halves, might be played ABCD ABCD EEE or, in a shorter version, ABCD EE). The bell-like sound of the *kenong* and the low-sounding *kempul*, the frog-like *kethuk* and the high, ringing *kempyang* all mark off various binary subdivisions of this cycle (readers wishing further explanation are referred to the web site <http://www.cite-musique.fr/gamelan>, which has graphic representations of some smaller cycles that light up when each instrument is sounded). Some cycles are longer than others; the shorter cycles tend to be used when more “heat” is needed, the longer ones tend to be calmer in affect. These time-marking or structural instruments are usually the sparsest-sounding ones.

The *balungan*

In loud-style pieces, the most prominent part heard is a middle-density part called the *balungan* (skeleton, framework, reference melody). Except for the male choral part, it is the only melody that is played in unison by more than one person. It is carried by instruments in the *saron* family (single-mallet metallophones with trough resonators) as well as the *slenthem* (a low-pitched, single-mallet metallophone with tube resonators).

Filling-in Parts

In most pieces in the Solonese concert repertoire, the *balungan* fades into the back-

ground and becomes a sort of outline of the more elaborate parts, which constitute the third major group. These instruments include the *gendèr* (double-mallet metallophone with tube resonators), the *gambang* (double-mallet xylophone), the *suling* (bamboo fipple flute), the *siter* or *celèmpung* (plucked box zither), the *bonang* (two-octave set of pot gongs), the *rebab* (bowed spike fiddle), and the human voice (the female soloist or *pesindhèn* and the small, male, unison chorus or *gérong*). The double-mallet percussion instruments and the zither tend to have a high rhythmic density, while the *suling*, *rebab*, and singers have more sustained, vocally based melodies. All of these parts (except for the male chorus) have an element of interpretation, for which the Javanese word is *garap* (from *nggarap*, “to till,” “to work” as a transitive verb).

The drum deserves special mention. At times it may be thought of as a structural instrument, since much of what it does is determined by the structure of the composition. At others, however, it can be more expressive, and so is more properly thought of as joining in with the “filling-in” parts. At all times, however, its role is crucial, as it is felt to be the heartbeat of the music. The drummer helps set the tempo and makes many decisions regarding the sequence of the performance. If the drum is the rhythmic leader of the group, the *rebab* is most often its melodic leader. In some pieces, however, this role

may be taken by the *bonang*, or, more rarely, by the *gendèr*. The melodic leader often decides what piece will be played next, and communicates this to the other musicians by means of a solo introduction. He or she also makes certain decisions about when to move on to another section, and generally helps the others find their way in a piece, which may be only half remembered individually but fully remembered collectively.

It is important to realize that not every performance of a given piece will include all of the instruments of the *gamelan*. To be sure, some genres by nature leave out certain instruments. But beyond that, instrumentation is not fixed, and it is possible to play most pieces on a number of smaller ensembles (*cokèkan*, *gadhon*, *siteran*, etc.) that use only a limited number of instruments. In addition, a large group can still perform even if short a musician or two. That said, this recording has a full complement of instrumentalists and vocalists for all of the pieces.

Melodic Procedures

To understand how the “filling-in” instruments operate, one needs the following concepts: *céngkok*, *wiled*, and *sèlèh*. A *céngkok* is a melodic phrase—both in the sense of a unit of melody and in the sense of a particular melodic trajectory. For a musician on one of the “filling-in” parts, a piece is thus thought of as a series of *céngkoks*. The greatest determining factor about which *céngkok* to use is

the *sèlèh*, or final tone of a phrase. However, a good musician does not simply memorize, say, five *céngkoks* in *sléndro*—one for each step of the scale—and plug them in whenever approaching the corresponding *sèlèh*. He or she will have a large repertoire of variants which will be chosen according to their appropriateness to the musical context and to the desired *râsâ*, among other factors. These variants are called *wiled* or *wiledan*. Occasionally a new *wiledan* may be created in the course of performance, but most musicians are fairly consistent, relying on old standbys. A good analogy is a cooking recipe: there are many ways of making, say, a gumbo. And each cook will have his or her characteristic way of doing it, which may vary upon occasion, but which for most people is fairly predictable. The recipe itself, more abstract, is like a *céngkok*, and each time it is made is like a *wiledan*. Of course, in Javanese music there are multiple cooks working simultaneously on the same dish, which gives the music much of its delight—one never knows in advance what will result from the particular combination of flavors brought by each of the various cooks.

Rhythmic Procedures

Another key concept is *irâmâ*. This is a rhythmic procedure that has close parallels in other Asian musics but not in the West. One way of defining it is as a ratio between the “filling-in” instruments on the one

hand—the faster parts—and the *balungan* and structural instruments on the other. Whereas the *balungan* and time-markers may expand or contract their parts, more or less by a factor of two, the “filling-in” parts seek to maintain a more-or-less constant rhythmic density. Imagine a balloon that has eight evenly spaced dots around its circumference. These could represent subdivisions of the rhythmic cycle. Suppose that there are, say, 2 cm between each pair of dots. Now blow up the balloon until there are 4 cm between the dots. This now leaves more time for the filling-in instruments, playing at a constant rate, to move from one *sèlèh* to the next. A similar procedure could be followed by letting air out of the balloon, thus contracting the circle of dots. This is the basic concept, but there are further details which should be addressed.

In standard Solonese theory there are four *irâmâ* levels. From most-contracted to most-expanded these are: *lancar* (fast, flowing), *tanggung* (in between), *dados* (established), and *wiled* (curvy, filled in). *Lancar* is twice as fast—for the *balungan* and the time-markers—as *tanggung*, and so on. *Rangkep*, which simply means “double,” is a closely related procedure in which an *irâmâ* level is expanded by a factor of two. In practice it almost always occurs in *wiled*, so that it may be considered a fifth level. The same gong cycle played in *rangkep* would thus theoretically take sixteen times as long as it would

in *irâmâ lancar*. The halving or doubling, however, is not exact, because performers may choose from a range of surface tempos, for which the academic term is *laya*. Generally speaking, *lancar* and *tanggung* have a faster *laya* than *dados*, but so does *wiled*, and *rangkep* usually has the fastest *laya* of all. In other words, as the *irâmâs* expand the *laya* gets slower and then faster again.

Perhaps the best analogy in Western classical music is to a theme and variations. One variation might be written in 2/4 time with a quarter note at around M.M. 60, and with sixteenth-note figuration, whereas another might be in 4/8 time, with an eighth note at around M.M. 76, and with thirty-second-note figuration. The 4/8 variation would thus take almost twice as long as the 2/4 variation, and the harmonic rhythm would be almost twice as slow, but the figuration would be going by at essentially the same rate. The 2/4 variation might be compared to *irâmâ dados*, the 4/8 variation to *irâmâ wiled*, the harmonic underpinning to the *balungan*, the figuration to the filling-in parts, and the metronome rate to the *laya*.

When changing from one *irâmâ* level to another, the most common procedure is to speed up or slow down, eventually occasioning a sudden shift by some of the instruments. For example, in going from *irâmâ tanggung* to *dados* (thus going towards a more expanded cycle), all musicians would gradually slow down together, but at some point,

when it got uncomfortably slow for them, the faster-moving parts would abruptly double their rhythmic density, so as to end up at the same rate they started out at (keeping in mind the subtle differences in *laya* just mentioned). The effect is very much like changing gears on a bicycle or automobile: in both cases the ratio is changed all of a sudden, after a period of acceleration or deceleration. The process of undoing *rangkep*, which is in a class by itself, is called *udar* (untangling, simplifying something overly complex); it gives the impression of murky water becoming clear, or of a furrowed brow unfurrowing.

Garap versus Gendhing

It should be clear by now that no two performances of a *gendhing* (*gamelan* piece; also, and more specifically, a *gamelan* piece with a long gong cycle) will be alike, and they may sound very different indeed. If *gendhings* are so flexible and vague, the question then arises how much the *rāsā* created by the musicians is due to the piece itself and how much is due to the particular performance. As in Western classical music, it must be a combination of both. And, whereas Javanese musicians frequently talk as if each *gendhing* had a particular *rāsā*, they also seem to be unanimous in saying that there is no guarantee that a given performance will have that *rāsā*. And since there are so many spontaneous decisions made collectively during a *gamelan* performance, the *rāsā* results from

the particular combination of musicians, listeners, physical setting, time of day, purpose, food being served, ritual offerings such as incense, and concomitant activities.

Formal Procedures

One of the essential features of a *gendhing* is its structure. So pervasive is this aspect of the music as an organizing force that formal categories are integral to the name of any piece. Characteristic of *gamelan* music is the extreme regularity of its underlying structure, which is astonishingly binary on all levels. The other main principle to understand is that gong cycles come in a range of sizes, from one beat per cycle, as in the form called *sampak*, all the way up to two hundred and fifty-six for the largest *gendhings*. These numbers apply only to *irāmā tanggung*: the actual number of beats in performance, of course, will vary according to which *irāmā* a piece is played in. The regular forms, in order from smallest to largest, and with the number of beats per gong cycle, are as follows: *sampak* (1), *srepeg* (2), *ayak-ayak* (4), *lancaran* (16), *ketawang* (16), *ladrang* (32), large *gendhings* (32-256). The forms of large *gendhings* are categorized first by whether they are *ketawang gendhings* (with two *kenongs* per gong) or just plain *gendhings* (with four *kenongs* per gong). Next they are measured by how many *kethuks* there are per *kenong*, and whether these come close together (*kerep*) or far apart (*arang* or *awis*). The smallest of the large *gendhings* is

thus *ketawang gendhing kethuk 2 kerep* (32), and the largest are *gendhing kethuk 8 kerep* (256) along with *gendhing kethuk 4 awis* (256). Mention should be made of irregular forms. These are vocally based pieces, which are only partially binary, and in which the length of the gong cycle is determined by the more linear vocal line. An example of this is any *palaran* (CD 2, tracks 2 and 3), in which—as in *srepegan*—the *kempul* substitutes for the large gong to create a regular two-beat cycle, but in which the large gong itself comes in at irregular points. Another is *jineman Gathik Glindhing* (CD 4, track 8). In addition, some rare instrumental *gendhings*, rather inexplicably, have irregular structures as well. These include the first part (*mérong*) of *Laler Mengeng* (CD 3, track 1), in which the fourth *kenong* unit is half as long as it should be (it is *kethuk 2 kerep*, unlike the rest of the piece, which is *kethuk 2 awis*), making the gong cycle 112 beats long instead of the expected 128. It is precisely this kind of exception to the rule that makes the courtly tradition, in particular, so rich and difficult to master.

Most pieces are in two parts: a lower, more serious first part followed by a higher, more playful second part. This division is clearest in the large *gendhings*, but it is present as well in *ketawang*s and *ladrang*s. In a large *gendhing* the first part is called the *mérong* and the second the *inggah* or *minggah*. This two-part structure is essential to understanding the *râsâ* of a performance, since the progression should be

from “heavy” to “light,” not only over the course of an entire evening but within a single piece. Accordingly, the *minggah* has twice as many *kethuks* per *kenong* as the *mérong*, and another time-marking layer is added by the addition of the *kempyang*. This subtly adds to the increased excitement of the *minggah*. In some *gendhings*, the *minggah* is in the shorter *ladrang* form rather than having the same length of gong cycle as the *mérong*: this, too, has the effect of raising the temperature of the *râsâ*.

At a *klenengan* or music-making session, individual pieces do not always stand alone, but rather are often strung together in suites. These are rarely announced ahead of time but there are certain sequences that have become traditional. They are usually worked out during performance between the drummer and the *rebab* player, and announced using only musical cues, foremost among which are subtle or abrupt changes in tempo.

The order within a suite is always from the largest cycle to the smallest, since large gong cycles are by nature “cool” or stately and small ones are by nature “hot” or animated. In addition, there are various prefixes and suffixes that are necessary to a full rendition of a piece or a suite. These include *senggréngan* and *âdângiyah* (short, descending melodic formulas that announce the mode, played by a solo instrument), *pathetan* (an unmetered, heterophonic modal prelude or postlude played on the *rebab*, *gendèr*,

gambang, and *suling*; sometimes with male voice as well, since it is borrowed from the songs the puppeteer sings in the shadow theater), *bâwâ* (solo, usually male, vocal introduction), and *bukâ* (solo introduction that announces the piece). A typical suite, from beginning to end, might thus be composed of a *senggrêngang*, *pathetan*, *bâwâ*, large *gendhing* (*mêrong* and *minggah*), *ladrang*, *ketawang*, *srepegan*, *palaran*, *srepegan*, and final *pathetan*. Such a procedure often results in over an hour of uninterrupted music.

COMPACT DISC 1

1. **Kombang Mârâ**

Full title: *gendhing Kombang Mârâ, kethuk 2 kerep, minggah 4*.

Tuning and melodic mode: *laras pélog pathet limâ*.

This piece used to be performed to welcome the groom's party to the bride's house during the *panggih* (meeting) ceremony, which is one stage of a traditional Javanese wedding. The title, "The Bumblebee Arrives," thus refers metaphorically to the groom. According to the late Bp. Sukanto, the title is also reflected in the music: the many low notes of the *balungan* can be thought of as suggesting the buzzing of the eponymous bumblebee.

The *râsâ* of *Kombang Mârâ* is almost universally described as *regu* (stately, majestic, calm) or *wingit* (spectral, supernaturally awesome). This is in part because of the low tes-

situra, but also because it is said to be based on the melody of *pathetan Limâ Wantah* (25:25)—a modal invocation sung by the puppeteer in a shadow play, which, as its name indicates, does not merely represent the *pélog limâ* mode, but actually helps to define it. This piece is thus quintessentially *pélog limâ* in character, and, since that mode is generally the most solemn of all, its modal connotations lend it a great deal of gravitas. After the opening *senggrêngan*, *âdângiyah* (:09), and *bukâ* (:30) played on the *rebab*, the *mêrong* begins quickly, but rapidly settles down into a slow *irâmâ dados*. The serious mood is reinforced by the *pesindhèn*'s leaving out the optional phrases (*isèn-isèn*, fillers) that may be inserted between the essential phrases that occur at end-points, and by the *bonang*'s playing at half speed. A feature of all *mêrong*s that also contributes to their stateliness is the characteristic slowing before every stroke of the large gong (here every 2 minutes), after which the tempo immediately returns to normal. One of the things this music does is to teach poise, and there is enormous satisfaction when the gong comes in just right, after an extended wait: to play the gong early, even by a fraction of a second, is a grave error.

The transition to the *minggah* (10:00) is marked by a gradual increase in tempo, leading briefly to *irâmâ tanggung*, and then a slowing to gong. The *minggah* (11:18) is played in *irâmâ dados*, but at a slightly faster

laya than in the *mérong*. But there are other differences with the *mérong* that indicate a slight increase in excitement as well: the *bonang* is no longer at half speed, the *pesindhèn* adds the optional *isèn-isèn*, there are now four *kethuks* per *kenong* and each *kethuk* is flanked by a *kempyang* stroke, and the slowing to gong is less pronounced. But everything is relative, and for a *minggah* this is very staid indeed, mainly because it does not use *irâmâ wiled* or *rangkep*, and because of all that that implies (no dance drumming, no *gérong*, no clapping, no vocal cadenzas or shouted interjections, no *imbal* playing on the *bonang*—see *Gambir Sawit*, below, for further explanation). The slight speed-up at 18:45, and again at 22:00, indicates that the slowing-down to the end is near. After the final gong the *rebab* player signals the others to play *pathetan Limâ Wantah*.

2. Elâ-Elâ Kalibeber

Full title: *gendhing Elâ-Elâ Kalibeber, kethuk 2 kerep minggah 4, pathetan Sângâ Jugag*.

Tuning and melodic mode: *laras sléndro pathet sângâ*.

In many respects this is the hardest *gendhing* in the repertoire: not only does it have a dizzying variety of rhythms in the *balungan*, but many melodic passages are unique to it. By contrast, less-challenging pieces consist mostly of stock phrases, so that a musician will know how to interpret the *balungan* by relying on general knowledge gleaned

through wide experience. *Elâ-Elâ Kalibeber* contains much *garap khusus* (distinctive interpretation) that you either know or you don't. And because the character of the *balungan* changes so frequently, you must have the piece memorized cold or risk falling behind—there's no time to figure out your part by listening to what the other musicians are doing. The interpretation heard here is virtually flawless from this point of view, and it will almost certainly become a reference for aspiring musicians in years to come.

The *râsâ* of this piece, like that of the last one, is regarded as *regu* (stately). This one is more puzzling, however, since the *balungan* seems, on the surface, to call for a *gecul* (humorous) element. The reason for this has to do with rhythm. There are a number of rates at which a *balungan* can go by, relative to a theoretical beat that expands and contracts according to the *irâmâ*. This beat can be determined aurally by listening to the smallest saron (the *saron panerus*), which consistently plays a steady pulse, no matter what the other instruments are doing. In *irâmâ lancar* it has one pulse per beat, in *irâmâ tanggung* it has two pulses per beat, in *irâmâ dados* four, etc. Thus in a *ladrang*, for instance, there are always thirty-two “beats” per gong, regardless of the *irâmâ*. While most *balungans* keep a fairly steady pace within a compositional section, this one goes by at no less than four different rates (independently of *irâmâ* changes), with frequent shifts from one to another. The faster

sections, called *balungan ngadhral* (“lizard’s crawl” *balungan*), are where one would expect a *gecul* interpretation but doesn’t get it. Examples of this may be heard from 1:56-2:34 and from 3:12-3:48 (listen for the *slenthem*—the lowest melodic part, and the easiest *balungan* instrument to pick out); an even faster passage occurs at 6:06.

The treatment of *irâmâ* is also quirky in this piece. The *minggah* (10:00-16:29) has two gong cycles. The first one is in *irâmâ wiled* but is treated as if it were *irâmâ dados*, which gives it a much calmer feel (this is called *kosèk alus*). But the second gong cycle is done in an actual *irâmâ dados*, so if the *minggah* is repeated (as it is here), that results in a lot of *irâmâ* changes. This, along with the many changes of melodic register and *balungan* density, would normally make the *râsâ* rather *rongèh* (fidgety) or *bérâg* (exuberant), but such is not the case in this extraordinary piece.

3. Ketawang Sinom Wénigonjing

Tuning and melodic mode: *laras pélog pathet nem*. This is an example of a *gendhing sekar*—a *gamelan* piece, almost always in *ketawang* or *ladrang* form, that is based on a *mâcâpat* melody (see the notes on *palaran*, below). The genre dates from the late nineteenth century and is often used in various theatrical forms. *Sinom Wénigonjing*, for example, is used for a *langendriyan* play (a dance-drama where the dancers also sing dialogue) in a scene where the medieval Prince Ménakjinggå of Blam-

angan has fallen in love with Queen Ayu of Mâjâpahit. It is thus often classified as a *gendhing kasmaran*—an “infatuation *gendhing*.” It should be pointed out that most love affects in the Javanese language lie more in the sad than the happy sphere: there is usually an element of lovesickness in love (at least as depicted musically).

This performance begins rather calmly, with typical *irâmâ dados* treatment, but at 4:42 there is an *andhegan* (vocal cadenza) that lends a lively, flirtatious air to it. Soon afterwards the drummer switches to dance-style drumming, which enlivens the mood even more, and the other interpreting instruments follow suit with more playful playing styles. Throughout, the solo *pesindhèn* (female singer) begins a line, and a mixed chorus finishes it. During the *umpak* (first section of a small *gendhing*)—which does not use the *sinom* text—the *gérong* (male chorus) emphasizes the time-marking instruments through *aloks* (yells).

COMPACT DISC 2

1. Glondhong Pring

Full title: *pathetan Nem Ageng; gendhing Glondhong Pring kethuk 2 kerep, minggah ladrang Gudasih; ketawang Sumedhang; pathetan Nem Jugag*.

Tuning and melodic mode: *laras pélog pathet nem*. The music and dance of Solo is admitted by nearly all Javanese and a great many non-Javanese Indonesians—sometimes with

pride, sometimes with derision—to be the most *alus* (refined) of all. And the most *alus* of all Solonese dance forms are the long, exquisitely graceful *bedhâya* and *srimpi* dances of the royal courts (the two forms are always grouped together musically and choreographically).

Glondhong Pring (bamboo log) is a suite of pieces to accompany the *srimpi* dance of the same name. A *srimpi* is performed by four dancers (as opposed to seven or nine for the *bedhâya*) and is slightly less *alus*, slightly less sacred than a *bedhâya*. The long, slow, melismatic lines of the monophonic chorus (sometimes only women, sometimes mixed, as here) connote self control along with spiritual and aesthetic refinement, as do the smooth, flowing dance movements.

One curious element of the music for *srimpi* dances that distinguishes it from *bedhâya* accompaniment are the *keplok-alok* (clapping and yelling) done here by a portion of the male chorus. At the royal courts, in former days, these sometimes jarring interjections would have been performed by *canthang-balung*—court jesters. Another seemingly anomalous feature is the extremely rapid tempo (*laya*) that the faster-moving parts are obliged to play at. This is undoubtedly to make it possible for the singers to complete their long phrases (which, even so, they can often only do by taking turns snatching a surreptitious breath here and there). The contrast between the elegantly languorous

movements of the dance and vocal line along with the deliberately slow *bonang* part, on the one hand, with the brook-like rippling of the *gambang*, *siter*, and *gendèrs*, on the other, is one of the unique pleasures of this music.

The suite begins with a *pathetan* that includes a unison male chorus (specific to dance accompaniment) during which the dancers would slowly emerge from the inner quarters of the palace using a coordinated, measured gait, then take their places in the middle of the marble-floored open pavilion (whose warm acoustics we have tried to simulate in the mixing studio). The beginning of *Gendhing Glondhong Pring* is announced by the *rebab* (5:12), after which the *mèrong* is played three times. The last time through, the drum and *rebab* players signal to go on to the *minggah* by a slight acceleration (11:25). The *minggah*, which here takes the form of a *ladrang*, begins at 12:20. In keeping with the greater amount of excitement in the second half of a *gendhing*, the *ladrang* is performed *pinjalan* (flea-like) style. In this *garap* technique the *sarons* alternate with each other in pairs, filling in the *balungan* (which no one actually plays!) with an oscillating pattern that is echoed a quarter-beat later by the *slenthem*. Since the *slenthem* is the lowest melodic part, and hence resonates the longest and carries the farthest, this gives the music a curious off-kilter feel—the after-beat starts to sound like it's on the beat. The

procedure also gives the piece a bustling, busy, crowded *rāsā* called *ramé*, which is highly prized at public events (*irāmā rangkep* is similar in this respect).

The final section of the suite is a *ketawang*, which, despite its shorter gong cycle, is usually calmer than a *ladrang*. This *rāsā* is reinforced by the *sirep* (sudden diminuendo; literally, “calm again”) at 16:02, which is motivated by the choreography and is marked by a slowing and a quieting down of the music. There is a return to a more normal tempo and volume at 19:35. The entire *ketawang* is enlivened by the frequent cries of “*yâ, tâ!*” (that’s right!), and “*hayu tâ, ayu!*” (pretty—isn’t she pretty!) by our surrogate jesters. The final gong is followed by another *pathetan*, during which the dancers would decorously retreat to their chambers, again using a stylized walking step, their out-turned bare feet grazing the floor, arms to the side and slightly angled outward at the shoulder, wrists bent back, thumb and middle finger joined in a circle, the empty gaze unflinchingly directed forward.

2. Gambir Sawit

Full title: *pathetan Sângâ Wantah; bâwâ sekar ageng Rârâbéntrok; gendhing Gambir Sawit, kethuk 2 kerep, minggah 4; Srepeg; palaran Pangkur; srepeg; pathetan Sângâ Jugag.*

Tuning and melodic mode: *laras sléndro pathet sângâ.*

This piece normally occurs at the point in a

klenéngan when the “heavier” moods are shifting to “lighter” ones. This shift is marked by an increased prominence of the male chorus (especially of their *senggakan* and *aloks*—short vocal interjections), the lively *ciblon* dance-drumming with its attendant clapping by the male chorus, *irāmā rangkep*, flirtatious solo cadenzas for the female vocalist (*andhegan*, “stopping”), as well as rapid alternation between the two *bonangs* (*imbal*) and other similar enlivening figuration on the interpreting instruments. As a result, *Gambir Sawit* is often thought of as being rather festive. However, many musicians tell stories of a monthly *klenéngan* that used to be held at the house of a certain Solonese mystic, where, at the stroke of midnight the lights would be turned out and *Gambir Sawit* would be played in order to reveal its true nature, which, it seemed, had a serious underpinning that otherwise remained concealed in ordinary performance. But for some, the piece does not have a pronounced *rāsā* one way or another: it is *wantah* (pure, natural, genuine, plain). This interpretation is reinforced by the theory that the *gendhing* is actually based on *pathetan sângâ wantah* (0:00-1:40).

Although this is not a complete suite, it does have many separate components. After the opening *pathetan*, there is a solo vocal introduction (*bâwâ*), the text of which roughly translates as follows: “*Since days of old, Gambir Sawit has always been eagerly awaited; were*

it played thrice in a single hour it would still hold the musicians in its grip, so close is it to their hearts." This leads directly into the *mérong* of the *gendhing* proper (4:37), which begins in a fast *irâmâ tanggung* and quickly settles into *irâmâ dados* (4:57). The *gérong* enters at 6:36—unusual in a *mérong*—automatically reducing the seriousness of the mood, even if the singing is not particularly rambunctious here. At 11:06 there is the expected slight increase in *laya*, followed by a drastic slow-down to make way for the *minggah*, which begins in *irâmâ wiled* and has all the markings of liveliness mentioned above. At 16:36 there is a slow-down that leads to *rangkep*. The two *andhegans* (vocal cadenzas) occur at 18:16 and 20:30 respectively. The return to *irâmâ wiled* (the *udar*) happens soon afterwards (21:50), for another round of the male chorus part (which, except for enlivening interjections, is always silent during *rangkep*).

After the final gong of the *gendhing* one of the male singers intones *pathet sendhon Abimanyu*, accompanied by a few instruments (27:44), which then leads directly into *ayak-ayakan*, as it would in a shadow theater performance (29:44). There is a slow-down at 30:30, where the musicians expect an *andhegan*, but instead the drummer calls for them to go into *rangkep*. At 35:00 the drummer has them slow down again, thus doing *rangkep* within *rangkep*! Immediately afterwards, the *andhegan* does actually come

where expected. There is a rapid speed-up at 35:55, and *ayak-ayak* finishes in *irâmâ tanggung* as it transitions into *srepeg* (36:19). During this section notice the loud, irregular accents on the drum, which are characteristic of shadow puppet accompaniment (particularly in fight scenes). At 38:03 begins a *palaran*—a genre in which the instruments follow the voice. After a brief return to *srepeg* (41:55), the somewhat heated mood is dissipated by the final, cooling *pathetan* (42:34).

Gambir Sawit is the best-known of all *gendhings*, both for listeners and performers, and so requires little concentration on the part of the musicians. For a performance of it to stand out, there must be a *provocateur*—someone who will push the others to breathe life into it. In this case, that person was to be found in the drummer, Bp. Mujiono. He is well known among musicians as a perpetual jokester who challenges musicians to come up with musical solutions, on the fly, to his unusual handling of *irâmâ* and other questions of *garap*. Some examples of his *kenakalan* (naughtiness, inventiveness) have already been mentioned. A lesser drummer would be criticized for such “mistakes,” and lesser musicians would fall apart on account of his antics. In this performance there is excellent interaction between the musicians, who are constantly dialoguing with each other, particularly starting in the *minggah*, where they

have more room to horse around. One example is around 16:55, where the drum and the *gendèr* are borrowing each others' patterns: each instrument has its own characteristic "dialect," but it is possible for one part to imitate the another nonetheless.

3. Palaran

Full title: *Srepeg; palaran Dhandhanggulâ Pengantèn Anyar; palaran Sinom; palaran Durmâ; Srepeg.*

Tuning and melodic mode: *laras sléndro pathet sângâ.*

This track is actually the continuation of the last one: we would have recorded them as a single track, had it been feasible. You are invited to imagine the four *palarans* (the one at the end of track two plus these three) as a continuous set, with the *pathetan* at the end of this track instead of the last one. These notes thus apply to all four.

Palarans are classified according to the poetry they employ, which is always in one of the indigenous *mâcâpat* verse forms. The texts may be freely chosen from any poem in the chosen meter, which is distinguished by the number of lines it has per stanza, the number of syllables in each line, and the final vowel sound of each line. For example, the *Durmâ* meter consists of seven lines, with the pattern 12a, 7i, 6a, 7a, 8i, 5a, and 7i. Each verse form has a limited number of melodies associated with it as well, since to "read" a poem is to sing it. *Palaran* melodies are simply drawn-

out, highly ornamented versions of *mâcâpat* reading tunes. The standard melodic variants, both for *palaran* and *mâcâpat*, are often given names such as *Dhandhanggulâ Temantèn Anyar* (Newlywed Dhandhanggulâ).

Each *mâcâpat* meter has its own associated *râsâ* or *râsâs*, as well, and these transfer over to *palarans* to some extent, since much of the mood comes from the nature of the text (it is admittedly a chicken-or-egg situation). Of the four verse forms heard here, three are somewhat variable in their *râsâs*. *Durmâ*, however, is reserved almost exclusively for tense, heated situations; this is reflected musically in the more contracted *irâmâ*—notice the acceleration and *irâmâ* change at the beginning.

Here are rough translations of the texts chosen by our four singers. *Pangkur* (from the *Serat Wulang Rèh*): "What is told in *Pangkur* verse is what you must dedicate yourself to as long as you are alive: you should know good from bad, know custom and etiquette, and reflect upon them morning, noon, and night." *Dhandhanggulâ*: "Though it is late at night I seek you, bewildered; all I desire is you; your true-love walks aimlessly about, consumed by ardor." (These phrases are interspersed with plant and animal names that have no straightforward meaning: they function only as the first halves of elaborate riddles called *wangsalams*, to which the answers are to be found embedded in the words of the main message.) *Sinom* (from the *Serat Wêdhâtâmâ*): "All Javanese would do well to imitate the sterling example of

Panembahan Sênopati [r. 1575-1601], who zealously held desire in check through ascetic exercise and by cultivating love for others, morning, noon, and night.” Durmâ (from the *Serat Arjunâ Sâsrâ Bahu*): “Chaotically scattering at the sound of the army’s battle signal, in the din of the bronze instruments beaten to the breaking point, amid the braying of the unleashed horses and elephants.”

The instrumentalists must know the vocal part well, since, in working out their respective parts, they identify the most important notes in a line (usually one or two pitches per line) and emphasize each of those until it is time to move on to the next one. This may well be the most difficult genre of all for the interpreting instruments, for they have to sit on the same pitch for so long but somehow make it interesting, which they can only do if they have a large vocabulary of patterns. In addition, they have to be extremely attentive to timing, because the phrase lengths are not determined in advance but depend upon the unmetered vocal part.

Following the last *palaran* there is a return to *srepegan*, here played in *rangkep*. This section is marked by particularly fine performances on the interpreting instruments, with lots of interaction between them and with many tongue-in-cheek quotes of vocal melodies (*senggakan*), which are usually brought out by octave doubling (rather than polyphonic playing) on the double-mallet instruments.

COMPACT DISC 3

1. Laler Mengeng

Full title: *gendhing Laler Mengeng, kethuk 2 awis/kerep, minggah ladrang Tlutur; pathetan Sléndro Sângâ Ngelik.*

Tuning and melodic mode: *laras sléndro pathet sângâ.*

The title of this piece means “the fly buzzes”—rather a curious name for the most quintessentially sad piece in the repertoire! According to the late Bp. Sukanto, however, this is a deformation of the original title, which surely must have been “Lar-Ler Mengeng” (to nod off in a daze; paralyzed by events beyond one’s control). The title of the *ladrang*, “Tlutur,” is much less equivocal, since it means “despondent,” and yet it is much less sad than the *mérong*.

One of the principal ways of adding to a feeling of sadness is through the use of *minir* (minor) or *ming* (slanted). These terms come, respectively, from the Dutch *mineur* and the habit of putting a slash through the numbers of altered pitches in cipher notation. What this means musically is that the *pesindhèn* and the *rebab* use notes that do not belong in the *sléndro* tuning. The result sounds like *pélog* filigree being overlaid over a *sléndro* base. It is the discord between the two tunings that prompts sadness, not the minor-like quality of the *pélog* tuning (*pélog* by itself is not any sadder than *sléndro*). Like the minor mode in Western music, however,

there is not an absolute correspondence between *minir* and sadness—it is merely one very strong factor.

The *mérong* in this performance makes extensive use of *minir*, whereas the *ladrang* (7:52-14:49) does not. But the *ladrang* is still quite subdued by comparison to most other *ming-gahs*: there is no *gérong*, no dance drumming, no rapid *bonang* figuration. It does, however, go into *irâmâ wiled* for a spell (8:30-13:38).

Laler Mengeng has the largest gong cycle among the pieces we recorded (its irregularity is discussed above, in the section on form). Accordingly, there is an extremely pronounced slow-down before the *kenong* strokes, which are spaced as far apart as many gongs would be. This can be heard at 2:19, 3:32, 5:29, and 6:47. The extremely long cycle and leisurely pace help to create an aura of calmness, further reinforcing the sadness of the piece.

After the *ladrang* is a relatively long *pathetan*. In a shadow theater play—with the addition of the puppeteer's voice—this *pathetan* would be used during an audience scene between a sage and the hero, at the sage's hermitage in the forest.

2. Ketawang Subākastāwā

Tuning and melodic mode: *laras pélog pathet nem*.

Like *Sinom Wénigonjing*, this is classified as a *gendhing sekar*, since it is built around the *gérong* (male chorus) part, which in turn is

based on the *mâcâpat* tune *Kinanthi Sastrâdi-wângsâ* (or *Kinanthi Laras Tangis* in *pélog*). It is one of the most beautiful *gérong* melodies in the repertoire—simple and perfectly natural, but never tiresome, despite the large amount of internal repetition. The piece has a thousand uses, whether in the shadow theater, where it accompanies the hero as he walks through the forest on the way to his first major battle, or as processional music for part of a wedding ceremony. At a *klenéngan* it might come after *ladrang Tludur* in a suite that would also include *gendhing Laler Mengeng*. Perhaps whatever ceremonial or weighty associations the piece may have are due in part to its first phrase, which is based on *Monggang*, an ancient and majestic ceremonial *gamelan* whose entire repertoire is limited to a single repetitive melody made with only three pitches.

In this *pélog* version, which is attributed to the famous puppeteer Narto Sabdho, there is no trace of seriousness. It is characterized by Narto Sabdho's trademark catchy melodies, which stick surprisingly close to the *balungan* melody while at the same time transforming a familiar piece into something utterly fresh. Who knew that *Monggang* could sound so playful?! The rhythms are bouncy, the text—which describes the Javanese countryside—is lighthearted (note the onomatopoeic imitations of the sounds heard in rice paddies), and there's plenty of opportunity for playful trade-offs between the male and female choruses.

This performance begins with a *bukâ celuk* (short vocal introduction), as it would in the shadow theater, which leads directly into the *Kinanthi*-based main part of the piece. In this first rendition of that section, a mostly mixed chorus sings Narto Sabdho's melody, with some trading off between women and men. The second and third times through (2:52 to 3:50 and 4:48 to the end), the men sing the traditional *gérong* tune and the women sing Narto Sabdho's version simultaneously, forming an untraditional polyphonic chorus. Even though it may sound like the two melodies were composed with harmonies in mind, the vertical sonorities are in fact random: as in most *gamelan* music, the main organizing principle is that the two parts should coincide on the final note of each phrase. In-between these "verses" is the "refrain," which includes some spoken monosyllabic interjections, and which occurs during the *Monggang*-based section.

3. Ladrang Gégot

Tuning and melodic mode: *laras pélog pathet nem*.

According to Warsâdiningrat, this piece was composed by Paku Buwânâ V (r. 1820-1823), but more likely it was created by one of his court musicians. Warsâdiningrat classifies it as a *gendhing gecul* (humorous piece), which he defines as "crude, funny, and joking in character" (Becker and Feinstein 1987:93).

This performance, however, is not particularly *gecul*, but, rather, *ramé* (crowded, lively), *gobyog* (boisterous), or *prenès* (coquettish, seductive): yet another demonstration of just how thoroughly *râsâ* depends on *garap* (or else of just how fluid such terminology can be!). Humor in Javanese music is difficult to plan, since it requires an element of surprise, so that even if one wanted a performance to be *gecul*, there's no guaranteeing that it would be.

The *bukâ* (introduction) in this piece is played by the *bonang* instead of the *rebab* (an inherently calmer and more refined instrument). This, and the verve with which the *bonang* begins, tells an attentive listener that this will be a perky performance. And when the other musicians join in, it is only the louder instruments that play at first, in an instrumentation called *soran*. At 0:44 the drum switches to a lively dance style, signalling a section called *kébar*, in which the male singers provide a spontaneous, festive atmosphere with their many yells (*alok*), the *kempul* player adds extra strokes, and the two *bonangs* play wild, interlocking patterns—all at a high dynamic level.

At 1:06 the drummer invites the softer-sounding instruments to join in along with the female chorus, which sings a Narto-Sabdho-style tune. At 2:18 they go into *irâmâ dados* but the mood remains lively nonetheless, with more yells and clapping from the *gérong*, and with many extra strikes on the

gong suwukan (a low-sounding gong that is slightly smaller and higher than the *gong ageng*). At 3:58, and again at 7:27, the drummer switches back to plainer drumming (performed on a large and small drum rather than on a single, medium-sized one), which tells the instrumentalists to calm down a bit, and the singers to sing traditional *gérong* and *sindhèn* parts. This contrasts with the more modern-sounding, zippier chorus that comes back periodically, sometimes with men's voices instead of the women's. Throughout, at various points, you will hear the *seng-gakan*, “*Yu, mbakyu*” — “*Āpā dhi?*” — “*Mampir, yā*” — “*aéóaéó*” (Hey, sis! - What's that, you say? - Stop by, won't you? - *aéóaéó*), which is traded back and forth between the men and women, and is very *prenès*. The performance ends with a return to *soran*-style playing. From this brief description, it can be seen that the *gobyogness* comes not just from the specific techniques employed, but from their very variety, as well.

4. Pangkur

Full title: *pathetan Barang Jugag; bāwā sekar ageng Banjarsari; ladrang Pangkur*.

Tuning and melodic mode: *laras pélog pathet barang*.

This is perhaps the most widespread and protean piece in the repertoire. Based on the *mācāpat* tunes for the Pangkur poetic meter, its many versions span both tunings and at least five of the six *pathets*. The *pélog barang*

version heard here is one of the more light-hearted, and yet any description more precise than that is going to depend on the chosen *garap*. This version could be called “Pangkur Jengglèng,” after the *jengglèng* (clanging) sounds on the *sarons* that can be heard around 13:11. Usually they would be inserted to emphasize strategic points within a section of dialogue performed either by a single puppeteer or a pair of comedians. This, along with other enlivening *garapan* techniques, such as frequent *andhegans* (vocal cadenzas) and *senggakans* (spontaneous vocal interjections), results in a pulling-out-all-the-stops feel that is best summed up in the word *bérag* (exuberant, merry, rambunctious).

After the opening *senggréngan*, *pathetan*, and *bāwā* (solo vocal introduction), the first few minutes of the *ladrang* have much in common with the previous track: a brief *soran* section followed by a Narto-Sabdho-style chorus that alternates with a *kébar* passage. *Irāmā wiled* begins at 8:00, and the singers use a text in the *Pangkur* poetic meter (in this case, taken from the didactic *Serat Wéd-hâtāmā*, which describes how to become spiritually developed through Javanese mystical practice). At 10:28 the musicians enter into *irāmā rangkep*. It lasts, with many interruptions, until 20:00, where they go back into *irāmā wiled* for two more verses of the *Pangkur* poem.

COMPACT DISC 4

Gendhing-gendhing Wayangan: Music for the Shadow Theater

It is impossible to overstate the importance of the shadow theater (*wayang purwâ*) in traditional Javanese culture. Through it Javanese people have for generations interpreted the world of human action. It contains within it the principal teachings of Javanese psychology, ethics, epistemology, mythology, military and political science, history, and spirituality. It combines the arts of instrumental music, song, poetry, dramaturgy, acting, comedy, declamation, puppet movement, silhouette carving, formal attire (including batik patterning), and painting. Furthermore, it has until recently had a primarily ritual purpose: maintaining harmony with the spirit world. It will come as no surprise, then, that these meager notes will not even begin to scratch the surface.

Since *râsâ gendhing* is our primary concern, the dramatic structure is perhaps all we need go into here. Until very recently, most shadow plays lasted all night, beginning around 8:00 or 9:00 p.m. and continuing until just before dawn (around 4:00 or 5:00 a.m.), and followed an established order of scene types that build slowly over the course of the evening, with many peaks and troughs along the way. The plays, which are largely improvised around standard plot outlines, are divided into three "acts" or

pathets, which follow the order of the *sléndro* modes used in a *klenengan*: *nem*, *sângâ*, and *manyurâ* (in *wayang purwâ* the *sléndro* tuning is primary). *Pathet nem* is the longest; it contains the most interesting music and the least action. It sets the scene and gradually exposes the problem to be resolved. *Pathet sângâ* begins with turmoil in nature, and usually contains an extended clown scene interspersed with familiar songs. For a good stretch of this act the hero meditates in the forest, gathering strength for the battles to come, the first of which is with the demons of the forest (who are sometimes said to represent the hero's own inner demons). *Pathet manyurâ* might be described as the *dénouement*; it consists mostly of battles, and is musically the least rich.

While many of the pieces on these four CD's may be performed as *wayang* accompaniment, certain ones have particularly strong theatrical connotations, and those are presented on this CD in the order in which they would be heard in an all-night performance. The renditions, however, differ slightly from how they would sound in an actual *wayang*.

1. Ayak-ayak

Tuning and melodic mode: *laras sléndro pathet manyurâ*.

This is one of the three *gendhing lampah* (walking *gendhings*) used throughout the evening in a variety of scenes that involve

considerable movement. Each *pathet* has its own *ayak-ayak*, *srepeg*, and *sampak*, which are as much genres as they are names of specific pieces. *Ayak-ayak* uses a four-beat-long gong cycle in which a *kempul* may substitute for the gong some of the time, since the gong vibrates too long to play so frequently. The opening *ayak-ayak* would usually be played towards the end of the *talu*, or “overture,” which consists of a suite of *gendhings*, with the usual decrease in the size of gong cycles, ending with *sampak*, which has one beat per gong (or per substitute gong). The Solonese vocal teacher Bp. Suhartâ ascribes to the *ayak-ayak* of the *talu* a kind of supernatural power, which derives in part from the mantras recited by the *dhalang* or puppeteer before the performance begins. This quality alone, he says, makes it worth arriving early to a night-long *wayang*, at which guests are free to roam around and for which there are no required arrival or departure times. Curiously, the *pathet* is not *sléndro nem*, with which the play begins, but rather the last *pathet* of the evening, *sléndro manyurâ*. This practice creates a circular form that may be a vestige of Hindu or Buddhist cosmology.

2. Sendhon Pananggalan

Tuning and melodic mode: *laras sléndro pathet nem*.

Throughout a *wayang* the *dhalang* sings songs called *suluk*, which use poetry in Sanskrit-

based meters couched in archaic Javanese language. The songs’ primary purpose is to set the mood—sometimes reinforcing an existing one, sometimes suddenly shifting to a new one. In each *sléndro pathet* there are approximately fifteen commonly used *suluks*, which can be divided into three subgenres: *pathetan*, *sendhon*, and *âdâ-âdâ*. Generally speaking, *pathetans*—which are accompanied by *rebab*, *gendèr*, *gambang*, and *suling*—create a calm, comforting *râsâ*. *Sendhons*—which are accompanied by the *gendèr*, *gambang*, and *suling*—tend to be sad or hesitant. *Âdâ-âdâs* are usually *sereng* (tense, angry) and are accompanied only by the *gendèr*, to which may be added various gongs at the ends of important phrases, as in the other *suluks* as well.

According to Probohardjono, *Sendhon Pananggalan* “is used for *babak unjal* (the arrival of guests) in the first scene. It can also be used to indicate a feeling of anxiety (*emeng*)” (Becker and Feinstein 1984:452). The first scene is almost always a royal audience in a king’s palace, during which it becomes known to him that all is not well in his kingdom.

3. Titipati

Full title: *gendhing Titipati, kethuk 2 kerep minggah 4, pathetan Nem Jugag*.

Tuning and melodic mode: *laras sléndro pathet nem*.

The popularity of this *gendhing* is due to several factors: it is one of the few pieces in *sléndro nem* that use the *ciblon* (lively dance-

style drumming that entails a whole host of other enlivening *garap* choices) in the *minggah*; it contains great variety, with many passages borrowed from the other two modes, and it gives the musicians much leeway in interpreting the *balungan*. Because it is played so often, just as for *Gambir Sawit*, it takes at least one particularly inventive musician if a performance of it is to stand out. Here the drummer does some highly unorthodox things, and as a result the overall *râsâ* is probably too *bérag* (exuberant) for the *pathet nem* section of a *wayang* play, during which *Titipati* is normally used for a scene in the women's quarters of a royal palace of one of the hero's allies.

The two unexpected *andhegans* (vocal cadenzas) during the *mérong* (7:00 and 7:55) were the first indication that the drummer was up to some mischief—such *prenès* (lively, coquettish) features belong only in the *minggah*. But perhaps the most *nakal* (naughty, inventive) passage of all was during the second of the three excursions into *rangkep*, which really kept the other musicians on their toes (18:50-1918). To understand why, it is important to know that the lowest melodic register is difficult to *garap* (interpret), since the filling-in instruments have only limited options in it, which makes it nearly impossible for them to expand their patterns from *irâmâ wiled* to *irâmâ rangkep*. It is also important to realize that the *gérong* (male chorus) does not sing

in *irâmâ rangkep*, and that the usual place to return to *irâmâ wiled* from *rangkep* (the *udar*) is just before the point in the cycle where the *gérong* singers enter (if *irâmâ rangkep* is used where they would normally be singing, they clap rhythmically without singing). The drummer in this performance went into *rangkep* precisely where the melody is in its lowest register, and came out of it well after the point where the *gérong* enters, leading everyone to believe that *rangkep* would continue at least until the end of the gong cycle. The *gérong* was thus caught off guard and had to scramble to figure out which line of text it should be singing. After the final notes of the *pathetan* (27:00-29:00), once the microphones had been turned off, there was generalized mirth among the musicians, with cries of “*kurang ajar!*” (you rascal!) and “*nggolèk céngkoké endi?*” (where was I supposed to get my patterns from?).

4. Glondhong Pring

Full title: *gendhing Glondhong Pring, kethuk 2 kerep, minggah ladrang Gudasih; pathetan Lasem*.

Tuning and melodic mode: *laras pélog pathet nem*.

Unlike the other pieces on this CD, this one does not have particularly strong *wayang* associations. But its *bedhâyâ*-style singing and its courtly origins make it appropriate for a scene in a palace. Even so, the *râsâ* of this version is considerably less *regu* (stately)

than the original, heard on CD 2, track 1, owing to Narto Sabdho's recomposed choral part.

5. **Ādā-ādā Greget Saut Mataram**

Tuning and melodic mode: *laras sléndro pathet nem*.

"This *suluk* [short song] is used to underscore intense emotion in any situation during the *pathet nem* period" (Probohardjono in Becker and Feinstein 1984:455).

6. **Dolanan**

Full title: *Srepegan; Ménthog-Ménthog; Kupu Kuwi; Koning-Koning; Srepegan*.

Tuning and melodic mode: *laras pélog pathet nem*.

Before the advent of electricity full moons were something everyone looked forward to, especially children, who would sing *lagu dolanan* (play songs) and play the associated games under the moonlight. Nowadays *dolanans* are still sometimes heard during the major clown scene of an all-night *wayang*, either to bring out the clowns one by one, or, nominally, for the amusement of the hero. But since he is usually deep in meditation throughout the scene, the songs are really for the pleasure of the human audience, and there is even an opportunity for guests to request their favorite ditties (in recent times the entire scene has turned into an extended variety show, with comedians, a whole bevy of singers, and even the occasional dancer!).

7. **Jineman Uler Kambang**

8. **Jineman Gathik Glindhing**

Tuning and melodic mode: *laras sléndro pathet sângâ*.

A *jineman* is a relatively short song that has a *prenès* (flirtatious) feel; it is sung by a *pesindhèn* and accompanied by a small ensemble that emphasizes the interpreting instruments, minus the *rebab*. *Uler Kambang* (taking it easy; literally, "floating caterpillar") is arguably the most popular *jineman* of all, and used to be a *sine qua non* of the central clown scene in a *wayang*. The *prenès* quality is brought out by the *andhegans* (vocal cadenzas) and the extensive use of *irâmâ rangkep*. *Jineman Gathik Glindhing*, composed by Tjiptosuwarmo in the mid-twentieth century, is even more *prenès* than *Uler Kambang*, especially on this recording.

9. **Ādā-ādā Hastâkuswâlâ**

Tuning and melodic mode: *laras sléndro pathet sângâ*.

"This *ādā-ādā* is used for scenes in which a *satriyâ* is about to release an arrow during the *prang sekar*. It is followed by [Srepegan] *Sri Martânâ* in a fast tempo" (Probohardjono in Becker and Feinstein 1984:466). A *satriyâ* is the equivalent of a knight in European feudalism (in this case, usually Arjunâ or one of his brothers). The *prang sekar* (flower battle) is the major battle of *pathet sângâ* described in the introduction to this CD. Here *Sri Martânâ* is performed by the *gendèr*

alone, but in a *wayang* it would be played by the entire *gamelan* ensemble.

10. Pathet Sendhon Abimanyu

Tuning and melodic mode: *laras sléndro pathet sângâ*.

“This *sulukan* is sung during the removal of the *satriyâ* puppet after the *prang sekar*” (Probohardjono in Becker and Feinstein 1984:467). For a different version, sung by a *wirâswârâ* (male singer) rather than a *dhalang* (puppeteer), listen to CD 2, track 2.

11. Ayak-Ayak

Tuning and melodic mode: *laras sléndro pathet manyurâ*.

Ayak-Ayakan is performed throughout *pathet manyurâ*, and is one of the last pieces to be heard at the end of the very long night. The tempo has increased considerably from the *talû*, and there’s even a passage in *rangkep*;



the liveliness is quite appropriate for the push to the end of the play. Javanese audiences tend to clear out with astonishing rapidity at the end of a performance while the music is still going: everyone seems to want to avoid being left behind in this gregarious society, and the comforting sounds of the *gamelan* ease the loneliness of parting.

MARC BENAMOU
and RAHAYU SUPANGGAH
with the invaluable assistance of SURAJI

References :

Becker, Judith, and Alan Feinstein, eds. 1984. *Karawitan: Source Readings in Javanese Gamelan and Vocal Music*, volume 1. Michigan Papers on South and Southeast Asia Number 23. Ann Arbor: University of Michigan Center for South and Southeast Asian Studies.

Probohardjono, Ngabéhi Samsudjin. 1966. *Serat Sulukan Sléndro. Solo: Ratna*. Translated by Susan Pratt Walton in Becker and Feinstein 1984.

Rahayu Supanggah au *rebab*/playing *rebab*





INDONÉSIE, JAVA CENTRE • GAMELAN DE SOLO

INDONESIA, CENTRAL JAVA • SOLONESE GAMELAN

COMPACT DISC 1 60'03"

1. Kombang Mără 28'00"
2. Elâ-Elâ Kalibeber 20'47"
3. Ketawang Sinom Wénigonjing 11'08"

COMPACT DISC 2 79'27"

1. Glondhong Pring 22'58"
2. Gambir Sawit 43'10"
3. Palaran 13'17"

COMPACT DISC 3 59'05"

1. Laler Mengeng 17'32"
2. Ketawang Subâkastâwâ 6'29"
3. Ladrang Gégot 10'53"
4. Pangkur 24'02"

COMPACT DISC 4 72'37"

Musique du théâtre d'ombres / Music for the Shadow Theater

1. Ayak-ayak 4'21"
2. Sendhon Pananggalan 3'10"
3. Titipati 28'53"
4. Glondhong Pring 10'51"
5. Âdâ-âdâ Greget Saut Mataram 1'01"
6. Dolanan 7'08"
7. Jineman Uler Kambang 4'14"
8. Jineman Gathik Glinghing 6'03"
9. Âdâ-âdâ Hastâkuswâlâ 2'46"
10. Pathet Sendhon Abimanyu 2'14"
11. Ayak-Ayak 1'38"