

disques
BAM

mono LD 096
stéréo 5.096

GAMELANS DE BALI

"Collection du Musée de l'Homme"

Enregistrements réalisés par Louis BERTHE (L. B.)
au cours de deux missions du C. N. R. S., en
1962 et 1963, et par Bernard YZERDRAAT (B. Y.).

Petite île de 120 km de long sur 70 de large, Bali n'est qu'une tache presque insignifiante sur la carte de l'immense archipel indonésien. Mais dans cet espace réduit s'est développée une culture splendide, originale et diverse, issue pour une part du vieux fond autochtone, et pour l'autre de l'influence de Javanais hindouisés, émigrés volontaires tout au long du XV^e siècle, puis réfugiés à Bali au crépuscule du grand empire de Modjopahit, lorsque se décida l'islamisation de Java.

Ces deux sources de la culture balinaise mêlent leurs eaux plus ou moins intimement, selon les niveaux, mais rarement au point que les apports de l'une et de l'autre soient devenus complètement indiscernables.

A Bali, la musique est le fait de chacun. « Le sens de la beauté est inné chez les Balinais, et l'on ne rencontre guère d'homme ou de femme qui ne soit peintre ou danseur, sculpteur ou musicien. Souvent, une même personne réunit tous les dons. Pourtant, il n'y a guère de danseurs et musiciens professionnels... ». Ce jugement de Jeanne Cuisinier exprime toujours la stricte réalité : il est peu de villages où les amateurs les plus doués ne se soient groupés en associations — *sekehe* — de musique, et ne se réunissent périodiquement pour s'exercer. Certaines associations sont obscures, d'autres renommées. Les meilleures sont appelées au loin pour donner des concerts, des représentations, ou pour participer aux cérémonies funéraires : dans tous les cas, les musiciens reçoivent un cachet, sur lequel l'association prélève une cotisation pour l'entretien des instruments, des ornements et des costumes.

La théorie de la musique balinaise, en partie dérivée de la théorie indienne, est exposée dans le manuscrit intitulé *Adji Gurnita* : l'auteur, anonyme, de ce traité, attribue l'origine des règles de la musique à Begawan Narada, connu par ailleurs comme l'Orphée indien, l'inventeur de la *vina* et le chef des musiciens célestes. Mais notre manuscrit ne s'applique, cela va sans dire, qu'à Java et à Bali.

La musique y est présentée dans sa double nature, matérielle et spirituelle, efficace et conventionnelle.

Les sons musicaux résultent d'une combinaison entre leurs moitiés mâle et femelle, droite et gauche, feu et eau : à cette condition seulement, ils deviennent aptes à entrer simultanément par les deux oreilles et à entreprendre leur voyage vers la cavité du cœur, d'où ils se répandent dans les principaux organes, non sans y signifier des mouvements de désir et de passion, de tristesse et de joie.

Mais les sons ont une autre face, signifiante, dirions-nous : ils appartiennent à une série où chaque son a une place et un rang déterminés. D'une part à chacun d'eux correspond une voyelle et le caractère d'écriture qui représente celle-ci; d'autre part chaque son est le lieu d'élection d'une divinité, mâle ou femelle, reliée aussi à l'un des cinq points cardinaux (y compris le centre) et, semble-t-il, aux étoiles correspondantes.

Ainsi le cercle se referme : le voyage du son dans le microcosme du corps reproduit celui de l'esprit parcourant les grands axes de l'univers, sans s'écarter cependant de son centre immuable.

Fondées sur cette vision grandiose, on ne s'étonnera pas de trouver ici des musiques composées (quoique de tradition orale) : *tabuh* constitués par des formules thématiques aux règles précises, tel le *tabuh telu* reproduit en deux versions différentes (face B, pages 2 et 3), et *gending*, airs développés souvent selon la formule du thème avec variations, comme par exemple le *gending lilit* du Saron, tendre, mystérieux et obsédant (face A, page 6).

LES ECHELLES

On distinguera, avec Schlager, une « musique rituelle », qualifiée d'heptatonique, contenant beaucoup d'éléments autochtones, et une « musique classique », d'origine javanaise, mais profondément transformée par les Balinais

La musique rituelle est surtout représentée par les orchestres *Selunding*, *Saron*, et *Gambang*; à cette liste, d'ailleurs, il convient d'ajouter l'*Angklung* tétratonique. Le *Gambang*, absent de ce disque, sera sans doute publié ultérieurement.

La musique classique comprend le *Gong Gedé* (grand gamelan *Gong*), le *Gambuh*, et leurs dérivés : les orchestres *Barong*, *Semar Pegulingan*, *Djogéd* et *Gandrung*, les formes de théâtre *Ardja* et *Topéng*.

En fait, les sept sons de la musique rituelle ne forment nullement une vraie série heptatonique, en ce sens qu'ils ne sont pas réunis dans un système unique, mais en constituent plusieurs dont chacun ne possède que cinq sons par octave : on peut, pour simplifier, appeler ces systèmes des « modes » : on obtient alors sept modes pentatoniques, ou *patut*; à l'intérieur de chacun d'eux, les sons supplémentaires peuvent être considérés comme des *pyén*, notes occasionnelles et généralement non accentuées.

Les trois pièces de *Selunding* de la face A constituent, si l'on peut dire, des pièces à conviction complémentaires de cette structure à intervalles variables. Les hauteurs données par les touches du *Petuduh* et du *Penem*, instruments mélodiques de l'orchestre, sont — à peu près — les suivantes : mi, fa, sol, la, si bémol, do ré, mi. Or, la mélodie de la seconde pièce, *Sekar Gadung*, n'emploie que les sons fa, sol, si bémol, do, ré, renversement du 5^e de nos sept « modes » pentatoniques, qui n'est autre que le pentatonique de type chinois. Par contre, *Redjang* s'inscrit dans l'échelle ré, mi, fa, la, si bémol, qui comporte deux intervalles proches du demi-ton, et deux autres d'approximativement deux tons chacun. Le « do » apparaîtrait trois fois dans la pièce, vers la fin : il surprend comme venu d'un monde différent. L'air de procession, *Njang-Djangang*, d'un admirable mouvement, évolue d'un « mode » à un autre, provoquant ainsi pour l'oreille une surprise renouvelée, une sensation d'espace; la ligne mélodique s'échappe par instants, pour revenir au bout de sa course se ranger dans l'échelle de départ, la même que pour *Redjang*. Ce sont là des « modulations » si l'on veut, mais qui n'ont rien d'heptatonique dans leur esprit.

Des remarques analogues vaudraient également pour le *Saron*.

L'ancienne musique balinaise se distingue fortement de la musique d'origine javanaise. Le *seléndro*, échelle javanaise qui divise l'octave en cinq intervalles égaux, n'existe à Bali que dans le nord de l'île, autour de Singaradja, où il est d'ailleurs considéré comme un emprunt à Java. Et l'échelle du *Gendér Wajang*, quoique dérivée, semble-t-il, du *seléndro*, s'en distingue par la répartition de l'octave en intervalles inégaux.

Le cas de l'*Angklung* est à part : ses métallophones ne possèdent que quatre lames qui donnent habituellement les sons *déng*, *dung*, *dang*, *ding*, séparés par des intervalles voisins du ton entier. Prudemment, nous éviterons ici de traduire les noms de ces notes balinaises par des correspondants occidentaux. Le *kempur*, petit gong suspendu, donne parfois une cinquième note, assez variable, semble-t-il, suivant les orchestres considérés. Selon Colin Mc Phee, l'*Angklung* a des corrélations étroites avec le *Génggong*, guimbarde en bois de palmier arén.

La musique balinaise dite classique, est représentée ici par le *Gambuh* et trois dérivés : *Djogéd*, *Gandrung* et *Ardja*. Tous ces genres ont à l'origine la même échelle de base : le *pélog* javanais. De nos jours, le *Djogéd* a, dans beaucoup de cas, abandonné cette distribution des sons pour l'échelle pentatonique courante. Les autres ensembles sont restés fidèles au *pélog*, dont le *Gambuh* est en quelque sorte le dépositaire.

Parmi les représentants de ce groupe, le *Gandrung* se caractérise par l'étendue considérable de ses instruments : elle est de trois octaves pour les *Pengedé* et les *Penjatjah*, qui en sont les instruments mélodiques : les premiers vont du *déng* grave au *dong* aigu de la troisième octave; les seconds, du *dong* au *ding*, en parcourant la même étendue. Les possibilités mélodiques de l'orchestre sont donc très larges; elles ne s'exercent d'ailleurs aucunement aux dépens de ses extraordinaires ressources rythmiques.

Sans nous étendre davantage sur la musique classique, nous prions le lecteur curieux de consulter la courte bibliographie ci-dessous. Le *Gambuh*, ancêtre de cette musique, a inspiré une belle étude à Schlager.

LES INSTRUMENTS

La musique balinaise atteste une prédilection marquée pour les instruments à percussion, associés ou non aux instruments à vent. Mais le rôle qu'y jouent les cordes est minime : on ne peut guère mentionner que le *rebab*, violon vertical à deux cordes ; encore faut-il préciser que cet instrument a été apporté de Java en même temps que le *Gambuh*, et que son origine plus lointaine est arabe.

Certes, du point de vue morphologique, un instrument comme le *kempiung* doit être considéré comme un instrument à corde unique : c'est une cithare sur tuyau. Mais entre les mains des musiciens balinais, il est manié comme un instrument à percussion, puisque la corde en est frappée par une baguette, et non pincée ou frottée; l'instrument rend un son très voisin de celui du tambour-de-bambou; il est utilisé dans certain petit ensemble avec guimbardes, dans le *Gandrung*, et aussi dans la batterie du théâtre *Ardja*.

Les Balinais ignorent l'anche simple de la clarinette, comme l'anche double du haut-bois. Les embouchures connues d'eux sont celles de la flûte droite à bandeau, dont ils font grand usage, et celle de la flûte traversière. Mais cette dernière ne semble être jouée qu'en solo. Ils connaissent aussi l'anche libre, ce qui n'a rien de surprenant : l'aire de l'orgue à bouche déborde largement sur l'Indonésie, et cet instrument, qui a disparu de Java où il est cependant représenté sur des bas-reliefs, est encore pratiqué de nos jours à Bornéu.

Les instruments à percussion se rangent d'eux-mêmes en cinq classes naturelles : (1) les lames frappées, que celles-ci soient en fer, en bronze ou en bambou; elles produisent un son unique pour chaque lame, amplifié soit par des résonateurs individuels, tuyaux de bambou fermés à la base par un nœud, et disposés verticalement sous les lames, soit par un résonateur unique qui n'est autre que la caisse de l'instrument (2) La catégorie des gongs, dont font également partie les *bonang*, qui sont susceptibles de produire plusieurs sons suivant l'endroit où le musicien les frappe. (3) Les tambours, de forme tronconique et toujours à deux membranes. (4) Les cymbales. (5) Enfin les tuyaux de bambou, complets ou retaillés : *gerantang*, *bungbung* et *angklung*.

Entre ces divers types d'instruments, certains rapprochements sont possibles : nous avons vu que le *kempiung* est un instrument à corde et à percussion; par ailleurs, le *djégogan* du *Gandrung*, grâce à une astuce technique décrite plus bas, produit pour l'oreille un timbre d'instrument à vent : l'instrument n'est pourtant qu'un double xylophone à lames de bambou sur résonateurs.

SELUNDING (documents recueillis et enregistrés par L.B., Tenganan, 1963).

On ne joue plus de cet orchestre ancien, mentionné dès la fin du XII^e siècle, que dans quelques villages de l'est de l'île : à Djulah, Terunyan, Asak, Tenganan; peut-être aussi à Selat, bien que ce village ait été partiellement détruit en 1963, par l'éruption du volcan Agung; à Tumbu, un *Selunding* est conservé avec les mêmes soins, les mêmes rites et offrandes, que l'on consacre aux patrimoines les plus précieux : mais actuellement plus personne, dans ce village, ne sait en jouer.

Les lames des divers instruments, en fer forgé, sont suspendues par quatre ou par huit sur des supports de bois, creusés à l'intérieur pour former caisse de résonance.

Les instruments sont au nombre de sept. On distingue, du plus grave au plus aigu : (1) le *Goong*, qui se compose de huit lames posées quatre par quatre sur deux caisses de résonance indépendantes; (2) le *Kempul* possède également huit lames réparties par quatre sur deux caisses de résonance; ces deux instruments jouent le rôle de basses. (3) Le *Penem*, à quatre lames, « reçoit » la mélodie toujours introduite par (4) le *Petuduh*, également à quatre lames : ce dernier est le guide de l'orchestre auquel il indique à chaque moment sa force et son allure. (5) le *Wadon*, ou grand *Njong-njong*, consiste en huit lames sur une seule caisse de résonance; (6) il en va de même pour le *Lanang*, ou petit *Njong-njong*. Ces deux instruments, auxquels est confié le contre-chant, forment une paire, dont le premier est « femelle » et l'autre « mâle ». Enfin (7) la batterie, réduite au minimum, est constituée par une paire de petites cymbales : *Tjéng-tjéng*.

Tout ce qui concerne le *Selunding*, à Tenganan comme dans les autres villages, est strictement fixé par la tradition. L'origine même de ses lames de fer est surnaturelle. A Tenganan, les instruments n'en peuvent être frappés, ni même touchés, que par les natifs de Pegeringsingan, c'est-à-dire les membres du Conseil, les anciens, et leur descendance légitime. La technique des instruments, et la plupart des thèmes, ne sont jamais communiqués à l'extérieur du village : c'est pourquoi cette musique n'avait pas encore été enregistrée.

On ne joue de *Selunding* qu'en certaines occasions bien déterminées : toujours à Tenganan, le 14 et le 15 de chaque mois, pour la « pleine lune », et en outre pour certaines cérémonies annuelles.

SARON (recueilli et enregistré par L.B., Sangsi, 1963).

Il compte, lui aussi, peu d'instruments, mais dans l'orchestre enregistré ici figure l'un des plus prestigieux de la musique balinaise : le *Terompong*, et son cadet accordé à l'octave supérieure : le *Rijong*. Ce sont les instruments mélodiques principaux. Chacun d'eux se compose de huit *Bonang*, qui sont de petits gongs appuyés et disposés en ligne sur un support de cordes tendues à l'intérieur d'un cadre de bois. L'instrument qui donne son nom à l'ensemble, le *Saron*, est un xylophone à huit lames de bambou, suspendues par quatre sur deux caisses de résonance. Le *Gangsa*, construit comme le *Saron*, possède des touches en bronze, mais celles-ci sont au nombre de sept sur chaque caisse. Chacun des deux instruments est étroitement associé à la mélodie. La basse est confiée à une paire de *Djégogan*, à sept lames chacun, suspendues au-dessus de résonateurs individuels en bambou. La batterie comprend un tambour à deux membranes, le *Kendang*, guide de l'orchestre; deux paires de petites cymbales *Tjéng-tjéng*, et un *Gong* suspendu, de grandes dimensions.

GAMBUH (documents recueillis et enregistrés par B.Y. à Batuan, 1961).

Dans cet orchestre, la mélodie est confiée à une ou deux grandes flûtes à sept trous, qui portent le nom de *Suling Gedé*, ou *Suling Gambuh*, longues d'environ un mètre, ainsi qu'au *Rebab*, le violon vertical à deux cordes déjà mentionné. Parfois, ces instruments sont doublés par une ou deux flûtes plus petites, accordées une octave plus haut.

Les instruments d'accompagnement sont, d'une part des métallophones à lames de bronze, d'autre part ceux qui constituent l'importante batterie : deux tambours à double membranes, l'un « mâle », l'autre « femelle », un *Kadjar*, petit gong appuyé, et un *Kempur*, gong suspendu de dimension moyenne.

Bien qu'il appartienne au groupe des ensembles « classiques » d'origine javanaise, nous avons placé les deux pièces de *Gambuh* entre des orchestres « rituels », afin de mieux mettre en valeur les contrastes entre leurs timbres respectifs.

GERANTANG ou DJOGED BUNGBUNG (recueilli et enregistré par L.B., Taman, 1962).

L'orchestre qui porte indifféremment ces deux noms résulte de la modification de l'ancien ensemble *Djogéd*, à lames de bambou. Dans le *Djogéd Bungbung* les lames des xylophones ont été remplacées par des tuyaux de bambou fermés d'un côté par le nœud, et de l'autre ouverts et taillés en biseau concave. Ces instruments se passent donc de résonateurs, puisque la partie non entaillée de chaque tube en tient lieu. La difficulté, lors de l'accordage, consiste pour l'artisan à faire coïncider exactement le « son de lame » (vibrations du bambou) et le « son de tuyau » (vibrations de l'air contenu à l'intérieur), de façon à obtenir un timbre clair et plein.

Notre gamelan *Gerantang* se compose de trois *Penjatjah*, xylophones à onze tuyaux, et de deux petites flûtes — *Suling* — ces instruments formant la partie mélodique. Les xylophones assurent chacun deux parties : la mélodie à la main droite, et un accompagnement à la main gauche : les tuyaux de la partie gauche de l'instrument (au moins quatre) constituent le *Djégogan* qui est, comme dans d'autres ensembles, la basse, et ceux de la droite le *Penorékan*, jouant le rôle dévolu au *Penjatjah* proprement dit : celui de support de la mélodie.

La batterie de l'orchestre comprend : (1) un *Kempur*, composé ici de deux lames de fer accordées de façon que, frappées en même temps par une mailloche fourchue, il se produise entre les sons donnés par chacune d'elles, et qui sont très voisins mais non pas identiques, des battements d'interférence. Les deux lames sont suspendues sur une caisse de résonance. (2) Deux paires de petites cymbales appuyées sur un socle : *Tjéng-tjéng*. (3) Un petit gong appuyé : *Tawa-tawa*. Et enfin un *Kendang*, le tambour tronconique à deux membranes.

ANGKLUNG (recueilli et enregistré par L.B., Tumbu, 1962).

Ce terme désigne à l'origine un instrument de musique constitué par trois tuyaux de bambou taillés en biseau concave, et suspendus dans un cadre : lorsqu'on secoue l'instrument par un mouvement rapide de va-et-vient, les bambous oscillent de part et d'autre de leur position d'équilibre, et viennent heurter des butées : c'est en somme un xylophone dont les tuyaux sont mobiles, et les percuteurs fixes. Mais chaque instrument ne produit qu'une seule note : la mélodie, dans l'orchestre d'angklungs de bambous, résulte donc de la collaboration de plusieurs instruments, donc de plusieurs exécutants, chacun de ces derniers ne pouvant tenir que deux angklungs.

Les Balinais ont depuis longtemps associé aux angklungs de bambou des métallophones et une batterie. Par la suite, les instruments de bambou ont été progressivement relégués jusqu'à disparaître à peu près partout. Inversement, les instruments de bronze se sont, parfois, multipliés jusqu'à transformer l'*Angklung* en un grand orchestre qui se pose en rival du gamelan *Gong*. Autrefois associé au seul culte des morts, il arrive que de grands *Angklung*, influencés par le style du nord de Bali, accompagnent certaines danses. C'est précisément le cas de l'orchestre que nous entendons ici. Le chef, I Komang Rindi, originaire de Buléléng, le port de la côte septentrionale, a insufflé à l'orchestre de Tumbu, petit village perdu de l'est de l'île, l'esprit dramatique et le mouvement de la danse moderne *kebyar*. Pour obtenir la puissance désirée, l'orchestre traditionnel a été renforcé. On y trouve naturellement la petite flûte droite à bandeau, mais au lieu des deux paires de *Gendér*, petits métallophones qui sont d'ordinaires les supports de la mélodie et les meneurs de jeu, on en trouve ici trois fois deux paires : des plus aigus aux plus graves, quatre *Gangsa*, quatre *Penjatjah* et quatre *Pengubit*. La mélodie est ornée par le *Rijong* qui se compose ici de huit *bonang* (petits gongs posés à plat). Il y a encore quatre *Kendang* (tambours) au lieu d'un seul ; soit deux paires, dont le principal tambour « mâle » est devenu le guide de l'orchestre, tout comme dans le *Gong*. La batterie comporte en outre les instruments habituels : de petites cymbales, une paire de *Djégogan* (métallophones graves), le *Tawa-tawa*, petit gong posé, le *Kempul*, gong suspendu de taille moyenne, auxquels il faut ajouter ici le grand *Gong* suspendu, qui ne fait pas habituellement partie de cet orchestre.

GANDRUNG (recueilli et enregistré par L.B., Munang-Maning, 1962 et 1963).

L'instrument mélodique en est le *Penjatjah* : l'orchestre en compte quatre, de quinze lames chacun. La mélodie est doublée par deux *Pengedé*, également à quinze lames. La basse est assurée par un *Djégogan* double, à cinq lames : *déng*, *dung*, *dang*, *ding*, *dong*. Dans l'orchestre *Gandrung*, l'exécutant tire de cet instrument un effet d'orgue tout à fait remarquable. La technique est la suivante : les deux instruments sont disposés de façon à former un angle droit ; l'exécutant se place à l'intérieur de l'espace ainsi délimité, et tient une mailloche dans chaque main. Pour produire le son continu d'un instrument à vent, il

lui suffit de battre très vite, en alternant la gauche et la droite, la touche de même hauteur sur chaque instrument à tour de rôle : le son renaît constamment à des intervalles très rapprochés, et l'on entend alors beaucoup moins le son de lame que le son de tuyau donné par les résonateurs correspondants.

La batterie du *Gandrung*, qui comprend un tambour à deux membranes, une double paire de petites cymbales et un *gong* (ici en bronze, mais constitué à l'origine par un gros tube de bambou suspendu au-dessus d'une poterie), est en outre fournie de deux cithares sur tuyau, de dimensions différentes, mais toutes deux à une seule corde (prélevée sur le bambou du tuyau) : *Kempiung* et *Kadjar*, qui sont des instruments archaïques.

ARDJA (recueilli et enregistré par L.B., Taman, 1963).

L'instrument principal en est évidemment la voix humaine : voix d'hommes et voix de femmes. L'ensemble d'Ardja comprend en outre un seul instrument mélodique : la petite flûte droite à bandeau, et un certain nombre d'instruments de batterie : tambour, petit gong appuyé, double paire de petites cymbales, et cithare sur tuyau.

Le sujet de la pièce, dont nous donnons ici un court fragment, est une version de la légende du Roi de Galuh. Cette légende est connue à Bali, mais son origine se situe dans l'ouest de Java. Le récit complet occuperait à lui seul un petit livre. Nous abordons ici la version balinaise, due à Ida Bagus Kt Sudijasa, chef de la troupe, au moment où la princesse est abandonnée dans la forêt par sa marâtre, peu de temps après sa naissance.

Les animaux de la forêt se prennent de pitié pour la pauvre enfant; grâce à eux, elle échappe à la mort, car les femelles lui donnent leur lait à têter.

Un jour, le bébé est découvert par un ermite nommé I Dukuh Sekar. Celui-ci, qui possède une cabane dans la forêt, non loin de l'endroit où l'enfant a été abandonnée, décide de l'adopter.

Le temps passe, et la frêle enfant est devenue une jeune fille d'une beauté extraordinaire.

Au palais de Koripan, le fils du roi s'est levé avant l'aube; deux fidèles compagnons se tiennent auprès de lui; il leur demande la signification du rêve qu'il vient de faire : il cueillait une fleur dans le jardin. Ses compagnons répondent :

— Si votre Altesse va à la chasse, elle prendra certainement beaucoup d'animaux : telle est la signification du rêve de votre Altesse.

Ayant entendu ces paroles, le prince se met en chemin pour aller à la chasse.

Il parvient ainsi jusqu'au cœur de la forêt, mais ne rencontre aucun animal. Soudain, quelle n'est pas sa surprise d'apercevoir, en pleine forêt, une cabane isolée! En ces termes, il s'adresse à ses compagnons :

— Hé là, vous autres! allez donc jusqu'à cette cabane, et demandez qui peut bien demeurer en cet endroit.

Ainsi font les compagnons, qui se trouvent bientôt en présence de I Dukuh Sekar et de sa fille adoptive; celle-ci a reçu le nom de Ni Njoman Arini.

Les compagnons du prince interrogent I Dukuh Sekar au sujet de cette cabane au milieu des bois. Il répond volontiers à toutes leurs questions, et leur explique également comment il a recueilli sa fille adoptive alors qu'elle était abandonnée dans la forêt.

Tandis qu'ils écoutent ce récit avec attention, le cœur des messagers est envahi par la pitié.

A son tour, I Dukuh Sekar pose des questions aux compagnons du prince :

— Et vous autres, mes gaillards, d'où venez-vous donc? Vous avez bien du courage de vous rendre ainsi seuls au milieu de la forêt.

L'un des suivants, qui a pour nom I Sekar Tala, répond à son tour :

— Il faut vous dire, Dukuh Sekar, que nous sommes venus ici pour accompagner son Altesse le fils du roi de Koripan, le maître de ce territoire et de ces forêts. Pour la première fois, son Altesse a voulu aller à la chasse et se promener, afin de visiter cette forêt.

Ayant achevé, l'homme se tait, et I Dukuh Sekar le prie de demander au prince de bien vouloir se rendre jusqu'à la cabane. Le compagnon se rend aussitôt auprès du prince pour lui transmettre l'invitation.

Dans la cabane de I Dukuh, le prince s'enquiert à son tour de l'histoire de la jeune fille trouvée au milieu de la forêt; I Dukuh Sekar prend plaisir à conter une nouvelle fois comment les choses s'étaient passées.

Ayant écouté avec attention tous les détails rapportés par I Dukuh, le Prince se sent soudain conquis par la beauté de Ni Njoman Arini et par l'incomparable rayonnement qui émane d'elle. Le prince a la conviction qu'une telle jeune fille ne peut appartenir qu'à la plus haute noblesse. Il s'adresse à I Dukuh en ces termes :

— Eh bien, Dukuh Sekar, mon cher, il va falloir maintenant que vous m'aidiez. Depuis l'instant où j'ai pénétré dans votre cabane, je suis atteint d'une maladie invisible aux yeux des humains. Moi seul en ressens les effets, et l'unique remède qui puisse guérir ma maladie, je crois pouvoir vous l'indiquer : votre fille doit être mon remède. S'il ne pouvait en être

ainsi, j'en deviendrais à coup sûr la victime. C'est pourquoi je vous demande de décider vous-même s'il vaut mieux faire de moi une victime, ou consentir à ma demande de faire de votre fille, Ni Njoman Arini que voici, mon épouse. Il n'est d'ailleurs pas souhaitable, selon moi, que cette jeune fille demeure au milieu de la forêt. Je vous le demande encore : donnez-la moi pour femme.

Ainsi s'exprime le prince. La réponse de I Dukuh est brève :

— Votre Altesse, permettez-moi de m'en remettre à ma fille elle-même pour prendre une décision. Veuillez maintenant me permettre d'aller préparer le repas.

I Dukuh sorti, le prince se trouve en présence de Ni Njoman Arini. Il lui parle aussitôt en ces termes :

— Petite sœur, c'est vous, petite sœur, qui m'apparaissiez chaque fois que je me recueillais dans un lieu tranquille, c'est vous dont je rêvais chaque nuit, lorsque je dormais, mais aussi lorsque je demeurais éveillé. C'est vous encore, le grand arbre au moment le plus chaud du jour : l'arbre doit accueillir celui qui, comme moi, désire se reposer à son ombre.

Ainsi parla le prince à Ni Njoman Arini. Et celle-ci comprit aussitôt d'après ces paroles, que le prince avait l'intention de la prendre pour femme. Elle s'en remit à lui, car elle n'ignorait pas que cette terre et ses habitants lui appartenaient.

Ni Njoman Arini épouse donc le fils du roi de Koripan. Le temps passe, et tous deux, mariés, demeurent dans la forêt.

Le père du prince entend parler de son fils, et on lui rapporte que celui-ci a épousé une femme d'une origine incertaine. Le roi entre dans une grande colère, il envoie chercher son ministre et le charge de mettre à mort cette femme.

Le ministre se rend dans la forêt pour mettre à mort l'épouse du prince. Il s'y prépare, lorsque soudain il entend un ordre qui vient du ciel :

— Ne tue pas cette femme, car elle est la fille du roi de Galuh !

C'est ainsi que l'épouse du prince échappa à la mort. Elle se rendit au contraire à Koripan, accompagnée de son époux.

Le ministre rapporta au roi tout ce qu'il avait appris dans la forêt, et le roi se laissa convaincre, car il avait confiance dans les paroles de son ministre.

La princesse fut reconnue, le mariage fut légitimé, le prince et la princesse vécurent heureux et entourés.

Louis BERTHE

BIBLIOGRAPHIE

- Beryl DE ZOETE et Walter SPIES, **Dance and Drama in Bali**, Londres, 1938.
Jeanne CUISINIER, **La Danse sacrée en Indochine et en Indonésie**, Paris, 1951.
Colin Mc PHEE, **A House in Bali**, Londres, 1947.
Jane BELO, **Trance in Bali**, New-York, 1960, (préface de Margaret MEAD).
E. SCHLAGER, **La Musique de Bali**, Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la Musique, tome I, Paris, 1960, pp. 238-282.
Vicki BAUM, **A Tale of Bali** (traduit par M. BETZ sous le titre : **Sang et Volupté à Bali**, et réimprimé par le « Livre de Poche »).
Jaap KUNST, **De Toonkunst van Bali**, Weltevreden, 1925.
Pour une bibliographie complète, voir :
Jaap KUNST, **Ethno-Musicology**, La Haye, 1955.

DISCOGRAPHIE

Des enregistrements de musique balinaise ont été gravés sur disques 78 tours par l'Institut de Phonétique de Paris (N° 3524 à 3528). Egalement en 78 tours sont les documents balinaïses de la collection, « Musik des Oriens » (« Odéon » 0-4492 et 4493 ; et « Parlophon » B-37036). Dans l'album de « Ethnic-Folkways Library » consacré à l'Indonésie, un disque 78 tours est réservé à Bali (EF 36 1439). On trouvera encore une intéressante série d'enregistrements, par B. Yzerdraat, dans le disque microsillon 30 cm d'Alan Lomax (collection « World Library of Folk and Primitive Music ») édité par « Columbia » (XLP 12458 et 12459, SL 210). Il faut mentionner aussi les deux disques microsillons 30 cm publiés par la B.A.M. (LD 017 et 018), ainsi que le disque de même format publié par G. Rouget d'après des enregistrements de P. Ivanoff, dans la « Collection du Musée de l'Homme » (LD 7). Enfin, deux disques microsillons 25 cm : l'un publié en Indonésie par « Irama » (LPI 17502), l'autre en France par « Visages du Monde - Pacific » (1345 A).