

# BARONG

## DRAME MUSICAL BALINAIS

Louis Berthe, qui préparait une thèse sur les systèmes de parenté et l'organisation politique traditionnelle en Indonésie, séjourna plusieurs mois à Bali, en 1962 et 1963. Il y fit, dans différents villages, de nombreux enregistrements de musique. En 1964, il publiait, accompagné d'une importante notice, le disque *Gamelans de Bali*, qui reste l'un des plus précieux documents qu'on ait sur cette musique.

En 1966, revenant de l'île de Timor, lieu principal de ses recherches, il passa quelques jours à Bali et assista à une sortie de Barong qu'il enregistra presque intégralement. A son retour en France, il en fit un montage, en vue d'un disque qu'il voulait publier sans tarder. Sa mort survint quelques mois après, à quarante ans, avant qu'il ait eu le temps de réaliser ce projet. C'est ce Barong que nous publions ici, sous une forme un peu différente de celle qu'il avait esquissée et en le faisant suivre de quatre pièces enregistrées au cours de ses deux précédents voyages. La dernière est une pièce de guimbarde, instrument sur lequel il avait écrit une étude restée inédite, mais qui aura largement été mise à profit pour la préparation d'un catalogue, actuellement en cours de rédaction au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Ainsi rendrons-nous à nouveau hommage, cette fois plus indirectement, à l'aspect musicologique, trop peu connu, de son œuvre.

Louis Berthe avait fait un grand nombre d'enregistrements. En Grèce d'abord, d'où il rapporta la musique de deux disques, l'un concernant Égine, l'autre l'Épire, puis en Indonésie. On trouvera plus loin un inventaire de ceux de Bali. Il en fit également à Java, chez les Baduj, et à Sumbawa. C'est naturellement de Timor qu'il en a laissé le plus, principalement de chez les Buna, mais aussi de chez les Tetun. Pour la connaissance de la musique de ces régions, ces enregistrements forment un ensemble de documents d'un intérêt incomparable, qui reste entièrement à publier.

G. R.

Bali, petite île de l'Indonésie, est peuplée d'un million et demi d'habitants qui vivent pour la plupart dans des villages. A la culture autochtone s'est superposée celle des Javanais hindouistes venus se réfugier tout au long du XV<sup>e</sup> siècle alors que s'accroissait l'islamisation de Java. Aussi Bali est-elle sans doute actuellement l'île de l'Indonésie qui porte le plus les marques de l'hindouisme.

A Bali, chaque village ou chaque quartier (*banjar*) possède au moins un orchestre *gamelan* d'importance variable selon ses moyens. Plus ce *gamelan* est beau, plus il comporte d'instruments et plus il confère de prestige au village. Le type de *gamelan* le plus fréquent et que l'on retrouve également à Java est formé principalement de métallophones, c'est-à-dire d'instruments constitués soit par des lames de bronze (parfois de fer) auxquelles on adjoint des résonateurs, soit par des gongs, posés ou suspendus, généralement disposés en séries. Il s'y ajoute souvent un tambour à deux peaux et, dans certaines formations, des cymbales, ainsi que des flûtes ou une vièle. Les métallophones sont accordés soit en *pelog*, échelle qui comporte théoriquement sept sons dont cinq seulement sont généralement utilisés pour former des combinaisons modales marquées par la présence de petits intervalles, soit en *slendro*, échelle qui divise l'octave en cinq intervalles approximativement égaux.

Ce système d'échelles, et par ailleurs le fait que les Balinais se servent d'une écriture pour conserver les thèmes de leur musique, sont autant de traits qui peuvent nous faire considérer celle-ci comme une musique de type savant. D'autres traits cependant l'apparentent à une musique populaire, par exemple le fait que la théorie n'a pas une grande place dans la vie musicale, que les musiciens ne sont qu'exceptionnellement des professionnels, et, qu'en définitive, cette musique est destinée à l'ensemble de la population. Les Balinais sont en effet amenés à vivre la plus grande part de leur musique dans le cadre de rituels religieux toujours vivants ou de spectacles qui suscitent et même parfois, comme on verra, exigent leur participation.

Appartenant à ces deux mondes — celui du rituel et celui du spectacle — il

# BARONG

## A BALINESE MUSICAL DRAMA

*Louis Berthe, who was preparing an important work on the kinship systems and the traditional political organisations in Indonesia, spent several months in Bali, in 1962 and in 1963. There he made numerous recordings of music in different villages. In 1964 he published, together with an important booklet, the record Gamelans de Bali, which is still one of the most precious documents there is on this music.*

*In 1966, coming back from the island of Timor, which was the central point of his research, he spent a few days in Bali and was witness to a Barong performance, which he recorded almost in its entirety. Back in France, he cut it, in view of a record he wished to publish without delay. His death occurred some months later, while he was forty years old, before he had time to fulfill this project. It is this Barong that we are publishing here, in a slightly different form from the one he had in mind, and followed by four pieces recorded during his two previous journeys. The last one is a piece of Jew's harp, instrument about which he wrote a study which remained unpublished but which has been largely used for the preparation of a catalogue at present being prepared at the Department of Ethnomusicology of the Musée de l'Homme. We will thus pay a new homage, this time more indirectly, to the musicological aspect of his work, which is not well enough known.*

*Louis Berthe made a great number of recordings. First in Greece, whence he brought back the music for two records, one concerning Egin, the other one the Epire; then in Indonesia. One will find here under the inventory of those from Bali. He made recordings too in Java, among the Baduj, and in Sumbawa. It is of course from Timor that he left the greatest number of tapes, mainly from the Buna, but also from the Tetun. For the knowledge of the music of those regions, these recordings form an ensemble of documents of an incomparable interest, all of which remains to be published.*

G. R.

*Bali, a small island in Indonesia, is populated by one and a half million inhabitants who, for the most part, live in village communities. Throughout the 15th century, Javanese Hindus, taking refuge during the time that the Islamisation of Java was at its height, superimposed their culture upon native one. Thus Bali is, without a doubt, the island in Indonesia which most of all bears the marks of Hinduism.*

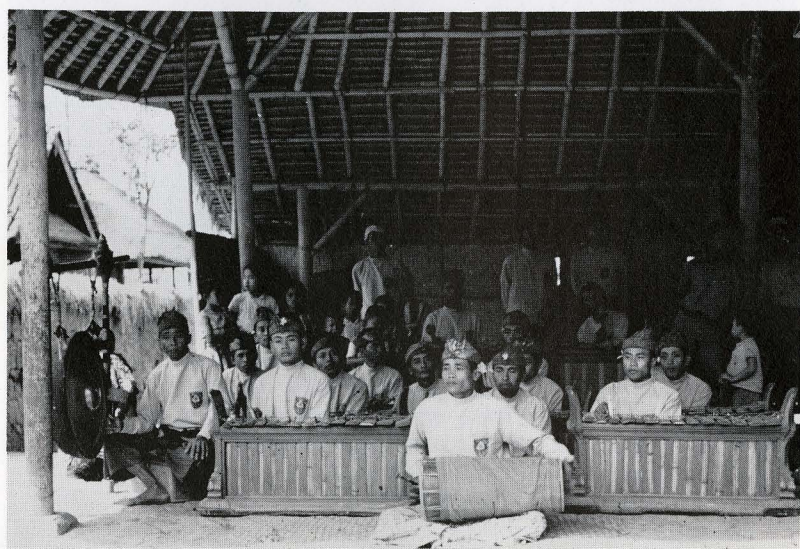
*In Bali, each village or village-quarter (banjar) possesses at least one gamelan orchestra, of varying importance according to its means. The finer the gamelan and the more instruments it contains, the more prestige it brings to the village society. The most frequent type of gamelan and one which is equally to be found in Java, is principally made up of metallophones, i.e. either instruments composed of bars of bronze (or sometimes iron) to which resonators are added; or resting or hanging gongs, generally arranged in series. To these there is often added a two-headed drum, and in certain formations, cymbals and sometimes flutes or a fiddle. The metallophones are tuned either to Pelog, a scale consisting theoretically of seven tones only five of which are used forming modal combinations marked by the presence of small intervals, or they can be tuned to Slendro, a scale which divides the octave up into five approximately equal intervals.*

*This system of scales, and also the fact that the Balinese make use of a written script in order to conserve the themes of their music, could lead us to look upon it as a form of art music. Other factors, however relate it to popular music, the fact, e.g., that theory has no great place in musical life, that the musicians are only exceptionally professionals, and that the music appears definitely to touch the population in its entirety. Indeed, the Balinese tend to live out the greater part of their music within the framework of religious rituals, still very much alive, or through theatrical presentations which encourage and sometimes even demand their active participation as we shall see.*

*Belonging to these two worlds—that of ritual and that of theatrical performance—in Bali we have a form of musical expression that bears a marked*



1. Le Barong (A, B-1)  
The Barong



2. Le gamelan Barong (A, B-1)  
Gamelan Barong



3. Gender gambang (B-2)  
Gender gambang

est, à Bali, une manifestation musicale à caractère dramatique très marqué, c'est le *Barong* qui met en scène le combat de deux protagonistes masqués et dansants, *Barong* et *Rangda*.

Mais, au-delà de ce drame spectaculaire, c'est une véritable cérémonie d'exorcisme que la société va vivre deux heures durant et qui provoquera chez bon nombre de participants un état de transe.

Le combat du *Barong* et de *Rangda* se déroule chaque année dans les villages à date prévue, mais il peut être exécuté à titre exceptionnel, par exemple en cas d'épidémie. Celui-ci eut lieu pour d'autres raisons : les habitants avaient sorti les masques habituellement gardés dans le temple afin de les repeindre, et c'est à cette occasion que fut donné le spectacle.

Le mot *Barong* renvoie à la notion de bête sauvage et désigne le masque, tigre ou lion, qui la figure. *Barong* cependant est un animal bénéfique; il est l'ami des hommes du village qui, comme on verra, iront prendre sa défense à la fin de la cérémonie contre *Rangda* la sorcière. Le *Barong keket* de ce disque est un des types de *Barong* les plus familiers à Bali; c'est aussi celui qui est le plus « puissant en magie ». Il est animé lors du spectacle par deux danseurs figurant les pattes avant et arrière; le premier danseur porte le masque représentant la tête de la bête.

*Rangda* est une transposition de la déesse hindoue Durga. Le mot *Rangda* lui-même signifie littéralement « veuve », mais dans le contexte balinaise, à la veuve est attaché un certain degré de terreur ou d'horreur, car une veuve est l'épouse d'un esprit et elle devrait avoir renoncé à sa forme humaine et suivi son époux sur le bûcher funèbre. Aussi lui attribue-t-on la responsabilité de tous les maux qui fondent sur la communauté. Lors de la cérémonie, le masque de *Rangda* apparaît comme une révélation matérielle de la divinité sous son aspect terrible : masque blanc étincelant, yeux énormes et globuleux, dents blanches géantes. *Rangda* est doublée par un personnage aux traits plus humains, c'est *Rarong* qui est sa disciple et servante et qui — dans le but d'imiter sa maîtresse — s'efforce de pratiquer une magie malfaisante contre les hommes du village.

D'autres personnages participent également à l'action, tels les *djauk* et les *sandaran*, qui sont des démons masqués.

Définir le combat entre *Barong* et *Rangda* en termes de bien et de mal serait faire fausse route. (Beryl de Zoete, *Dance and Drama in Bali*). *Barong* et *Rangda* appartiennent l'un et l'autre à un monde qui n'est pas celui des hommes; l'un et l'autre peuvent être vus comme deux chaînons qui lient la société au monde des esprits, tout se passant comme si les hommes éprouvaient périodiquement le besoin de repenser et de revivre les liens qu'ils contractent avec leurs dieux.

Aussi chaque cérémonie du *Barong* est-elle intensément vécue par les villageois qui comprennent cette confrontation avec l'au-delà comme une mise en danger de leur société, et c'est une grande délivrance lorsque, l'issue du combat paraissant douteuse, les hommes en transes attaquent violemment la sorcière dans le but d'assurer la victoire du *Barong*. Après quoi, s'efforçant de se délivrer des sortilèges reçus de *Rangda*, ils tournent leurs *kris* acérés contre eux-mêmes, montrant peut-être

dramatic character. The *Barong* is the presentation of two masked dancing protagonists, the *Barong* and *Rangda*, who fight till death ensues for the latter.

But beyond this theatrical drama, for two hours the society will live through a genuine exorcism ceremony which will put a large number of the participant into a state of trance.

The combat between the *Barong* and *Rangda* takes place annually in the villages at a predetermined date, but it can be performed exceptionally, in the case of epidemic, for instance.

This particular one took place for other reasons: the inhabitants had brought out the masks, usually kept in the temple, in order to repaint them and it was for this occasion that the performance was given.

The word *Barong* reflects the notion of a wild beast which is represented by a tiger or lion-mask bearing the same name. The *Barong*, however, is a beneficent animal, the friend of the village men who, as we shall see, at the end of the ceremony will go to his defence against *Rangda* the witch. The *Barong keket* on this record is one of the most familiar types of *Barong* in Bali; this one also has the most "magical power". During the performance the *Barong* is animated by two dancers who take the part of the front and hind legs; the first dancer carries the mask representing the head of the animal.

*Rangda* is a version of the Durga character. The word *Rangda* literally means "widow", but in the Balinese context there is a certain degree of terror or horror attached to widows, for a widow is the wife of a ghost and ought really to have renounced her human form and followed her husband on the funeral pyre. Also to her are attributed all the evils which befall the community. During the ceremony, the mask of *Rangda* appears as the material revelation of the divinity in its most terrible form, a gleaming white mask with globulous eyes and great white teeth. *Rangda* is accompanied by *Rarong*, a character with more human traits, who is her disciple and servant and who, imitating her mistress, endeavours to work evil magic against the men of the village.

Other characters also take part in the action, such as the *Djauk* and the *Sandaran*, who are masked demons.

"To express the fight between the *Barong* and *Rangda* in terms of good and evil is to miss the point". (Beryl de Zoete: *Dance and Drama in Bali*, p. 97). The *Barong* and *Rangda* each belong to a world which is not that of men. They can be seen as providing two links connecting the society with the spirit world, everything takes place as if the villagers periodically felt the need to re-think and re-live the bonds which they make with their gods.

Also, each *Barong* ceremony is lived intensely by the villagers who see this confrontation with the Beyond as the endangering of their society and it is a great deliverance when, the outcome of the combat seeming doubtful, the men in trances violently attack the witch in order to assure the victory of the *Barong*.

After this, in the effort to deliver themselves from the spells put on them by *Rangda*, they turn their sharp *kris* against themselves, perhaps showing also that they are ready to die for the *Barong* their master.

Music accompanies the drama without a break. Movements in the music correspond to the

également par là qu'ils sont prêts à mourir pour leur maître *Barong*.

La musique accompagne sans interruption le drame. Aux différents épisodes de l'action correspondent autant de développements musicaux. De plus, les variations dynamiques imprimées par les musiciens sont attentivement suivies par les danseurs.

La composition des *gamelan* est variable; cependant, on retrouve pour chaque *Barong* des types d'instruments spécifiques. D'après les notes de Louis Berthe, l'orchestre de *Barong* du village de Sanur enregistré ici groupe vraisemblablement les instruments suivants :

— Le *kendang*, tambour à deux peaux de forme tronconique;

— Le *kajar*, gong à mamelon posé sur les jambes, frappé de haut en bas et donnant un son très sec;

— Deux paires de cymbales *cheng-cheng* posées par terre. En alliage de cuivre et d'argent, elles ont une sonorité très brillante et donnent un son de hauteur difficilement définissable;

— Un gong à mamelon suspendu, *kempur* frappé avec une mailloche. Celui-ci donne deux sons distincts : l'un très profond et grave lorsqu'il est frappé au centre, l'autre plus sec et d'une hauteur moins définie lorsqu'il est frappé à la périphérie;

— Un ensemble de *gender*, métallophones frappés avec deux maillets et dont les lames sont posées horizontalement sur un cadre muni de tubes de bambou faisant résonateur. Les *gender* de ce *gamelan* se groupent en trois catégories classées ici de l'aigu au grave : 2 *barangan*, 2 *gender* proprement dits, 2 *jegogan*.

A l'inverse de nos conceptions occidentales, l'accord parfaitement consonnant des instruments n'est pas ce que veulent les Balinais qui recherchent dans leur musique une certaine dissonance obtenue en accordant les instruments à des hauteurs très légèrement différentes.

Pour ce qui est de la forme, la musique s'élabore en phrases fréquemment de coupe binaire dans lesquelles chaque instrument joue sa partie. Généralement, les instruments de registre aigu ont à effectuer des phrases courtes et rapides, cependant que ceux de registre grave jouent des phrases en valeurs longues et sont chargés de la ponctuation. C'est, en général, le tambour *kendang* qui a la responsabilité de la direction de l'ensemble. C'est lui qui, de plus, prend en charge les fluctuations rythmiques et dynamiques. Mais il arrive que ce rôle soit momentanément confié au gong *kajar*, cependant que le tambour fait des variations rythmiques complexes, souvent syncopées, sur des formules presque toujours binaires.

A

Le spectacle du *Barong* admet plusieurs variantes. Certains personnages et le déroulement même des séquences peuvent différer d'un endroit à l'autre. Le *Barong* enregistré par L. Berthe dans le village de Sanur en 1966 durait plus d'une heure. Nous en avons retenu un certain nombre de séquences importantes. Hormis la première pièce de la face B, elles sont présentées dans leur intégralité.

*different episodes in the action of the play. Moreover, the variations in intensity made by the musicians are closely followed by the dancers.*

*The make-up of the gamelan is variable; nevertheless, for each Barong we find specific types of instruments. According to the notes of Louis Berthe, the Barong orchestra of the village of Sanur here recorded very possibly consists of the following groups of instruments:*

— *the Kendang, a two-headed drum of tapered form;*

— *the Kajar, a gong with boss, resting on the player's legs and hit from above and which gives a very dry sound;*

— *the Cheng-cheng, two pairs of cymbals, one of each pair being placed on the ground. Made from an alloy of copper and silver, they have a very brilliant sonority and give a sound of a pitch that is very difficult to define;*

— *a suspended gong with boss, called Kempur, struck with a mallet. This gives two distinct sounds, the one very deep and low-pitched when one hits the gong in the centre, the other drier and of a less well-defined pitch when the gong is hit on its edge;*

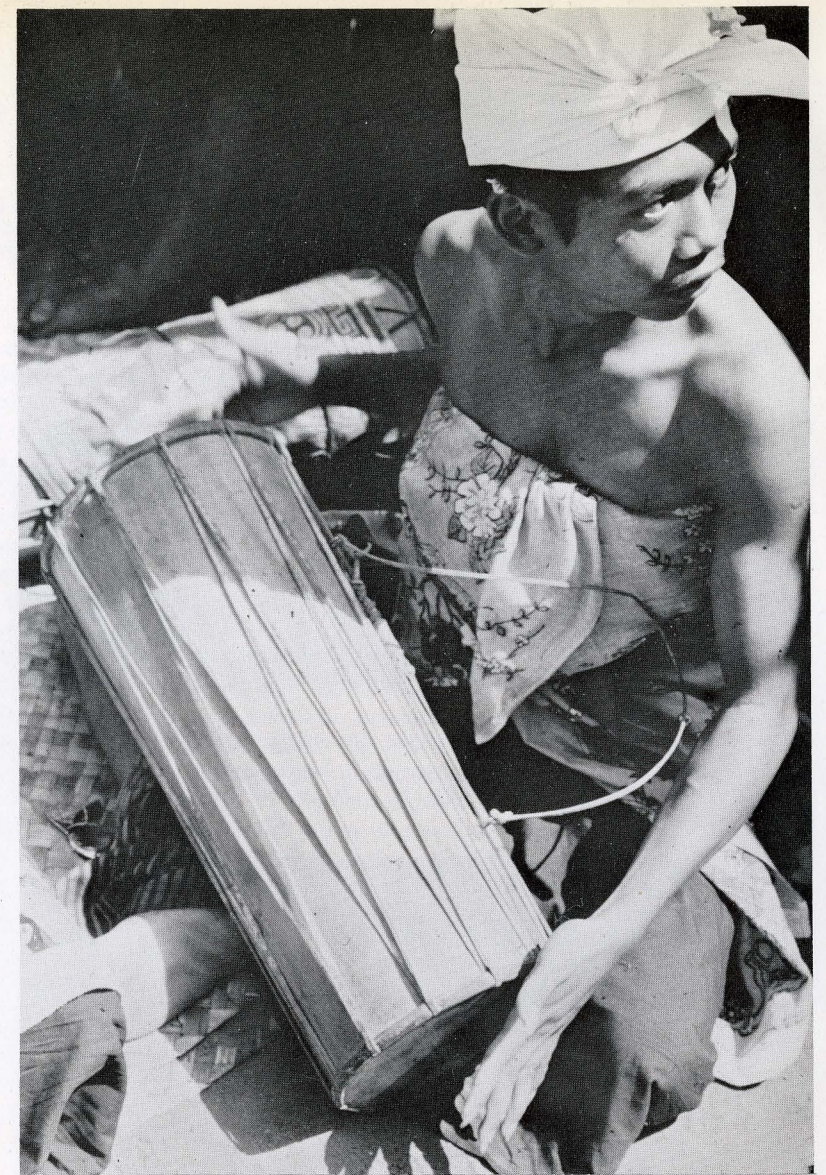
— *a set of Gender, metallophones struck with two mallets, in which the bars are suspended horizontally over a frame containing vertical bamboo tubes acting as resonators. The gender of this gamelan are grouped into three categories here classified from the highest pitched to the lowest: 2 barangan, 2 gender proper, 2 jegogan.*

*Contrary to our Western concepts, a perfectly-consonant tuning in their instruments is not what the Balinese seek; they rather strive for a certain dissonance in their music obtained by tuning their instruments to very slightly differing pitches.*

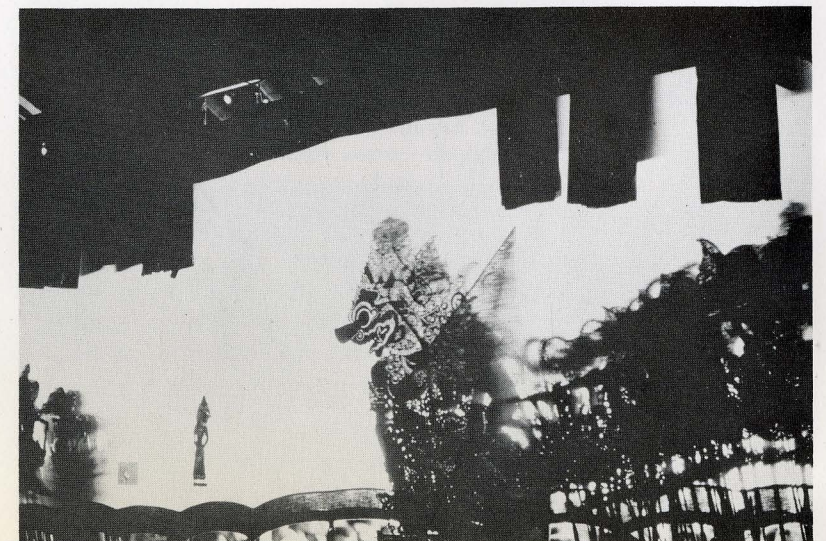
*As far as the form is concerned, the music develops with phrases frequently in binary measure in which each instruments plays its own part. Generally the high-pitched instruments have to carry out the short, rapid phrases, whilst the low-pitched ones play the phrases of long value and are responsible for the punctuation. In general, it is the kendang drum which has the responsibility of leading the ensemble; it is he who most of all takes charge of the rhythmic and dynamic fluctuations; but it can happen that this role is momentarily conferred upon the kajar gong, whilst the drum is performing complex, often syncopated, rhythmic variations upon, almost always, binary formulae.*

A

*The performance of the Barong allows for several variants. Certain characters and even the carrying out of the sequences can differ from one place to another. The Barong ceremony recorded by Louis Berthe in the village of Sanur lasted over an hour. We have retained a certain number of important sequences. With the exception of the first piece on Side B, they have been kept intact.*



4. Tambour *kendang* (A, B-1)  
Kendang drum



5. Théâtre d'ombre (B-4) : devant l'écran\*  
Shadow-theatre: the public's view\*

## 1. PRÉLUDE INSTRUMENTAL

Le *Barong* est entré, s'est installé entre les deux parasols de cérémonie (*payung*) et ne danse pas encore. Les masques *djauk* et *sandaran* sont également en place.

## 2. DANSE DU *BARONG*

Le *Barong* commence à danser, il fait de brusques tours sur lui-même, fait claquer ses mâchoires ou s'écroule brutalement. Le *jegogan* joue une phrase très coulée, cependant que les gongs, alternativement, jouent un rythme balancé. A la fin du morceau, le jeu syncopé du tambour *kendang* et les grandes variations de dynamique et de tempo qui suivent les mouvements du *Barong*, contribuent à créer un climat dramatique.

## 3. DANSE DES MASQUES *DJAUK*

Les masques sont entrés. Ils dansent autour du *Barong* dont ils s'approchent et s'éloignent alternativement. Leur présence est marquée par une période mélodique courte, accompagnée des sonorités brillantes des cymbales *cheng-cheng*.

## 4. DANSE DU *BARONG* ET DES MASQUES *DJAUK*

Le *Barong* danse à nouveau seul. En deuxième partie, un mouvement *forte* et animé accompagne la rentrée des masques dans la danse.

### B

## 1. DANSE ET COMBAT DU *BARONG*, TRANSE DES HOMMES

*Rarong*, la servante de *Rangda*, est en scène. Elle parcourt l'espace en cercle et s'approche du *Barong* à pas légers. Celui-ci a flairé son odeur et s'avance. C'est alors que *Rangda* apparaît. Le *Barong* s'enfuit en direction du cimetière. *Rangda*, la tête couverte de son mouchoir, se promène un moment dans la forêt. Le climat de tension s'accroît : l'affrontement avec le *Barong* approche. Certains hommes, croyant que le combat est imminent, entrent en transes. Puis c'est l'affrontement des deux protagonistes. Les hommes entrent dans le jeu, leurs *kris* à la main; sans doute dans le but de conjurer les mauvais esprits que *Rangda* leur a transmis, ils tournent leur arme contre eux-mêmes, puis se laissent tomber à terre, comme inanimés. *Rangda*, qui parfois est en transes elle-même, quitte alors la scène. Durant cette longue séquence, on notera deux formes musicales distinctes : d'une part un mouvement *sostenuto*, marqué par le jeu alterné des gongs à un faible niveau d'intensité, sur un tempo immuable; on peut dire de ce *sostenuto* qu'il contribue à créer un climat de tension; d'autre part des périodes très intenses marquées par le jeu *fortissimo* des cymbales, par le jeu syncopé du tambour, et par deux notes dont l'écart est assimilable à un intervalle de quarte, jouées au *jegogan*. Ces périodes correspondent à des moments de grande intensité dramatique (entrée des personnages maléfiques, affrontement des protagonistes). C'est d'ailleurs dans ce climat que se termine le combat du *Barong* et de *Rangda*; le *jegogan* joue, à la place de l'intervalle précédent, une formule mélodique sur trois notes. Entendue plusieurs fois pendant le déroulement du drame, cette formule pourrait être liée à la présence du personnage du *Barong* et en être en

## 1. INSTRUMENTAL PRELUDE

The *Barong* has made its entry and has positioned itself between two ceremonial umbrellas (*payung*) and does not dance yet. The *Djauk* and the *Sandaran* masks are also in their places.

## 2. THE *BARONG'S* DANCE

The *Barong* begins to dance. He turns upon himself abruptly, snaps his jaws, or falls down violently. The *jegogan* plays a very flowing phrase during which time the gongs alternately play a swinging rhythm. At the end of the piece, the syncopated playing of the *kendang* drum and the variations of intensity and volume which follow the movements of the *Barong* contribute towards the creation of a dramatic atmosphere.

## 3. DANCE OF THE *DJAUK* MASKS

The masks have made their entry. They dance around the *Barong* advancing and retreating alternately. Their presence is marked by a short melodic period accompanied by the brilliant sonority of the *cheng-cheng* cymbals.

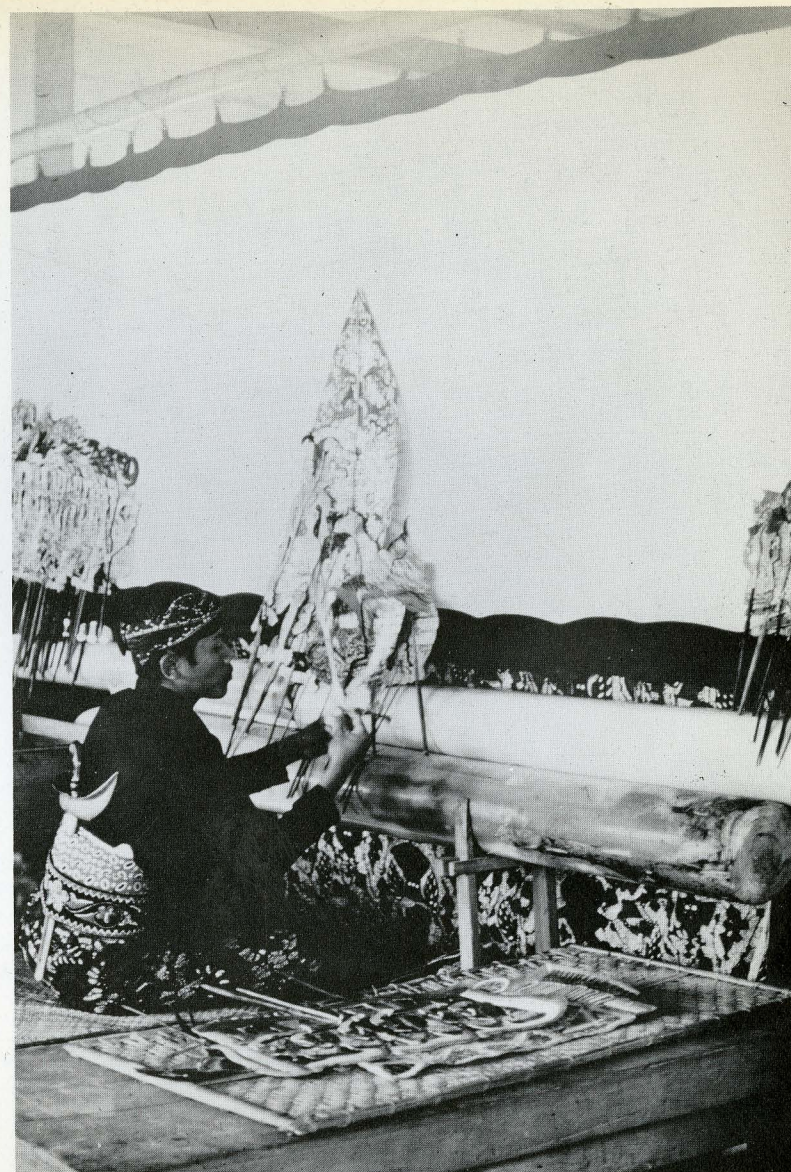
## 4. DANCE OF THE *BARONG* AND THE *DJAUK* MASKS

Once again the *Barong* dances alone. During the second part a strong animated movement accompanies the return of the masks into the dance.

### B

## 1. DANSE AND FIGHT OF THE *BARONG*, MEN'S TRANSE

*Rarong*, *Rangda's* servant is on stage. She runs round the space in a circle and approaches the *Barong* with light steps. The *Barong* gets her scent and goes forward. It is at this moment that *Rangda* appears. The *Barong* flees in the direction of the cemetery. *Rangda*, her head covered with her handkerchief strolls about for a moment in the forest. The tension mounts; the encounter with the *Barong* is drawing near. Certain men, believing that the fight is imminent, go into trances. Now comes the encounter of the two protagonists. The men come into play, each with a *kris* in his hand, doubtlessly with the aim of charming away the evil spirits that *Rangda* has transmitted to them, they turn their weapons against themselves, then they fall to the ground as though lifeless. *Rangda*, who is sometimes in a trance herself, leaves the stage. Throughout this long sequence two distinct musical forms may be noted: on the one hand, a *sostenuto* movement marked by the alternated playing of the gongs at a low level of intensity to an immutable tempo; one can say of this *sostenuto* that it contributes towards the building up of tension; on the other hand, periods of very high intensity marked by the *fortissimo* playing of the cymbals, the syncopated playing of the drum and by two notes of an interval which one can assimilate to that of a fourth, played on the *jegogan*. These periods correspond to moments of great dramatic intensity (e.g. the entry of the wicked characters, or the encounter of the protagonists). In fact it is in this context that the combat between the *Barong* and *Rangda* terminates; the *jegogan* instead of playing the preceding interval, plays a melodic formula upon three notes which is heard several times during the action of the



6. Théâtre d'ombre (B-4) : derrière l'écran\*  
Shadow-theatre: view behind the screen\*



7. Le gamelan gender wayang (B-4)  
Gamelan gender wayang



8. Flûte à bandeau *suling* (B-5)  
*Suling*, ring flute



9. Le gamelan *gender wayang* (B-4)  
*Gamelan gender wayang*

quelque sorte le signifiant musical. Dans cette hypothèse, la musique glorifierait à cet endroit la victoire du *Barong* contre la sorcière.

N. B. Les titres des séquences de l'enregistrement original de Louis Berthe sont, d'après les notes de celui-ci :

1) *Pererenan*; 2) *Pererenan*; 3) *Sanaran*; 4) *Sanaran*; 5) *Pengetget sanaran*; 6) *Gilakan Barong*; 7) *Pengetget*; 8) *Gilakan*; 9) *Pengetget*

10) Danse de *Rangda*, combat avec le *Barong*, transe des danseurs; 11) *Ngurek*.

Le montage présenté ici groupe les pièces 2, 6, 7, 9, et un fragment de 10.

## 2. *GAMBANG*

Enregistré à Tanggur Tati (1963)

On joue le *gambang* uniquement pour les cérémonies précédant l'incinération des morts, pendant la marche conduisant le cortège funèbre de la maison du mort au lieu d'incinération et pendant la crémation elle-même. L'orchestre est composé d'un ou deux *saron* (métallophone à lames) et de quatre xylophones en bambou *gambang* (*gambang* désignant, comme c'est souvent le cas à Bali, à la fois l'instrument et la forme qui s'y rattache). Chaque xylophone est joué par un musicien. Celui-ci tient dans chaque main une baguette double en forme d'Y. La baguette de gauche a un écartement correspondant à un intervalle de 4 notes, celle de droite à 5 notes. L'instrument est accordé de façon à ce que l'on obtienne à chaque main une note et son octave. Pendant que les xylophones jouent un 4/4 sur un tempo rapide, les *saron* jouent une mélodie en valeurs longues groupant le plus souvent des durées asymétriques (cf. Mac Phee C. : *Music in Bali*, p. 272-81, et photographies hors-texte).

## 3. *ANGKLUNG DJALAN*

Enregistré à Sanur (1962)

Autrefois, le gamelan *angklung* désignait l'orchestre où jouaient des *angklung*, c'est-à-dire des instruments composés de tubes de bambou suspendus dans un cadre et secoués. Maintenant que ce type d'instrument n'est plus utilisé à Bali, l'*angklung* désigne un ensemble composé de métallophones de type *gender*, de gongs posés et suspendus, de cymbales *rinchik*, de deux tambours *kendang*, auquel s'adjoint parfois une flûte *suling*. L'échelle produite par ces instruments est composée de quatre notes à l'intérieur d'un ambitus de triton.

Selon Louis Berthe, l'*angklung* était autrefois « associé au seul culte des morts »; de nos jours encore, l'*angklung djalan* est joué durant les cérémonies de crémation; quant à sa fonction, l'*angklung* funéraire serait donc l'équivalent du *gambang* (voir enregistrement précédent) mais il est utilisé pour les funérailles ordinaires.

## 4. *GENDER WAYANG*

Enregistré à Sanur Intaran (1962)

*Wayang*, théâtre d'ombre. Derrière un écran de tissu blanc translucide et éclairé, un homme, le *dalang*, manœuvre et fait parler des marionnettes en cuir qu'il tient attachées au bout de bâtons. Le devant de l'écran est réservé aux spectateurs, bien que certains d'entre eux (parmi les hommes et les garçons seulement) aiment à se mettre du côté du *dalang*. Le spectacle dure une bonne partie de la nuit. Les

*drama*. This formula could be connected with the *Barong* character and be for him something like a signature tune. Following this hypothesis, at this particular point, the music would glorify the victory of the *Barong* over the witch.

N.B. According to the notes of Louis Berthe, the titles of the sequences in the original recording were:

1) *Pererenan*; 2) *Pererenan*; 3) *Sanaran*; 4) *Sanaran*; 5) *Pengetget sanaran*; 6) *Gilakan Barong*; 7) *Pengetget*; 8) *Gilakan*; 9) *Pengetget*; 10) *Rangda's dance, combat with the Barong, men's trance*; 11) *Ngurek*.

The following pieces are assembled here: 2, 6, 7, 9 and an extract of 10.

## 2. *GAMBANG*

Recorded at Tanggur Tati (1963)

The *gambang* is played only during ceremonies preceding the cremation of the dead. The orchestra consists of one, or two *saron* (bar metallophones) and four *gambang*, bamboo xylophones (as is often the case in Bali, *gambang* stands at the same time for the instrument and the musical form in which it is used). Each xylophone is played by one musician. This last holds a double wye-shaped stick in either hand. The distances between the tips of the wye in the left hand correspond to the space between four bars on the xylophone and that of the right hand to five. The instrument is tuned in such a way as to obtain from each hand one note plus its octave. Whilst the xylophone plays a rapid 4/4 tempo, the *saron* plays a melody with long time-values, these being often of unequal length. (cf. Mac Phee, C.: *Music in Bali*, p. 272-81, and photographs).

## 3. *ANGKLUNG DJALAN*

Recorded at Sanur (1962)

In the past, *angklung gamelan* stood for the orchestra in which the *angklung* played. The *angklung* were instruments made up of bamboo tubes hanging in a frame and shaken so that the lower end of the tube, running in a slot, struck against the base of the frame. Now that this type of instrument is no longer in use in Bali, *angklung* designates an ensemble composed of metallophones of the *gender* type, hanging gongs, *rinchink* cymbals, two *kendang* drums, with the further addition of a *suling* flute. The scale produced by these instruments consists of four notes within the range of a tritone.

According to Louis Berthe, in the past, the *angklung* was "only used in association with the cult of the dead"; these days, the *angklung djalan* is still played during the cremation ceremonies; in its function, the funerary *angklung* would thus not be the equivalent of the *gambang* (see preceding recording), but it is used for ordinary funerals.

## 4. *GENDER WAYANG*

Recorded at Sanur Intaran (1962)

*Wayang*, the shadow-theatre. Behind a screen made from a translucent white cloth lit up from behind a man, the *dalang* manœuvres and gives voice to leather puppets held up on the ends of sticks. The area in front of the screen is reserved for the spectators, although certain among them (men and boys only) like to position themselves on the *dalang's* side. The show lasts for the best part of the night. The



10. Cithares sur tuyau de bambou *runtangs* (B-5)  
*Runtangs, bamboo tube-zither*

Inventaire des enregistrements faits par Louis Berthe à Bali.

1957, royaume de Klungkung : gamelan *barong* et *pegulingan*; chœur pour la danse *ketjak*.

1961-1962, côte méridionale et région de Karangasem : gamelan *angklung\**, *angklung djalan\*\**, *gerantang\** pour la danse *djogéd*, *gender wayang\*\**, *gandrung\**, *genggong\*\**; solo de flûte, solo de xylophone à 11 tuyaux de bambou.

1963, sud, centre et est de l'île : gamelan *gambang\*\**, *saron\**, *selunding\** et *gandrung\**; théâtre *ardja\**.

1966, Sanur : gamelan *barong\*\**.

Ces bandes magnétiques sont déposées au Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Les pièces marquées d'un astérisque\* figurent sur le disque "Gamelans de Bali", Boîte à Musique LD096, 30/33, Paris, et celles marquées de deux astérisques\*\* figurent sur ce présent disque.

Photographies 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, : Y. Verbaere; 3 et 9 : Cl. Berthe.

Les photographies marquées d'un astérisque\* ont été faites à Java.  
The photographs marked with an asterisk were made in Java.

Inventory of recordings made by Louis Berthe in Bali.

1957, Kingdom of Klungkung: gamelan *barong*, *pegulingan*; chorus for the *ketjak* dance.

1961-1962, South coast and region of Karangasem: gamelan *angklung\**, *angklung djalan\*\**, *gerantang\** for the *djogéd* dance, *gender wayang\*\**, *gandrung\**, *genggong\*\**; flute solo, solo of xylophone consisting of 11 bamboo tubes.

1963, South, Centre and East of the island: gamelan *gambang\*\**, *saron\**, *selunding\**, *gandrung\**, *ardja\* theatre*.

1966, Sanur: gamelan *barong\*\**.

These tapes are deposited in the Department of ethnomusicology at the Musée de l'Homme. The pieces marked with one asterisk\* were used in a record "Gamelans of Bali" issued by Boîte à Musique LD 096, 30/33, Paris, and those marked with two asterisks\*\* form part of this present record.

Couverture : *Barong* (face A et B-1)  
Cover Photo : *Barong*

Photographie de H. CARTIER-BRESSON (Magnum)

Maquette couverture : J.-M. Chavy

pièces jouées sont, la plupart du temps, tirées des épopées indiennes de Mahabharata et de Ramayana.

Le *wayang* est accompagné de quatre *gender*. Les instruments, accordés en *slendro* sont disposés par paires. Les musiciens jouant des mêmes instruments se font face. De leur main gauche ils font une même partie, cependant que, de leur main droite, ils peuvent exécuter des formules mélodiques et rythmiques *ad libitum*. A leur côté se tiennent les deux autres *gender* qui les doublent à l'octave. Le groupe conducteur est celui des *gender* les plus graves.

#### 5. GENGGONG

Enregistré à Sanur (1962)

Les guimbardes *genggong* faites en bambou ou dans une palme d'aréquier sont des instruments souvent joués par les enfants. Accompagnées des cymbales *rinchik*, des cithares sur tuyau de bambou *runtangs*, du *kempur* et d'une flûte à bandeau *suling*, elles constituent l'ensemble *genggong*. Dans le présent enregistrement, l'introduction et la mélodie principale sont confiées à la flûte; les guimbardes jouent une autre mélodie en valeurs courtes cependant que tous les temps sont marqués par les cymbales et que le *kempur* ponctue les fins de phrase de façon régulière.

La notice concernant le *Barong* a été réalisée d'après les notes de Louis Berthe et les souvenirs de Claudine Berthe. On a également utilisé la documentation réunie par Mireille Helffer pour la présentation au Musée Guimet de cet enregistrement en 1968.

Pour les quatre dernières pièces, on s'est servi principalement de l'ouvrage de Mac Phee (C.) *Music in Bali*, New Haven, London, Yale University Press, 1966.

*plays are, for the most part, taken from the Mahabharata and the Ramayana which are epic legends very famous in India.*

*The wayang is accompanied by four gender. These instruments tuned to slendro are arranged in pairs. The musicians playing the same instruments face one another. With their left hand they play the same part whilst with their right they are able to carry out melodic formulae and rhythms ad libitum. By the side of them are arranged the two other gender doubling them up on the octave. The leading group is that of the lowest-pitched gender.*

#### 5. GENGGONG

Recorded at Sanur (1962)

*The genggong, a Jew's harp, made from bamboo or areca palm, is an instrument often played by the children. To the accompaniment of rinchik cymbals, runtangs bamboo tube-zithers, kempur and a suling ring flute, they form the genggong ensemble. In the present recording, the introduction and principal melody are left to the flute, the Jew's harps playing another melody with short time-values whilst the measure is kept by cymbals, the phrase-endings being regularly punctuated by the kempur.*

*The notes on the Barong were prepared following the notes of Louis Berthe and the recollections of Claudine Berthe. Also, use has been made of the documents assembled by Mireille Helffer for the presentation of this recording at the Musée Guimet in 1968.*

*For the last four pieces, we mostly referred the work of Mac Phee (C.), Music of Bali, New Haven, London, Yale University Press, 1966.*



11. Guimbarde *genggong* (B-5)  
*Genggong, Jew's harp*