



# **Musiques anciennes de Bali**

## **“Semar Pegulingan. Gambuh”**



# **Ancient music of Bali**

## **“Semar Pegulingan. Gambuh”**

cnrs  
audio  
visuel



# MUSIQUES ANCIENNES DE BALI "SEMAR PEGULINGAN · GAMBUIH"

Les deux genres musicaux publiés ici ont survécu à la disparition des cours princières qui les abritaient grâce à la considération que les Balinais ont conservée à leur égard, et tout autant à l'action menée par quelques musicologues occidentaux, au premier rang desquels il faut citer Colin Mc Phee. Lorsque ce dernier vint à Bali en 1931, le *semar pegulingan* avait déjà pratiquement disparu, en même temps que le pouvoir politique des princes dont il agrémentait la cour. La plupart des *gamelan* étaient déjà, comme aujourd'hui, le bien collectif d'un *banjar*, unité administrative comparable à un arrondissement, ou d'un *seka*, club d'amateurs comme il en existe plusieurs milliers dans cette île plus petite que la Corse. Le style *kebyar*, dramatique et virtuose, s'était répandu dans toute l'île après la première guerre mondiale, et sa violence avait des attraits qui ont contribué à éliminer les vieilles formes. La musique balinaise a en effet ceci de particulier qu'elle est restée activement novatrice, non seulement dans de nouvelles interprétations des musiques anciennes, mais aussi dans la composition de nouvelles œuvres selon ses principes propres. Elle se montre toujours plus soucieuse de modernité que de conservatisme, et doit sans doute cette vitalité à une implantation qui, en dépit de son haut niveau de complexité, est profondément populaire.

La musique à Bali est, comme beaucoup d'autres activités, essentiellement collective, et, quatre ou cinq soirs par semaine en général, les membres du club sont tenus de participer aux répétitions ou aux concerts, spectacles, cérémonies musicales, etc. Le moindre village a couramment plusieurs *gamelan* en activité, chacun comptant trente à cinquante membres, remplaçants compris, et se spécialisant parfois dans tel ou tel genre. L'ambition de chaque club est d'accéder à une réputation « nationale », et si possible de remporter un prix lors d'un des nombreux concours organisés.

Malgré l'extraordinaire virtuosité des instrumentistes, presque aucun ne peut être considéré comme professionnel. La plupart sont paysans, pêcheurs, artisans ou employés. Le système des castes fonctionne avec une très grande souplesse, et le même orchestre les mélange sans problème, les différences hiérarchiques n'étant dues qu'au talent. Seules quelques personnalités exceptionnelles sont considérées comme des autorités quasi professionnelles, et à ce titre constamment sollicitées de séjourner dans un village désireux de remettre en activité un *gamelan*, ou de renouveler ou agrandir son répertoire. La musique est en effet transmise oralement, bien qu'il existe quelques manuscrits portant une notation schématique des morceaux traditionnels. Le compositeur (*pengawi*) enseigne une nouvelle œuvre partie par partie jusqu'à ce que tous l'aient parfaitement mémorisée. Le répéteur (*penguruk*) procède de même. L'arrangeur (*pengarang*) a la fonction la plus répandue : adapter telle œuvre connue d'un répertoire à un autre, en réorchestrant ou en remaniant le plan. Les échanges sont en effet très fréquents non seulement d'un genre à l'autre, mais même du sacré au profane et réciproquement, telle musique religieuse devenant souvent une œuvre de concert ou de divertissement, et inversement tel ensemble profane servant aisément à accompagner certaines cérémonies.

Cependant, parallèlement à ces activités courantes, subsistent, beaucoup moins nombreux, différents types de *gamelan* exclusivement réservés à des cérémonies religieuses, et que l'on fait venir à travers toute l'île à l'occasion de certaines fêtes. Quelques-uns d'entre eux sont empreints d'un caractère sacré qui les asservit à de nombreux tabous, et on les entend rarement. Ils jouent une musique qui est en général moins complexe que celle des orchestres ordinaires, et qui ne nécessite pratiquement pas de répétitions.

Par ailleurs, si l'influence occidentale reste nulle sur le plan esthétique, elle s'exerce quelque peu de façon indirecte sur la musique balinaise. D'une part la demande touristique accélère la « laïcisation » de nombreuses formes de spectacles jadis réservées à des cérémonies (par exemple le *barong*), et qui aujourd'hui tantôt continuent à fonctionner selon la tradition, tantôt sont organisées selon les besoins et les horaires du commerce. D'autre part le goût européen pour l'histoire lui fait rechercher et ranimer des survivances archaïques qui sans cela auraient peut-être achevé de dépérir, faute de pouvoir s'adapter aux nouvelles conditions sociales ou de conserver un public. C'est sans doute le cas de l'ensemble *semar pegulingan* (« les douces de Semar », le dieu d'amour), qui jadis accompagnait en fin d'après-midi les plaisirs des princes, dans le *semarabawa* ou quartier privé du palais, tandis que le *gong gede*, qui a précédé le *gong kebyar*, se jouait le matin. Il reste dans toute l'île moins d'une dizaine d'orchestres de *semar pegulingan* en activité, contre plusieurs milliers de *gamelan* modernes. C'est encore plus le cas du *gambuih*, sorte d'opéra archaïque remontant au XIV<sup>e</sup> siècle et chanté en *kawi*, langue littéraire ancienne incompréhensible pour la majorité des Balinais. Le *gambuih* se jouait jusqu'à ces derniers temps uniquement en plein jour, et cette servitude peu compatible avec les travaux des champs a contribué à sa quasi-disparition.

Si on compare ces formes archaïques avec le *gamelan* moderne, on constate des différences sensibles. La formation instrumentale typique d'un *gamelan* balinaise comporte deux groupes : d'une part les métalphones mélodiques, et d'autre part les percussions chargées de ponctuer leurs phrases. L'orchestre est dirigé par les deux joueurs de *kendang* (tambours à deux peaux), qui contrôlent les tempi et leurs changements. Il n'existe pas d'échelle normalisée.

# ANCIENT MUSIC OF BALI "SEMAR PEGULINGAN · GAMBUIH"

The two genres of music published here have survived the disappearance of the princely courts which fostered them, thanks to the high esteem in which they are held by the Balinese, and thanks also to the work accomplished by a few Western musicologists — first and foremost among them, Colin Mc Phee. When he arrived in Bali in 1931, the *semar pegulingan* was virtually extinct, as well as the political power of the princes whose royal existence was embellished by the music. Most of the *gamelan* then, as today, already belonged jointly to the *banjar*, administrative units similar to districts, or to *seka*, amateur clubs of which there are thousands on this island smaller than Corsica. The dramatic, virtuosic *kebyar* style had spread throughout the island after the First World War, and the appeal of its violence had contributed to the disappearance of the old forms. The music of Bali is unique in that it has remained actively innovative, not only in new interpretations of older music, but also in the composition of new works according to its own principles. It is always more decidedly modern than conservative, and doubtlessly owes this vitality to profoundly popular roots, in spite of its high level of complexity.

Music in Bali, like many other activities, is essentially a group phenomenon, and four or five times per week, club members are required to participate in rehearsals or concerts, shows, musical ceremonies, etc. The tiniest village commonly has several active *gamelan*, each with thirty to fifty members, including substitutes, sometimes specializing in a particular style. Each club's ambition is to acquire a « national » reputation, and if possible to win a prize at one of the many competitions that are organized. In spite of their extraordinary virtuosity, almost none of the instrumentalists can really be considered as professional. Most of them are farmers, fishermen, craftsmen or employees. The caste system is very flexible,

and the same orchestra will easily mix them, since any hierarchical distinction is due solely to talent. Only a few exceptional individuals are considered as authoritative quasi-professionals, and for that reason are constantly being asked to stay in some village anxious to revive a *gamelan* or to renew or broaden its repertoire. The music is in fact orally transmitted, even though there are a few manuscripts with schematic notation of traditional pieces. The composer (*pengawi*) teaches new works part by part until everyone has them down pat. The rehearsal director (*penguruk*) does the same. The arranger (*pengarang*) has the most widespread job : adapting works known from one repertoire to another, by reorchestrating them or rearranging their structure. There is indeed much borrowing not only among genres, but even between sacred and profane. Thus a religious piece often becomes concert or recreational music, or on the other hand a secular ensemble can easily accompany certain religious ceremonies.

However, besides these common activities, there do remain a limited number of different types of *gamelan* which play solely at religious ceremonies, and which can be asked to cross the whole island for certain festivals. Some of them are endowed with a sacred significance that binds them to many taboos, and thus are rarely heard. The music they play is generally less complex than that of ordinary orchestras, and requires few rehearsals.

Moreover, though the West has had no esthetic influence, it has indirectly affected Balinese music to a certain extent. On the one hand the tourist demand has hastened the « secularization » of many forms formerly reserved for ceremonies (such as the *barong*),

which today sometimes still follow tradition, while at other times are organized to cater to commercial demands. On the other hand the European fondness for history has led to seek out and revive archaic vestiges which otherwise might have perished altogether for not being able to adjust to new social conditions or for a lack of an audience. This is certainly the case of the *semar pegulingan* ensemble (« the sweetness of Semar », god of love), which used to accompany princely pleasures in the late afternoon, in the *semarabawa* or private quarters of the palace, whereas the *gong gede*, which preceded the *gong kebyar*, was played in the morning. Less than ten active *semar pegulingan* orchestras remain on the entire island, versus several thousand modern *gamelan*. Even scarcer is the *gambuih*, a kind of archaic opera going back to the XIV<sup>th</sup> century and sung in *kawi*, an ancient literary language not understood by most Balinese. The *gambuih* was played until recently during the day, and this requirement, which is hardly compatible with farming, helped lead to its almost total disappearance.

If we compare these archaic forms with the modern *gamelan*, a marked contrast becomes apparent. The typical Balinese *gamelan* comprises two groups of instruments : on the one hand, the melodic metallophones, and on the other the percussion instruments which punctuate the melodic line. The orchestra is conducted by two *kendang* (double-headed drum) players, who control tempo and tempo changes. There is no standardized scale, and each *gamelan* has its own tuning. Thus for the Balinese some melodies the intervals of which sound very different are identified as similar.



et l'accord de chaque *gamelan* est particulier. Les Balinaï identifient ainsi comme semblables des mélodies dont les intervalles sont très différents à l'oreille. Comme pour la musique de Java cependant, ceux-ci appartiennent à deux grands types de gammes : le *salendro*, qui divise l'octave en cinq intervalles de grandeur comparable ; et le *pelog*, qui la divise en cinq intervalles inégaux pris parmi les sept degrés d'une gamme heptaphone. Les instruments sont accordés par couples, et ce n'est pas la justesse qui est recherchée, mais une qualité chatoyante du timbre due au contraire à une différence d'accord dans chaque couple, de façon à produire des battements. Cette différence est d'autant plus accentuée que le registre est plus grave ; c'est ainsi que les deux *jegog*, les basses de la famille des *gender*, peuvent parfois battre à 3/4 de ton de distance l'un de l'autre. Les métallogones mélodiques ou *gender* sont chargés d'énoncer la mélodie de base, sorte de *cantus firmus* alignant de 4 à 128 notes de durée égale dites *pokok*, en général confiées au *jublag*, un *gender* de registre médium. Ce nombre est divisé par 2 ou par 4 pour les accents que soulignent les métallogones les plus graves, les *jegog*, et multiplié par 2 et par 4 pour les métallogones chargés de la figuration aiguë (*gender barangan* ou *kantilan* selon les ensembles), qui jouent leurs broderies en octaves.

L'orchestre du *semar pegulingan* diffère de cet ensemble type par la présence de flûtes parfois nombreuses (sept, à Teges), par quelques instruments particuliers et rares comme le *gentorak* (un jeu de clochettes) et le *gumanak* (tubes métalliques frappés, empruntés au *gambuh*) ; enfin et surtout par le *trompong*, un jeu de gongs accordés couvrant deux octaves, posés à plat sur une même ligne, et dont le rôle de soliste est primordial (voir le détail des instruments sur la fig. 1). Adaptée au XVI<sup>e</sup> siècle du répertoire de *gambuh* sous l'impulsion de Dewa Agung Karnâ, prince de Klungkung et de Sukawati, la musique de *semar pegulingan* est caractérisée, pour une oreille occidentale, par son élégance un peu nonchalante et sa suavité. Plusieurs pièces, surtout celles dont la composition est récente, ont subi l'influence du style *kebyar*, et sacrifient à la recherche des contrastes et à la virtuosité. C'est dans les grands soli de *trompong* qu'on retrouve le mieux l'esprit ancien de cette musique, une des plus belles des grandes traditions du monde.

But like Javanese music, there are two major types of scale : the *salendro*, which divides the octave into five intervals of comparable magnitude ; and the *pelog*, which divides it into five unequal intervals selected from among the seven tones of a heptaphonic scale. The instruments are tuned in pairs, not so as to be perfectly in tune with each other, but to achieve a shimmering quality of timbre due rather to a difference in tuning for each pair that causes acoustical beats. This difference increases as the register becomes lower. Thus the two *jegog*, bass instruments in the *gender* family, can sometimes beat with a 3/4 of a tone distance between them. The melodic metallophones or *gender* set forth the basic melodic line, a kind of *cantus firmus* with 4 to 128 notes of equal duration called *pokok*, generally played on the *jublag*, a *gender* of medium register. This number is halved or quartered for the parts played by the lowest-pitched metallophones, the *jegog*, and doubled or quadrupled for the metallophones that play high-pitched figuration (*gender barangan* or *kantilan*, as the case may be), and which play their embellishments in the higher octaves.

The *semar pegulingan* orchestra differs from this typical ensemble in that there are often many flutes (seven, in Teges), a few unique and rare instruments like the *gentorak* (a set of small bells), the *gumanak* (struck metallic tubes, borrowed from the *gambuh*), and finally and above all the *trompong*, a set of tuned gongs with a two-octave range placed horizontally in a row, and which is a major solo instrument (see fig. 1 for details of instruments).

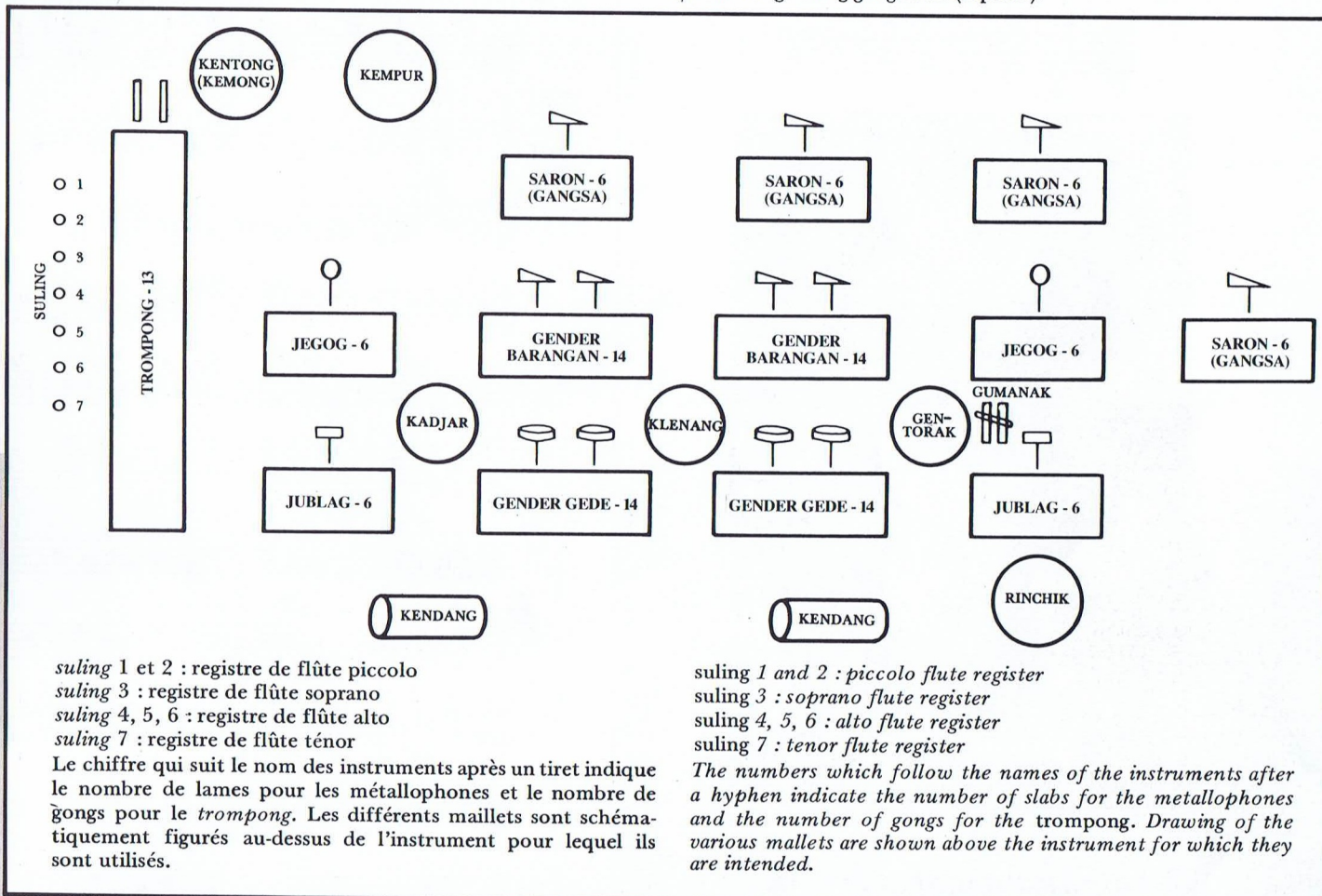
Adapted in the XVI<sup>th</sup> century from the *gambuh* repertoire at the initiative of Dewa Agung Karnâ, prince of Klungkung and Sukawati, *semar pegulingan* music appears to Western ears to be characterized by its rather nonchalant elegance and smoothness. Several pieces, especially recently composed ones, have been influenced by the *kebyar* style, and yield to an emphasis on contrast and virtuosity. The great *trompong* solos best embody the original spirit of this music, one of the most beautiful of the world's great traditions.

The *gambuh* is certainly the oldest of the secular ensembles, and about the only one in Bali to include a stringed instrument, the *rebab*. It is a kind of fiddle, the two strings of which are

L'ensemble du *gambuh*, lui, est sans doute le plus ancien des ensembles profanes, et à peu près le seul, à Bali, qui inclue un instrument à cordes, le *rebab*. C'est une vièle dont les deux cordes, frottées par un archet, sont considérées comme femelle (*wadon*) pour la plus grave, et mâle (*lanang*) pour la plus aiguë<sup>1</sup>. Elle joue à un unisson approximatif avec les quatre flûtes à bandeau *suling*, dont les plus longues imposent au joueur accroupi de rejeter un peu la tête en arrière. Il n'y a aucun groupe d'instruments énonçant des *pokok*, et pouvant ainsi servir d'intermédiaire entre les flûtes et le *rebab* d'une part, et la percussion d'autre part. Cette dernière comprend un *kempur* ou gong suspendu grave, un *kadjar*, gong à mamelon posé à plat, dont les sons mats sont répétés par petites séries ; et de petites percussions spécifiques frappées en alternance : le *kelenang*, petit gong posé à plat, le *kenyir*, groupe de trois lames frappées simultanément, et le *gumanak*. Deux tambours *kendang* dirigent l'ensemble, et du fait de l'absence des *pokok*, leur rôle pour la coordination entre mélodie et ponctuations est d'une extrême difficulté, selon les Balinaï eux-mêmes. Le *gambuh* paraît souvent aux oreilles européennes d'une étrangeté un peu froide ; (1) Indication empruntée, comme plusieurs autres dans cette notice, au livre de Colin Mc Phee, *Music in Bali*, Yale University Press, 1966.

comparé avec les contrastes soudains du style *kebyar*, ou avec la sentimentalité du théâtre chanté *ardja*, il est ressenti comme plus fruste musicalement, et dramatiquement plus hiératique.

Les formes musicales pratiquées dans les deux ensembles anciens présentés ici sont étroitement apparentées, comme il est normal puisque le répertoire du *semar pegulingan* est essentiellement adapté du *gambuh*. Cette adaptation suppose des transpositions d'échelles complexes, et aussi des remaniements, à un degré tel que le même titre peut finir par désigner des pièces très différentes. Un *gending*, ou composition-type traditionnelle, comprend le plus souvent deux mouvements principaux enchaînés, après une introduction. Le premier mouvement est un *pengawak*, forme statique de tempo modéré comportant au moins une reprise ; il fait place à un *pengechet* de plus en plus animé, varié et véhément, jusqu'à l'ostinato final. Seuls les soli, confiés à un *gender* ou au *trompong* dans le *semar pegulingan*, laissent quelque place à l'improvisation. Les tutti, au contraire, sont fixés dans tous les détails de l'interprétation qu'a adoptée le *gamelan* considéré. Parmi les *gending*, les uns sont de vastes compositions, dites *gending ageng* (par exemple A1), les autres servent d'ouvertures, d'interludes ou de finales (par exemple B1), avec des dimensions plus réduites, et sont dits *gending gangasaran* (rapides).



1. Disposition du gamelan semar pegulingan.

bowed, the lower one considered as female (*wadon*), and the higher one as male (*lanang*)<sup>1</sup>. It plays close to unison with the four end-blown *suling* ring flutes, the longest of which make the squatting musicians slightly tilt their heads backward. There is no group of instruments that plays *pokok* which could act as mediator between the flutes and the *rebab* on the one hand, and the percussion instruments on the other. The latter comprise a *kempur*, or low-pitched hanging gong, a *kadjar*, a dull-sounding gong with central boss which is placed horizontally, and which is played in short repeated sequences ; and special small percussion instruments that are played in alternation : the *kelenang*, a small gong placed horizontally, the *kenyir*, a set of three struck slabs, and the *gumanak*. Two *kendang* drummers conduct the ensemble, and since there is no *pokok*, their job of coordinating melody and punctuation is extremely difficult, as the Balinese recognize themselves. The *gambuh* often sounds strangely cold to Western ears ; compared to

(1) Information borrowed, as on several other occasions in these notes, from Colin Mc Phee's book, *Music in Bali*, Yale University Press, 1966.

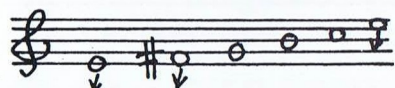
1. Arrangement of the gamelan semar pegulingan.

the sudden contrasts of the *kebyar* style, or to the sentimentality of the *ardja* sung drama, it seems musically less polished, and more hieratic, in terms of drama. The music forms practiced by the two ancient ensembles presented here are closely interrelated, which is normal, since the *semar pegulingan* repertoire is adapted essentially from the *gambuh*. This adaptation requires transposing of complex scales, and other changes, to such an extent that the same title can end up referring to very different pieces. The *gending*, a traditional composition, usually contains two main connected movements, following an introduction. The first movement is a *pengawak*, a static form with moderate tempo and at least one repetition ; it leads into a more and more lively, varied and vehement *pengechet*, until the final *ostinato*. Only the solos, played by a *gender* or *trompong* in the *semar pegulingan*, leave a little room for improvisation. The tutti, on the other hand, are fixed down to every detail of the interpretation adopted by any given gamelan. Among the *gending*, some are vast compositions, called *gending ageng* (for example A1), and others, which are shorter, serve as overtures, interludes, or finales (for example B1), and are called *gending gangasaran* (fast).



## FACE A : SEMAR PEGULINGAN

Les enregistrements ont été réalisés à Teges, le 31 juillet 1972. Au début du XXe siècle, les princes de Pliatan, au centre de Bali, ramenèrent comme butin de guerre du « royaume » de Negara le gamelan enregistré ici. Après l'installation du pouvoir hollandais en 1908, il cessa d'être en usage. Le musicologue Mc Phee persuada des musiciens du village où il résidait, Sayan, en 1937, d'emprunter le gamelan aux princes de Pliatan et de le remettre sur pied, sous la direction de I Lunyuh et de I Made Lebah, lequel reste aujourd'hui encore un de ses directeurs. Au départ de Mc Phee, en 1939, le gamelan redevint silencieux. En 1968, les princes de Pliatan l'ont confié à I Made Lebah et I Made Grindem, qui, dans leur village de Teges, l'ont remis en activité, non sans être influencés par la virtuosité un peu formelle du style de Pliatan. La sonorité est reconnue comme une des plus belles de tout Bali. Le gamelan est accordé en pelog selon les intervalles (mesurés sur le trompong et exprimés en cents) : 158 - 142 - 394 - 90 - 416, soit environ l'échelle :

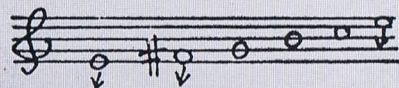


I Made Grindem, directeur du gamelan semar pegulingan de Teges.  
I Made Grindem, director of the Teges gamelan semar pegulingan.

## SIDE A : SEMAR PEGULINGAN

The recordings were made in Teges, on July 31, 1972.

At the beginning of the XXth century, the Pliatan princes from the center of Bali returned home from the « kingdom » of Negara with the gamelan which is recorded here, as spoils of war. After the establishment of Dutch rule in 1908, it was no longer used. The musicologist Mc Phee persuaded the musicians of Sayan, the village he lived in, in 1937, to borrow the gamelan from the Pliatan princes, and to set it up under the guidance of I Lunyuh and I Made Lebah, who is still today one of its directors. After Mc Phee's departure in 1939, the gamelan fell silent once again. In 1968, the princes of Pliatan entrusted it to I Made Lebah and I Made Grindem, who brought it back to life in their village, Teges, with the apparent influence of the somewhat stiff virtuosity of the Pliatan style. Its sound is recognized as one of the most beautiful in all of Bali. The gamelan is tuned in pelog according to the following intervals (measured on the trompong and expressed in cents) : 158 - 142 - 394 - 90 - 416, or approximately the following scale :



$\text{♩} = 106$   
Moderato, Tempo wbatō

**Trompong A**  $\text{♩} = 63$

**Tutti**  $\text{♩} = 117$   
0'40  
1'10  
wis  
4'38

**Tutti**  $\text{♩} = 30$   
1'10  
wis  
5'07

**Trompong**  $\text{♩} = 83$   
8'25

**Tutti**  $\text{♩} = 44$   
8'43  
wis  
9'04

**Trompong**  $\text{♩} = 60$  wbatō  
10'05

**Trompong**  $\text{♩} = 72$   
11'52

**Tutti**  $\text{♩} = 36$   
12'19

acc. 34 rall.  
31 acc. 40 rall. 34 acc. 40 rall. 37 acc.  
40 rall. 38 acc. 41 rall. 38 acc. 41 rall. molto 34 28 al segno 82

bis  $\text{♩} = 58$  rall. molto 35

4 5 2 3 1 3 2 3 1 3 4 5 2 4 5 3

4 5 2 3 1 3 2 3 1 3 4 5 2 4 5 3

13 fois, tempi variés  
(7 modéré + 6 vif)



### 1. BRAHMARA

*Gending* dont le titre signifie «abeille» en sanskrit. Excellent exemple de *gending le lambat* (lent) de style ancien. Les soli de *trompong* et les tutti de l'orchestre alternent :

0' 0'40 1'10 4'38 5'07 8'25 8'43 10'05 11'52 12'19  
Soli : A B B D F G  
Tutti : C C E G'

Une introduction en rythme libre (A), dite *sendon* ou *gineman*, précède un *pengawak* à reprises (B et C), introduit par le *trompong*, avec de subtiles variations de tempo. Puis un interlude (D, E) précède le grand solo de *trompong* souligné par les *suling* (F) qui est sans doute le plus beau moment du *gending*; le *trompong* enchaîne ensuite (G) avec une mélodie ornée sur le thème du mouvement final, un *pengechet* repris par l'orchestre qui le répète avec une animation croissante (G'). Il est intéressant de comparer les *pokok* (fig. 2, G') et la mélodie de *trompong* (G) pour apprécier la manière dont ce dernier anime le schéma mélodique du *pengechet*. Afin de faciliter cette comparaison, les numéros des degrés de la gamme pentatonique utilisés figurent en dessous des *pokok* correspondants. D'une manière générale, la transcription simplifiée de la fig. 2 indique la mélodie pour les sections solistes (A, B, D, F, G) et les *pokok* pour les tutti (C, E, G').



Le gamelan *semar pegulingan* de Teges, accompagnant un *barong*.  
The Teges gamelan *semar pegulingan*, accompanying a *barong*.

### 1. BRAHMARA

The title of this *gending* means «bee» in Sanskrit. A fine example of *gending le lambat* (slow) in the old style. The *trompong* solos and orchestra tutti alternate as follows :

0' 0'40 1'10 4'38 5'07 8'25 8'43 10'05 11'52 12'19  
Solos : A B B D F G  
Tutti : C C E G'

An introduction in free rhythm (A), called *sendon* or *gineman*, is followed by a *pengawak* with repeats (B and C), introduced by the *trompong*, with subtle tempo variations. Then an interlude (D, E) leads into the major *trompong* solo underlined by the *suling* (F), no doubt the most beautiful passage of the *gending*. The *trompong* then continues (G) with a melody embellishing the theme of the final movement, a *pengechet*, picked up by the orchestra that repeats it with increasing intensity (G'). It is interesting to compare the *pokok* (fig. 2, G') with the *trompong* melody (G) in order to appreciate how the latter enlivens the *pengechet*'s melodic line. The simplified transcription in fig. 2 shows the melody, in general terms, for the solo sections (A, B, D, F, G) and the *pokok* for the tutti (C, E, G').

### 2. LAGU TABUHGARI

Le titre provient du sanskrit *abhog* (finale) et du balinaise *ari* (conclusion), avec contamination du mot *tabuh* (composition instrumentale). Cette pièce se joue à la fin d'un concert. C'est un des grands classiques balinaise, déjà enregistré en 1928 à Badung. On y trouve successivement : une courte introduction libre (*sendon*) jouée au *trompong*; à 0'13, un *penyumu*, ou prélude en tempo modéré; à 1'03, un *pengawak* de 72 *pokok*, soit la longueur normale d'un *palet* (phrase ponctuée par un des gongs). Ce *pengawak* est repris, comme il est d'usage, à 3'38. A 5'37, tout l'orchestre attaque

un *pengechet* animé, dont la cinquième reprise, à 7'25, double le tempo (*mipil*), annonçant ainsi la fin du morceau, qui intervient à la sixième reprise. Dans la transcription schématique de la fig. 3, les notes entre parenthèses représentent la version notée par Mc Phee vers 1938 au village de Payangan (cf. *Music in Bali*, p. 418). On voit que le *penyumu* est pratiquement identique, que le *pengawak* diffère par 20 *pokok* sur 72 (les 8 *pokok* entre crochets n'existaient pas à Payangan), et qu'il est en outre abrégé des deux-tiers. Le *pengechet* est très écourté, et complètement différent de la version de Payangan.

3. Lagu Tabuhgari (face A, page 2). Transcription de F. B. Mâche.  
3. Lagu Tabuhgari (side A, band 2). Transcription by F. B. Mâche.

### 2. LAGU TABUHGARI

The title is derived from the sanskrit word *abhog* (finale), from the Balinese word *ari* (conclusion), and was influenced as well by the word *tabuh* (instrumental composition). This piece is played at the end of a concert. It is one of the great Balinese classics, recorded as early as 1928 in Badung. We hear in succession : a short, free introduction (*sendon*), played on the *trompong*; at 0'13, a *penyumu*, or prelude in moderate tempo; at 1'03, a *pengawak* of 72 *pokok*, the normal length of a *palet* (phrase punctuated by one of the gongs). At 3'38 the *pengawak* is repeated, as according to custom.

At 5'37, the entire orchestra strikes up a lively *pengechet*, of which the fifth repetition, at 7'25, doubles the tempo (*mipil*), thus announcing the end of the piece, which occurs after the sixth repetition. In the schematic transcription in fig. 3, the notes in parentheses represent the version notated by Mc Phee around 1938 in the village of Payangan (cf. *Music in Bali*, p. 418). We see that the *penyumu* is virtually identical, that the *pengawak* is different in 20 *pokok* out of 72 (the 8 *pokok* in brackets did not exist in Payangan), and that it is two-thirds shorter. The *pengechet* is much shorter, and completely different from the Payangan version.



## FACE B : GAMBUH

Les enregistrements ont été réalisés à Kedisan, le 5 août 1972, au cours d'une représentation organisée pendant la journée, comme il est de tradition.

### 1. TABUH TELU

Court morceau qui se joue comme ouverture de différents spectacles. Sa forme A B A est très simple. Après une introduction au *rebab* et des flûtes, la première phrase commence à 0'44; elle s'enchaîne avec la phrase de milieu B à 1'56, puis elle est reprise à 2'57. Le rôle directeur du *kendang* est bien perceptible, car l'ensemble réagit instantanément en modifiant l'intensité ou le tempo dès que retentissent les deux frappes brèves.

### 2. BRAHMARA

Les *gending* du *gambuh* se divisent en *alus* et *kras*, c'est-à-dire «raffinés» ou «rudes», selon le caractère des personnages dont ils accompagnent les actions. Celui-ci est typiquement *alus*. Sa composition ne coïncide ni avec le morceau du même titre qui figure sur l'autre face du disque, ni avec celui de Ketewel publié par J. Brunet<sup>1</sup>, ni enfin avec l'extrait transcrit par M<sup>c</sup> Phee (*op. cit.*, p. 389). Une introduction à reprise légèrement variée (A, A', respectivement à 0' et à 0'27) précède un *pengawak* modéré à reprises (B, B, B', B", respectivement à 0'48, 1'37, 2'19, 2'50) suivi d'un *pengechet* plus vif (C C D D trois fois, à 3'22, 3'58, 4'30, puis C C D à 5'01), et d'un *batel* ou coda rapide et vigoureuse (E, E', E', E, E' respectivement à 5'27, 5'44, 6'12, 6'40, 6'56). Ce même morceau est repris ailleurs dans le spectacle en version chantée.

(1) CBS (30) 65 173.



Flûtes *suling* et vièle *rebab* du *gamelan gambuh*.  
Suling flutes and rebab fiddle of the *gamelan gambuh*.

## SIDE B : GAMBUH

The recordings were made in Kedisan, on August 5, 1972, during a daytime performance, as the tradition would have it.

### 1. TABUH TELU

A short piece played as an overture for various shows. The A B A form is very simple. After an introduction on the rebab and flutes, the first phrase begins at 0'44; it leads into the middle B phrase at 1'56, and then is repeated at 2'57. The leading role of the *kendang* is clearly discernible, since the ensemble reacts immediately by changing intensity or tempo whenever the two short beats are heard.

### 2. BRAHMARA

The *gending* of the *gambuh* are divided into *alus* and *kras*, in other words «refined» or «crude», according to the nature of the characters whose actions they accompany. This one is a typical *alus*. The composition is different from the piece with the same title on the other side of the record, from the one from Ketewel published by J. Brunet<sup>1</sup>, and from the excerpt transcribed by M<sup>c</sup> Phee (*op. cit.*, p. 389). An introduction with a slightly varied repeat (A, A', respectively at 0' and 0'27) precedes a moderate, repeated *pengawak* (B, B, B', B", respectively at 0'48, 1'37, 2'19, 2'50), followed by a livelier *pengechet* (C C D D played three times at 3'22, 3'58, 4'30, and then C C D at 5'01), and a *batel*, or fast and vigorous coda (E, E', E', E, E' respectively at 5'27, 5'44, 6'12, 6'40, 6'56). The same piece is repeated elsewhere in the performance in the sung version.

(1) CBS (30) 65 173.

### 3. PRABU GALUH

Large excerpt from the spectacle. Cet air de forme générale A B A' sur des phrases mélodiques très étirées donne une idée fidèle de la déclamation lyrique propre au *gambuh*, avec ses subtils glissandi et ses ornements décalés sur l'attaque de presque chaque degré, et le contraste entre les longues tenues et les percussions dures. L'argument du «Roi de Galuh» est tiré de la chronique *Malat in kawi* ou ancien javanais. Le premier ministre du roi est secrètement amoureux de la fille de son maître, la princesse Langkasari. Il a convoqué les frères Demang et Temenggug, ses ministres, pour

l'aider à la retrouver, car elle a disparu. Le fiancé de la princesse, le prince Pandji, paraît alors, accompagné de ses deux *kadean*, sortes de clowns-appariteurs traditionnels dans l'ancienne civilisation javanaise. Les deux groupes partent dans la forêt. Ils finissent par y retrouver Langkasari, qui, terrorisée, s'est cachée dans une grotte. Mais la rivalité des deux hommes éclate alors, et aboutit à une lutte ouverte entre leurs partisans. Pandji est vaincu, et la nouvelle de cette défaite parvient au roi Gegelang, qui entre en fureur contre son premier ministre.



Flûtes *suling*, jeu de clochettes *gentorak* et tambour *kendang* du *gamelan gambuh*.  
Suling flutes, set of *gentorak* bells and *kendang* drum of the *gamelan gambuh*.

### 3. PRABU GALUH

Broad excerpt from the performance. The general A B A pattern of this air with very long, drawn-out melodic phrases gives one a good idea of the lyrical declamatory style characteristic of the *gambuh*, with its subtle glissandi and staggered ornamentation on the attack of almost every tone, and with the contrast between the long, held notes and the sharp percussion. The plot of the «King of Galuh» is drawn from the *Malat* chronicle written in *kawi*, or ancient Javanese. The prime minister of the king is secretly in love with his master's daughter, princess Langkasari. He has sum-

moned the two brothers Damang and Temenggug, his ministers, to help him find her, for she has disappeared. The princess' fiancé, prince Pandji, then appears, accompanied by his two *kadean*, jester-attendants who were traditional in ancient Javanese civilization. The two groups enter the forest. They finally find Langkasari, who has hidden, terrified, in a grotto. But the rivalry between the two men breaks out into the open, and leads to an open fight between their followers. Pandji is defeated, and the news of this defeat reaches King Gegelang, who becomes furious with his prime minister.



## LEXIQUE DES TERMES BALINAIS CITÉS

**ALUS** : qualificatif s'appliquant aux personnages distingués, ce qui à Bali implique des qualités de douceur, d'élégance, de finesse.

**ARDJA** : forme de théâtre chanté utilisant des interprètes des deux sexes, et de création assez récente.

**BANJAR** : dans une ville ou un village, unité administrative correspondant à un quartier.

**BARONG** : cérémonie mettant en scène un animal mythique du même nom, protecteur du village. Le *barong* continue à être représenté avec sa fonction d'exorcisme, la nuit; mais il est de plus en plus fréquemment organisé comme un spectacle touristique, dont le « clou » est la transe finale des villageois ensorcelés par Rangda, l'ennemi du *barong*.

**BATEL** : section de percussion rythmique, et en particulier passage animé et énergique accompagné par cette percussion.

**GAMBUH** : théâtre chanté de tradition très ancienne. Il utilise le *kawi*, javanais littéraire des X<sup>IV</sup>e et X<sup>V</sup>e siècles, et met en scène des sujets tirés de chroniques historico-légendaires.

**GAMELAN** : terme javanais utilisé souvent à Bali même pour désigner d'une part les instruments dont se sert un orchestre, et d'autre part l'orchestre lui-même. Le terme balinaise, *gong*, par exemple dans l'expression *gong gede*, tend à être moins usité à cause de ses nombreuses acceptions (musique, instrument de bronze, etc.).

**GANGSA** : métallophone de bronze couvrant une octave, dont le résonateur est une caisse de bois, et qui se joue avec une seule mailloche.

**GENDER** : métallophone à deux octaves ou plus, comportant 10 à 15 lames de bronze suspendues au-dessus de résonateurs individuels en bambou. Les *gender* se jouent à l'aide de deux mailloches frappées alternativement : la droite joue une note, que la gauche étouffe au moment où une autre note est attaquée. Dans les *gender* à une mailloche et dans les *gangs*, c'est la main gauche nue qui saisit l'extrémité de la lame pour en arrêter les vibrations. *Gender gede* : *g.* chargés de la mélodie principale;

*g. barangan* : *g.* accordés une octave au-dessus des *g. gede*, et brochant sur leur mélodie. Par extension, le terme *gender* s'applique à l'ensemble des métallophones à résonateurs de bambou, même lorsqu'ils ne comportent qu'une octave.

**GENDING** : composition instrumentale. *G. lambat* ou *lelambat* : morceau de tempo lent; *g. gangsaran* : morceau de tempo rapide; *g. ageng* : morceau de grandes dimensions temporelles.

**GENTORAK** : jeu de clochettes que l'on secoue. Les clochettes ne sont pas accordées et sont secouées toutes ensemble; elles sont en effet accrochées à trois cercles métalliques superposés, dont la grandeur décroît de bas en haut, et qui sont soudés à un manche unique.

**GINEMAN** : introduction en solo, de style improvisé, et souvent jouée au *trompong*.

**GUMANAK** : petit instrument de percussion composé de deux tubes de métal fendus longitudinalement. Ils sont tenus parallèlement dans la main gauche, et frappés de la main droite par une courte baguette métallique.

**JEGOG** : le plus grand et le plus grave des *gender*. Il compte six lames couvrant une octave.

**JUBLAG** : *gender* à six lames, sur une octave, dans un registre intermédiaire entre le plus grave (celui du *jegog*) et le *penyachah*.

**KAJAR** ou **KADJAR** : petit gong à mamelon et à large bord. Il se joue à plat, la main droite frappant à l'aide d'une baguette épaisse et courte, et la gauche étouffant le son.

**KANTILAN** : le plus aigu des *gender* d'une octave; il est chargé d'une figuration mélodique.

**KAWI** : langue littéraire classique, fixée vers le X<sup>V</sup>e siècle. C'est un javanais fortement mêlé de sanskrit, que très peu de Balinaise comprennent, ce qui fait qu'il est employé ordinairement en alternance avec la traduction, phrase par phrase, en balinaise courant.

**KEBYAR** : style « explosif » ayant envahi la majeure partie de la musique balinaise du lendemain de la Première Guerre mondiale à nos jours.

**KELENANG** ou **KLENANG** : petit gong aigu à mamelon, posé à plat sur un socle.

*g. entrusted with the main melodic line*; *g. barangan* : *g. tuned one octave higher than the g. gede, which plays embellishments based on the latter's melodic line. In a wider sense, the term gender applies to all metallophones with bamboo resonators, even if they have only a one octave range.*

**GENDING** : instrumental composition. *G. lambat* or *lelambat* : piece with slow tempo; *g. gangsaran* : piece with fast tempo; *g. ageng* : piece of long duration.

**GENTORAK** : set of shaken bells. The small bells are not tuned, and are shaken all together. They are fastened to three superimposed metal hoops, of decreasing size from bottom to top, which are welded to a single handle.

**GINEMAN** : solo introduction, improvised, and often played on the *trompong*.

**GUMANAK** : small percussion instrument made of two metal tubes slit lengthwise. They are held parallel to each other in the left hand, and are struck with a short metal rod held in the right hand.

**JEGOG** : the largest gender with the lowest register. It has six slabs with a one octave range.

**JUBLAG** : six-slab gender, with a one octave range and an intermediate register in between the lowest (the *jegog*) and the *penyachah*.

**KAJAR** or **KADJAR** : small gong with central boss and wide edge. It is placed horizontally, and struck by the right hand with a short, thick stick, while the left hand muffles the sound.

**KANTILAN** : the one-octave gender with the highest register; it plays melodic figuration.

**KAWI** : classical literary language, established around the X<sup>V</sup>th century. It is a kind of Javanese heavily intermingled with Sanskrit, which very few Balinese understand, whence the fact that it is usually used with a translation, sentence by sentence, into everyday Balinese.

**KEBYAR** : « explosive » style which has invaded most Balinese music since World War I down to the present day.

**KELENANG** or **KLENANG** : small, high-pitched gong with central boss, placed flat on a stand.

**KEMONG** : petit gong à mamelon suspendu.

**KEMPUR** : gong grave suspendu. Le nom fait onomatopée.

**KENDANG** : tambour à deux peaux, toujours joué par paires (mâle et femelle), et frappé le plus souvent à mains nues. Les joueurs de *kendang* ont le rôle de chefs d'orchestre, et sont les plus expérimentés.

**KENTONG** : synonyme de *kemong*.

**KENYIR** : petit *gangs* à trois lames accordées à l'unisson, exclusivement employé dans l'ensemble *gambuh*. Les trois lames sont frappées simultanément par un triple marteau.

**KRAS** : terme opposé à *alus* et s'appliquant aux personnages vigoureux, brutaux, exubérants.

**LAGU** : air, mélodie.

**MIPIL** : avant-dernière section d'un *gending*, brusquement plus rapide, et précédant la phrase finale qui est jouée au *tempo primo*.

**PALET** : unité métrique subdivisant la période mélodique complète et définie par des ponctuations spécifiques d'un ou plusieurs gongs.

**PELOG** : terme javanais pour l'échelle heptatonique théorique qui sert à construire des échelles pratiquement pentatoniques, mais dont les intervalles sont beaucoup plus inégaux que ceux du *salendro*. Le terme balinaise équivalent est *saih pitu* (mais il ne s'emploie que lorsque les sept degrés sont utilisés, ce qui est très rare). En pratique, toutes les gammes balinaises, *salendro* ou *pelog*, sont des *saih lima*, c'est-à-dire des gammes à cinq degrés.

**PENGARANG** : musicien adaptant une musique aux moyens dont dispose son orchestre, arrangeur.

**PENGAWAK** : (de *awak*, corps) premier mouvement d'un *gending* en deux mouvements.

**PENGAWI** : compositeur, c'est-à-dire musicien qui imagine une œuvre avant de l'enseigner oralement, partie par partie, aux exécutants.

**PENGECHE** : second mouvement d'un *gending* en deux mouvements.

**PENGURUK** : musicien expérimenté qui assure la formation et l'entraînement d'un orchestre.

**PENYUMU** : introduction à un *gending*, jouée par un ou plusieurs instruments avant le *pengechet* (qui correspond généralement à un tutti).

## GLOSSARY OF BALINESE TERMS USED

**ALUS** : adjective used for distinguished characters, implying in Bali the virtues of softness, elegance, refinement.

**ARDJA** : a somewhat recent type of sung drama, using both male and female performers.

**BANJAR** : in cities or towns, an administrative unit corresponding to a district.

**BARONG** : ceremony portraying a mythical animal of the same name, protector of the village. The *barong* is still used at night as a means of exorcism, but it is increasingly organized as a tourist attraction, with the final trance of the villagers bewitched by Rangda, the enemy of *barong*, as a special highlight.

**BATEL** : rhythmic percussion section, and in particular a lively, energetic passage accompanied by the percussion instruments.

**GAMBUH** : very ancient sung drama. It uses *kawi*, Javanese literature of the X<sup>IV</sup>th and X<sup>V</sup>th centuries, and portrays themes drawn from historical-legendary chronicles.

**GAMELAN** : Javanese term often used in Bali to refer on the one hand to the instruments used by the orchestra, and on the other to the orchestra itself. The Balinese term *gong*, for example in the expression *gong gede*, tends to be used less because of its multiple connotations (music, bronze instrument, etc.).

**GANGSA** : bronze metallophone with a one-octave range, and a wooden box resonator; played with a single mallet.

**GENDER** : metallophone with a range of two octaves or more, comprising 10 to 15 bronze slabs suspended above individual bamboo resonators. The *gender* is played with two mallets struck alternately; the right-hand one plays a note, which the left-hand one stifles while another note is being played. In the case of the one-mallet *gender* and the *gangs*, it is the bare left hand which grasps the edge of the slab to dampen its vibrations. *Gender gede* :

**KEMONG** : small hanging gong with central boss.

**KEMPUR** : hanging low-pitched gong. The name is onomatopoeic.

**KENDANG** : double-headed drums, always played in pairs (male and female), and most often beaten with bare hands. *Kendang* players are conductors, and are the most experienced among the musicians.

**KENTONG** : synonym of *kemong*.

**KENYIR** : small *gangs* with three slabs tuned in unison, used solely in *gambuh* orchestras. The three slabs are struck simultaneously with a triple hammer.

**KRAS** : the opposite of *alus*; applies to vigorous, brutal, exuberant characters.

**LAGU** : tune, melody.

**MIPIL** : the penultimate section of a *gending*, suddenly faster, and preceding the final phrase which is played in *tempo primo*.

**PALET** : metric unit subdividing the total melodic period, manifested through specific punctuations made by one or several gongs.

**PELOG** : Javanese term for the theoretical heptatonic scale which serves to construct, in practice, pentatonic scales, the intervals of which are however much more unequal than those of the *salendro*. The Balinese equivalent is *saih pitu* (but it is used only when all seven tones are played, which is rare). In practice, all the Balinese scales, be they *salendro* or *pelog*, are *saih lima*, in other words five-tone scales.

**PENGARANG** : musician who adapts music to the means of his orchestra; an arranger.

**PENGAWAK** : (from *awak*, body); the first movement of a two-movement *gending*.

**PENGAWI** : composer, in other words a musician who composes music and teaches it orally, part by part, to the performers.

**PENGECHE** : second movement of a two-movement *gending*.

**PENGURUK** : experienced musician who teaches, and conducts rehearsals.

**PENYUMU** : introduction to a *gending*, played by one or several instruments before the *pengechet* (which usually corresponds to a tutti).



**POKOK** : terme qui signifie littéralement « fondements, origines », et qui s'applique à la suite de notes de durée égale qui résument la mélodie et lui servent de jalons. Les *pokok* sont comparables au *cantus firmus* de la musique européenne médiévale.

**REBAB** : instrument à deux cordes, joué par un archet. Le manche transperce la caisse de résonance et forme une pique sur laquelle l'instrument est posé. On ne l'emploie presque que dans l'ensemble *gambuh*. L'instrument, et en tout cas son nom, semble d'origine musulmane.

**RINCHIK** : jeu de cymbalettes entrechoquées, posées à plat sur un support de bois qui est souvent sculpté en forme de tortue.

**SALENDRO** ou **SLENDRO** : terme javanais désignant l'échelle pentatonique dont les cinq intervalles sont de grandeur à peu près semblable. Comme l'expression *saih lima* peut désigner aussi la gamme pentatonique à base heptatonique, on utilise en balinais pour désigner particulièrement cette échelle l'expression *saih gender wayang*, c'est-à-dire « la gamme du métalophone dans le théâtre d'ombres ».

**SARON** : synonyme de *gangs*.

**SEKAHA** ou **SEKA** : club de villageois, rassemblés pour pratiquer une activité commune autre que le travail.

**SEMARABAWA** : appartements privés ou gynécée où vivaient les concubines d'un prince.

**SEMAR PEGULINGAN** : littéralement « les douceurs de Semar » ; ancienne musique de cour accompagnant jadis les plaisirs des princes, et survivant aujourd'hui dans quelques rares *seka*.

**SENDON** : synonyme de *gineman*.

**SULING** : flûte à bandeau, en bambou, le plus souvent à six trous. Le jeu continu, par le moyen de la respiration circulaire, est courant. Plusieurs tailles existent ; les plus grandes mesurent environ un mètre.

**TABUH** : composition pour un *gamelan*.

**TEROMPONG** ou **TROMPONG** : jeu de dix à quinze gongs à mamelon posés à plat et en ligne à l'intérieur d'un cadre de bois, et que joue un seul exécutant muni de deux grosses baguettes courtes.

*POKOK* : term which means literally « foundation, origin », and which applies to a set of notes of equal duration, that provides the basic structure of the melody, and serves as a kind of basic stratum throughout its development. The *pokok* are similar to the *cantus firmus* of European medieval music.

*REBAB* : a bowed, two-stringed instrument. The neck of the rebab passes through the body of the instrument, extending beyond to form a spike. The instrument is mainly used in the *gambuh* ensemble.

*RINCHIK* : set of cymbalettes which are struck together, placed horizontally on a wooden stand often sculpted in the shape of a turtle.

*SALENDRO* or *SLENDRO* : Javanese term for the pentatonic scale the five intervals of which are more or less equal. Since the expression *saih lima* may also refer to the pentatonic scale with a heptatonic foundation, this particular scale is referred to in Balinese as *saih gender wayang*, « the metallophone scale in the shadow theater ».

*SARON* : synonym of *gangs*.

*SEHAHA* or *SEKA* : a village club for activities other than work.

*SEMARABAWA* : private appartments or gynaeceum where a prince's concubines lived.

*SEMAR PEGULINGAN* : literally « the sweetness of Semar » ; ancient royal court music that once accompanied princely pleasures ; it survives today in a few rare *seka*.

*SENDON* : synonym of *gineman*.

*SULING* : end-blown bamboo flute, most often with six holes. Continuous playing with circular breathing is common. Several sizes exist ; the largest are about one meter long.

*TABUH* : composition for a *gamelan*.

*TEROMPONG* or *TROMPONG* : set of ten to fifteen gongs with central boss placed horizontally in a row inside a wooden frame, played by a single performer with two, short, fat sticks.

## BALI

. Ile de la République d'Indonésie à l'est de Java.

. Superficie : 5 561 km<sup>2</sup>.

. Population : 2 500 000 habitants.

. Très anciennement habitée. Hindouisée probablement à partir de 78, début de l'ère Çaka, encore en usage à Bali.

. Env. 900 : une dynastie locale hindouiste assure son indépendance.

. Env. 1300 : Bali reconnaît la suzeraineté des rois de Singasari (Est-Java), eux-mêmes vassaux de Modjapahit.

. 1343 : une expédition du royaume de Modjapahit s'empare de l'île et lui impose une culture javanaise.

. 1478 : la chute du royaume de Modjapahit, indirectement liée à l'expansion de l'Islam vers l'est, favorise l'implantation de seigneurs javanais.

. 1513-1528 : chute des derniers princes hindouistes à l'est de Java. Bali, divisée en neuf principautés, reste depuis lors le seul territoire hindouiste de l'ensemble indonésien.

. 1597 : Houtman, premier voyageur hollandais à visiter l'île. Par la suite, la Compagnie des Indes a quelques contacts commerciaux avec Bali.

. 1743 : le prince de Surakarta cède aux Hollandais ses droits sur Bali.

. 1845-1849 : les Hollandais s'installent au nord de l'île.

. 1906-1908 : fin de la conquête de l'île par les Hollandais.

. 1942 : occupation japonaise.

. 1945 : proclamation de l'indépendance de l'Indonésie.

. 1965 : révolution pro-chinoise avortée en Indonésie.

## BALI

. Island of the Republic of Indonesia, east of Java.

. Area : 5,561 km<sup>2</sup>.

. Population : 2,500,000.

. Inhabited in very ancient times; converted to Hinduism probably as of the year 78, the beginning of the Çaka era, still used for reckoning in Bali.

. c. 900 : a local Hindu dynasty gains independence.

. c. 1300 : Bali recognizes the suzerainty of the Singasari kings (East Java), who themselves were vassals of Modjapahit.

. 1343 : an expedition from the Modjapahit Kingdom takes possession of the island and imposes Javanese culture.

. 1478 : the fall of the Modjapahit Kingdom, indirectly linked to Islamic expansion toward the East, favors the establishment of the Javanese lords.

. 1513-1528 : the fall of the last Hindu princes to the East of Java. Bali, divided into nine principalities, remains thereafter the only Hindu territory in the entire Indonesian area.

. 1597 : Houtman, first Dutch traveller to visit the island. Afterwards, the Company of the Indies establishes a few trade relations with Bali.

. 1743 : the Prince of Surakarta relinquishes his rights over the island to the Dutch.

. 1845-1849 : the Dutch settle in the North of the island.

. 1906-1908 : end of the Dutch conquest of the island.

. 1942 : Japanese occupation.

. 1945 : proclamation of the independence of Indonesia.

. 1965 : pro-Chinese revolution aborted in Indonesia.

Les enregistrements ont été réalisés à Bali par François-Bernard Mâche en 1972, à l'occasion d'un voyage d'étude sur les traditions musicales du Sud-Est asiatique.

Photographie de couverture : personnage de la troupe de *gambuh* de Kedisan, dans le spectacle *Prabu Galuh* (B 3).

Cliché F.-B. Mâche.

Les autres photographies sont de Denis Vicherat.

Publication de l'Équipe de Recherche 165 du CNRS  
Département d'Ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnologie  
du Musée de l'Homme, Muséum d'Histoire Naturelle.  
Paris (P) 1983.

## DÉJÀ PARUS :

- . Flûtes du Rajasthan. LDX 74645
- . Ladakh. Musique de monastère et de village. LDX 74662
- . Berbères du Maroc, « ahwach ». LDX 74705
- . Bengale. Chants des « fous ». LDX 74715
- . « Jüüzli ». Jodel du Muotatal, Suisse, LDX 74716
- . Tchad. Musique du Tibesti. LDX 74722
- . Inde. Musique tribale du Bastar. LDX 74736
- . Afghanistan. Chants des Pashaï. LDX 74752
- . Sénégal. Musique des Bassari. LDX 74753
- . Polyphonies de Sardaigne. LDX 74760
- . Roumanie. Polyphonie vocale des Aroumains. LDX 74802

The recordings were made in Bali by François-Bernard Mâche in 1972, during a study trip on the musical traditions of South-East Asia.

Cover photograph : character from the Kedisan *gambuh* troupe, in the *Prabu Galuh* show (B 3). Photograph by F.-B. Mâche.  
The other photographs are by Denis Vicherat.

Published by the Équipe de Recherche 165 of the CNRS,  
Département d'Ethnomusicologie, Laboratoire d'Ethnologie  
de the Musée de l'Homme, Muséum National d'Histoire Naturelle.  
Paris (P) 1983.

Notes translated by James Rosenstein.

## ALREADY ISSUED :

- . Flutes of Rajasthan. LDX 74645
- . Ladakh. Monastery and village music. LDX 74662
- . Berbers of Morocco, « ahwash ». LDX 74705
- . Bengal. Music of the « madmen ». LDX 74715
- . « Jüüzli ». Jodel of the Muotatal, Switzerland. LDX 74716
- . Chad. Music from Tibesti. LDX 74722
- . India. Tribal music of Bastar. LDX 74736
- . Afghanistan. Songs of the Pashaï. LDX 74752
- . Senegal. Music of the Bassari. LDX 74753
- . Polyphonies of Sardinia. LDX 74760
- . Rumania. Vocal polyphony of the Arumanians. LDX 74802