



& © ARION 2003 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN 64629 - Made in France - Copyright reserved in all countries.
Disques ARION - 36, avenue Hoche 75003 Paris - E-mail : info@arion-music.com

COFFEE LAND OF CENTRAL AFRICA



SARON FAMILY (SLENTO)

Musical design and production: John Noise Manis (yantra@gamelan.it)

Gamelan of Central Java - FLOWERS

Puspa, Kembang, and Sekar are three Javanese words that can be translated as "flower". One of the three words appears in the title of every piece selected for this cd, so the theme of flowers joins together the four gamelan compositions. Three of these have sung texts, and their main parts are translated into English - not an easy thing to do. In fact, Javanese is not one language, but several languages that get stratified in various dimensions - geography, social structure, and time. It was aptly said that defining the meaning of Javanese words is like aiming at moving targets. But why should we be concerned with the ambiguity of the Javanese language, while we are mainly dealing with the most ambiguous language of all, that is music? Let us get a closer look at the four gamelan compositions.

Track 1 - Ketawang PUSPA WARNA, *slendro manyura*.

This is perhaps the piece most widely known in the Javanese gamelan repertoire. It is present in a number of recordings - most notably in two Lps (now Cds) by Robert Brown. One of the Brown's recordings was sent into space with the Voyager, together with other musical works representative of the presence and creativity of the human race.

But normally only two stanzas - three at most - are performed out of the original nine of the poem written by Prince Mangkunegara IV (1853-1881). The text refers symbolically to nine kind of flowers. In our recording we wanted to have all nine stanzas.

Being aware that the custom of playing only two or three parts probably aims at avoiding an excess of musical repetition, for this recording we designed a varying "orchestration" within the composition, using in turn different instruments of the gamelan. The musicians - in this writer's perception - went along with the idea gladly.

So, the first and last stanzas are for "tutti", the second has a leading role for *pesindhen* and *rebab*, the third for *pesindhen* and *bonang*, the forth privileges the *gender* and reduces the *gerong* (male chorus) to one man, the fifth has the *siter* solo, the sixth the *gambang*, the seventh brings the *kendhang* (drum) to the foreground, and the eighth introduces a "second" *rebab* to play the part of the *gerong*.

The nine flowers referred to in the text are: *kencur*, *blimbing* (starfruit), *duren* (durian), *aren* (sugarpalm), *gedhang* (banana tree), *jati* (teak), *jambé* (betel palm), *kapas* (cotton plant), *pandan* (pandanus). Here is a translation of the beautiful poem by Prince Mangkunegara IV, sung by the *gerong*.

Puspa Warna

(A variety of flowers)

Flower of the kencur plant
always talked about with admiration,
her body is well-shaped
and her movements graceful,
she is so charming in speech
that one feels carried away.

Flower of the starfruit tree
when picked soon comes back,

she shines sweetly
indeed like a precious jewel,
she is the queen of flowers
and the essence of women.

Flower of the durian tree
one stops to look at it
amazed at her shape,
her sweet smiles
and her elegant speech
embrace the senses.

Flower of the sugarpalm
bends over the durian branches,
whenever I
am looking at you
and thinking of the flower
I become wistful.

Flower of the banana tree
hangs down over a pond,
it is appropriate for those
of noble descent
to have a demure expression
and unaffected manners.

Flower of the teak tree
scattered all around the house,
I am standing and looking out
waiting for you
endlessly, not knowing
if I will match.

Flower of the betel palm
opens fragrantly in the evening,
I am overwhelmed
to receive your visit
hoping
that you will grant your favour.

Flower of the cotton plant
constantly cut,
I strongly desire
to adore you
to fulfil your wishes
unresistingly.

Flower of the pandanus plant
scattered on the floor,
when you come down
to my place,
do not be anxious
I will surrender.

emphasise the stately character of the beautiful composition. Towards the end there is a section, *sesegan*, where a change in mood takes place and a fast pace is taken by the metallophones (*bonang* and *saron*) without *rebab* and *pesindhen* - these both rejoin before the final *gong*. The *gendhing* does not end before the stringed instrument has played its long expressive coda (*pathetan*), accompanied only by the gender and the *gambang*.

Track 4 - Ladrang SEKAR GADHUNG, *slendro manyura*.

The final piece is a rarely performed one. It is much revered and connected with elusive mythical stories. The flower in the title is that of a variety of creeping edible tuber which is toxic if not cooked properly. The content of the text, again, is both spiritual and educational. The word that is heard being repeated - "merdiko" - means "free" and, according to one interpretation, points to the condition that the individual needs to create within himself to be the master of his own life. We provide a translation of what the *pesindhen* (P) and the *gerong* (G) sing, sometimes in close alternation.

P	Tip of the finger bone of a coconut leaf sweetly, sweetly, to be in your power is in fact a remedy.	even brother Sudarsono has been asleep for a long time. Free, free, free, forever.
P	Father, father, a whirlwind my feelings are in turmoil when I am in your presence sweetly, sweetly, my feelings are in turmoil. Free, free, free, forever.	P/G Uncle, uncle, bathing the horse just now there was a piece of cloth a coconut shell carried away. That piece of cloth, what is it? It is a piece of woven cloth with a silken border hesitating two "gadhung" flowers hanging down.
G	Sister, wearing a scarf decorated with a "kawung" pattern do come here I am asking for help.	P/G The smoke of incense drifts off. Clearing the thoughts is the handsome one (Rama). The entire world is under his rule but in a very concealed way the god Kanékaputra descends from the sky.
P/G	At night-time the Great Man sets off to meditate the army of monkeys is quiet they are all together asleep	

The music - somewhat surprisingly, given the pedagogical nature of the text - is lively and fresh, alternating and joining the voices of the *pesindhen* and the male chorus. This type of music, both in its form and its character, comes close to the more popular style of the classical repertoire.

A critical review by Sumarsam

Born in East Java, Bapak Sumarsam received formal gamelan education and grew up as musician in Surakarta (Central Java). He is adjunct professor of music at Wesleyan University (Middletown, Conn.) and an internationally

Track 2 - *Gendhing bonang KEMBANG GEMPOL*, *pelog lima*.

The flower giving the title to this composition does not have an English equivalent. We may simply enjoy the pure sound of the gamelan in its typical instrumental version. This is probably the sound that more easily fascinates the Western ear, and rightly so. Here *rebab* and *pesindhen* are absent. It can be possibly said that the sounds of the *rebab* (two-stringed bowed instrument) and of the *pesindhen* (female voice) - both of which characterise a large portion of Javanese gamelan music - require a bit more time for the taste to be acquired on the part of a newcomer into gamelan music. The second part of the piece - the *minggah* - is actually in a *ladrang* form with its own title: Bayemur.

Track 3 - *Gendhing KEMBANG MARA*, *pelog lima*.

The title of this majestic *gendhing* means literally "the flower comes", which immediately indicates the symbolic context used in this and in many musical compositions. In this case, one interpretation has "flower" standing for "maiden". The text sung in this *gendhing* follows the practice used in many vocal compositions (including the *pesindhen* part in PUSPA WARNA). The type of text used is known as *wangsalan* - when singing, the *pesindhen* draws at will from a collection of poetic riddles.

There are two practical consequences of this practice. Firstly, there is not a fixed one-to-one correspondence between a given composition and a given text. Secondly, as the *pesindhen* adapts a text to a piece, it can occur that the sentences are somewhat rearranged or stay incomplete in order to follow the needs of the music.

The music is highly expressive in this classical form, where the *rebab* and the female voice are protagonists. This performance was designed to have a relatively sparse singing in the *merong* (first half of the *gendhing*), so as to

renowned gamelan musician. He conducts workshops and concerts throughout the world. He has written "Gamelan - Cultural Interaction and Musical Development in Central Java", University of Chicago Press, 1995.

In *klenengan* (traditional gamelan performance) the progression of musical moods, from tranquil to lively, guides musicians to select the pieces they play. This implies that the selection of pieces is based on certain sequences of modal classification (*pathet*). For example, in a night performance, the sequence is: pieces in *slendro pathet nem* or *pelog pathet lima*, pieces in *slendro pathet sanga* or *pelog pathet nem*; and ending in pieces in *slendro pathet manyura* or *pelog pathet barang*. In addition, the sequence of the pieces is also arranged according to their character, following moods progression as mentioned above.

As with any recording of gamelan, because of its time limit, this CD cannot exactly reproduce this traditional gamelan practice. To a certain extent the sequence and selection of the pieces follow prescribed mood progression stated above, with the first piece (PUSPA WARNA) as an introductory piece. In addition, the producer creatively chose to select the pieces on the basis of the theme of flowers (i.e., the word "flower" appears as part of the titles of the four pieces presented in the CD).

In spite of this thematic constraint, the CD offers listeners with enough musical variety. This is accomplished by the selection of the pieces - they are pieces composed in various formal rhythmic structures (two short structures, *ketawang* and *ladrang*, and two longer structures, *gending*), in two tuning systems (*slendro* and *pelog*), and the inclusion of an instrumental piece (*gending bonang*). These pieces present a variety of *garapan* or musical treatment, exemplifying various moods. In this sense, this CD is a welcome addition to existing recordings of *gamelan*.

The first piece in this CD - PUSPA WARNA - deserves a special comment, since it is presented in an unconventional way. It is a bit unusual that, in spite of the presence of the *rebab*, the *gender* plays the introductory melodies. Considered as one of the most popular pieces, PUSPA WARNA is a composition whose identity is contained in the *gerongan* (the part sung by the male chorus); i.e., the piece is composed on the basis of the *gerongan* melody. There are nine verses or stanzas of poetic text originally written for this male chorus. It is true that usually out of the nine verses only three are sung. However, lack of evidence prevents us from knowing with certainty whether all nine verses were ever sung in a single performance. It is possible that the nine written stanzas were enjoyed solely as literary work by literary circles at the time the piece was composed (i.e., the nineteenth century, which was known as the period of literary renaissance). The collection of poems that PUSPA WARNA belongs to is contained in a manuscript entitled "Sendhon Langen Swara", attributed to Mangkunegara IV (r. 1853-1881). The collection includes nine poems: Langen Gita, Wala Gita, Raja Swala, Sita Mardawa, Puspa Warna, Puspanjala, Taru Pala, Puspa Giwang, and Lebda Sari. Each poem has a different number of stanzas - with *ketawang* Langen Gita having as many as twenty.

For someone who wishes to hear clearly each of the various elaborating instruments, as well as *kendhang* and singing, PUSPA WARNA in this CD is the answer. The CD presents each or a pair of these instruments and singing as if in a lecture-demonstration, foregrounded in turn. Certainly this is very useful for any gamelan student who learns these instruments and gamelan singing. Musically, this may be one of the reflections of the way listeners listen to the music: taking turns and enjoying one or two instruments at a time. But having a second *rebab* imitating *gerongan* cannot be found in any traditional gamelan practice.

The pieces in the CD, except KEMBANG GEMPOL, employ a variety of texts sung by the singers. We have mentioned the poems of the "Sendhon Langen Swara" collection - which includes PUSPA WARNA - that are specific for the corresponding musical pieces (another collection of texts and music with similar one-to-one relation, for commemorating special court events, is "*Gending Panembrama*"). Apart from these cases, normally a set of song texts can be sung in different musical compositions. The use of the same text for different pieces confirms the commonly held opinion that the role of the *pesindhen* singer in the *gamelan* is far removed from the role of a soloist; exceptions can be found in a few compositional genres, such as *jineman* and *palaran*, where the *pesindhen* singing functions more closely to a soloist's role. This leads to the question of the meaning of song texts. Informal discussions on the meaning of the text occasionally take place among learned listeners. In the context of a performance, however, the texts sung by the singer cannot always be understood. In any event, it is educationally and culturally useful to know the meaning of these texts; hence the case for translating them into English.

As acknowledged in the liner notes, it is not easy to translate these song texts. Except for the nine-stanza gerongan poem in PUSPA WARNA, originally these song texts are unaccompanied sung poetry. What they have in common (including the "secondary" pesindhen text in PUSPA WARNA) is their poetic design called *wangsalan*. In this form, the initial lines of each verse is a riddle, describing people, animal, or things, which points to other meanings. The word implied by these initial lines (i.e., the answer to the riddle) will appear completely or incompletely in the subsequent lines - but in different contexts. These proceeding lines usually contain moral ideas, the expression of the emotion of love, reverence to nobility, satire, or other subjects. Below are two examples, taken from PUSPA WARNA and SEKAR GADHUNG.

Wangsalan in the beginning song text of PUSPA WARNA:

Kembang kencur (Flower of the kencur plant - this flower is called *sedhet*)

Kacaryan anggung cinatur (Always talked about with admiration - referring to the subject of the poem)

Sedhet kang sarira (Her body is well-shaped - notice the word *sedhet*, taken from the implied meaning of the first line. Beside the name of the flower of the kencur plant, *sedhet* also means "well-shaped", referring to a woman with a well-shaped figure).

Wangsalan for pesindhen at the beginning of SEKAR GADHUNG:

Ujung jari (Tip of the finger = *kuku*, nail)

Balung rondon ing kalapa (Bone of coconut leaf = *sada*, palm-leaf rib)

Kawenngkuwa (To be in your power - notice the syllable *ku*, a partial word of *kuku*, from the implied meaning of the first line)

Sayekti dadi usada (Is in fact a remedy - notice the syllable *da*, derived from *sada*, the word from an implied meaning of the second line).

Other song texts, usually used by the male chorus, are not necessarily composed in *wangsalan* form. The most common text-form used for the *gerongan* is *kinanthi* - each stanza consists of six lines with ending-vowel u, i, a, i, a, a. A text in this form becomes a generic text that can be sung in many pieces by the male chorus. And the *kinanthi* text sung in SEKAR GADHUNG is used most often. The text tells the story of the prince Rama (referred to in the second line of the first verse as the Great Man) from the Ramayana epic.

SEKAR GADHUNG is rarely played, perhaps because of its uniqueness. It is one of the very few pieces with introductory melodies played by the *gambang* (wooden xylophone). The piece incorporates several elements of song texts: the generic *wangsalan*, *isen-isen* (a filling-in line, such as "Rama-Rama" used by the *pesindhen*), the *kinanthi* meter, and a quotation of song texts from children's stories ("Uncle, uncle bathing the horse, etc."). It is curious that the words "Merdiko salaminya" (free forever) are added as an ending-line to the *kinanthi* song text. Does "free" point to the freedom to master individual life, as the liner notes suggest? Or "free" refers to "free Indonesia," i.e., Indonesia independent from colonialism? ("Merdiko" is a Javanized version of the Indonesian word "merdeka"). All things considered, SEKAR GADHUNG is really a unique piece. Unfortunately, its origin and background are difficult to trace.

Certainly, listeners have the prerogative to enjoy music as aesthetic pleasure only. After all, oftentimes it is difficult to trace the background of a piece, and sometimes the title of the piece gives us an ambiguous picture regarding the connection between the composition and the moods of the music. Often, when we ask musicians about the meaning of the title of a piece, they will either say "Don't know" or they will interpret it according to whatever information they might have heard from other musicians or from older musicians. In any event, it is always exciting to figure out, interpret, or comment on the background and meaning of these pieces.

In connection with this review, I was asked the question: "How does a Javanese listener react to the association of a given known *gendhing* with a *wangsalan* text that "happens" to be sung in a particular performance?" Javanese listeners respond to a gamelan performance following the moods of the piece (calm, dignified, animated, etc.), the mood progression (such as the changing from one section to another), the admiration for the *pesindhen*'s dexterity in *andhegan* or in *jineman* or *palaran*. If they can catch the meaning of *wangsalan*, they may comment on it not because of the text's relationship with the *gendhing*, but because of its moral, philosophical, romantic or other content. Many listeners don't even care about the meaning of these texts. In many ways listening to *gamelan* is like enjoying a *wayang* performance - the *lakon* (story) is not the only thing the audience is enjoying. The deliverance of *janturan* (narration) in stylized language, the *wayang* movements, the jokes, the music, the visual artistry, the dialogue, these are all integral part of the performance. And the audience enjoys them all together or in turn. Often the story is minimally attended.

The sound quality of the CD is excellent. It is a studio-quality sound; the recording was done at the STSI studio. This also means that the CD does not project the kind of sound-scape that one hears when *gamelan* is performed in traditional spaces, such as in a *pendhapa* (a wall-less front hall of the house) or in a princely residence. I understand that the producer has chosen to have an in-studio performance for its better clarity and identification of instruments, given the particular program presented.

Pesindhen: Nyi Cendaniraras - Gender: Ibu Pringga - Rebab: Suraji

Niyaga (Musicians): Darno, Darsono, Hadi Boediono, Nyoman Sukerna, Panggiyo, Prasadinyanto, Rusdiyantoro, Rustopo, Sarno, Sigit Astono, Slamet Riyadi, Sukamso, Supardi, Waridi.

Gamelan: The Ancient Gamelan of STSI (Sekolah Tinggi Seni Indonesia) Surakarta

Recording: June 22, 2002 at Studio Sembilanbelas of STSI - Sound Engineer: Iwan Onone

Mastering: Studio Nautilus, Milan

Conselling for translation of Javanese texts: Clara Brakel

Gamelan of Central Java - THE MEDITATIVE GENDER

The *gender* is the most refined and difficult-to-play instrument of the gamelan. When playing in the large *gendhings* (gamelan compositions) that use the full gamelan, its soft voice may seem to be overwhelmed by the other - often louder - instruments. Yet, especially for the Javanese, a gamelan performance without the *gender* is decidedly less rich. While the untrained ear might not notice, a Javanese musician would instantly discern the lack of the murmuring melilfuousness and modal guidance of the *gender*. For this writer, the *gender* may be best appreciated in the small (reduced) *gamelan gadhon*, as an accompaniment to the voice in sung poetry (*macapat* or *bawa*), as an evocative background during certain parts of the narration of *wayang kulit* (leather puppet shadow-theatre), or even as a solo instrument in its own right. The *gender* lends itself beautifully to the expression of feelings. The result is a reflective type of playing - and listening.

As a physical object the *gender* is characterised by its slender bronze keys suspended over pitched resonators - these make the sound smooth and long-lasting. It is played with two soft-padded disc-shaped mallets, one for each hand. By supple movements of the wrists, each hand must simultaneously hit a note and damp the preceding one.

The gender family comprises three instruments: the *gender* proper, or *gender barung*, covering over two octaves; the *gender panerus*, covering the same span in a higher pitch range; the *slenthem* or *gender panembung*, a one-octave instrument in the lowest pitch range, played with one mallet only and employed in a musical role of its own (it plays the *balungan* or skeleton melody).

The musical content of the present CD was designed having in mind two important aspects of the gamelan music of Central Java: the "expression of feelings" and the "way to meditation". So stated, the intent does not seem too complicated from our Western point of view. We understand and use these terms rather easily - possibly too easily. But, from the Javanese point of view, the context and the background are much deeper and far-reaching. We need here to bring-up and get closer to some notions that are fundamental to Javanese philosophy, religion, and aesthetics. Sounds quite engaging - and so it is. But let us try to report essential statements from people that have investigated these subjects. And if not enough clarifying, these notes could be a stimulus for further search on the part of the interested reader/listener.

Rasa and the inner world

Gamelan instruments, compositions, and music theory have all been implicated in mystical beliefs linked to Tantrism and Sufism. Certain pieces are believed to be spiritually powerful - even dangerous. Gamelan performances are at times used for meditation. Playing - or listening to - a gamelan is a spiritual discipline, not just mere amusement. There is much behind the Central Javanese theory and practice of traditional music. We need to add that, unfortunately, times are achanging there too.

The original religion of Java was animistic. Then the long Hindu-Buddhist period influenced the island from the second century down to the fifteenth century, when Islam gradually was introduced, cohabiting with the preceding spiritual worlds. For the Javanese still influenced by the Hindu-Buddhist world, subjective experience presents a microcosm of the universe. The anthropologist Clifford Geertz ("The Interpretation of Cultures - Selected Essays", Basic Books, New York 1973) provides the following considerations.

"In the depths of the interior fluid world of thought-and-emotion, they [the Javanese] see reflected ultimate reality itself. This inward-looking type of worldview is best expressed in a concept the Javanese have borrowed from India and peculiarly reinterpreted: *rasa*. *Rasa* has two primary meanings: "feeling" and "meaning". As "feeling" it is one of the traditional Javanese five senses - seeing, hearing, talking, smelling, and feeling. But feeling includes within itself three aspects of "feeling" that our view of the five senses separates: taste on the tongue, touch on the body, and emotion within the heart. As "meaning" *rasa* is applied to the words in a letter, in a poem, or even in common speech to indicate the between-the-lines type of indirection and allusive suggestion that is so important in Javanese communication and social intercourse. *Rasa* is the same as life for the Javanese; whatever lives has *rasa* and whatever has *rasa* lives. By taking *rasa* to mean both "feeling" and "meaning", the more speculatively inclined among the Javanese have been able to develop a highly sophisticated phenomenological analysis of subjective experience to which everything else can be tied. Because fundamentally "feeling" and "meaning" are one, the ultimate religious experience taken subjectively is also the ultimate religious truth taken objectively - and empirical inward perception yields a metaphysical outward reality. In this context, the characteristic way in which human action comes to be considered, from either a moral or an aesthetic point of view, is in terms of the emotional life of the individual who experiences it. The more refined one's feeling, then the more profound one's understanding, the more elevated one's moral character, and the more beautiful one's external aspect, in behaviour, speech, and so on. The management of the individual's emotions becomes, therefore, his primary concern. Both religion and ethics, both mysticism and politesse point to the same end: a detached tranquillity which is proof against disturbance from either within or without. A tranquillity that in India would be gained by a retreat from the world and from society, but in Java must be achieved while in it."

Rasa is a key term for understanding the particular emphasis on aesthetic appreciation and its meaning of "sense perception" according to Tantric teachings. The refinement of this perception can lead to a heightened state of consciousness and a dissolving of the boundaries between oneself and the thing perceived. Judith Becker, renowned ethnomusicologist at the University of Michigan, in "Gamelan Stories: Tantrism, Islam, and Aesthetics in Central Java" (Arizona State Univ. Press, 1993), brings also the Islamic component into the artistic-gnosiological-religious picture. She writes as follows.

"In Tantric thought and in Sufism religious knowledge is to be gained through the careful and systematic development of one's spiritual faculties through meditation. The special Tantric emphasis lies in the formulations that the spiritual quest is individual and not congregational, meditative and not devotional, body-centered, inward, and immanent, not transcendent. By now completely intertwined, Tantric and Sufi mysticism are still a strong force in contemporary Javanese society. Although persisting without a label, Tantric ideas continue to inform not only *kebatinan* (mystical sect) practices, but also their reflexes and reflections in the stories told about the performing arts."

Judith Becker finds Tantric elements in gamelan and gamelan music. And reporting from a 1984 work by Sastrapustaka ("Knowledge of Gamelan Revealed") she tells the esoteric meanings of the tones of the gamelan, their connections with *cakra*, the relevance of *rasa*. Also, from another work by Soerachman, she reports, on one hand, a Tantric doctrine advocating the use of gamelan music as a *yantra* for meditation and, on the other, a Sufi interpretation of the "sound of the gamelan touching the heart" in the context of *sama*, which is the focused listening for the purpose of attaining *fana*, or the experience of loss of self-hood in union with God.

Rasa and the playing of gender

In the context of gamelan music, *rasa* refers to the feelings of the playing musician(s) and to the communication of the emotive qualities of the music to the listener. In a Javanese gamelan performance - and of course this is also true in the case of a classical performance in India, where the notion originated - *rasa* is the element which cannot be defined, but which needs to be present for the satisfying completion of the event.

Although *rasa* rests essentially with the musical composition and the performer's interpretation, this writer cannot help thinking that certain instruments of the gamelan are more "*rasa-amenable*" than others. The gender, the human voice, and the *rebab* (the two-stringed bowed instrument of Arab origin) are particularly "versed" in the expression of feelings. And when played solo, such instruments are especially conducive of an intimate type of meditative state. I should take here the opportunity to remark that this CD is not meant to be "a CD for meditation", but rather a selection of examples of the more intimately reflective side of gamelan music.

Gender, voice, and *rebab* are all present in this CD, but the gender has a predominant place. It is presented both in solo and in small ensembles. The gender-solo pieces offer an interesting two-way presentation - some are performed by a male musician and others by a female musician.

The "gender" issue concerning *gender* playing has been the subject of a PhD Dissertation ("Female-style *Genderan* and the Aesthetics of Central Javanese *Wayang*", New York University, 1998) by the ethnomusicologist Sarah Weiss (who is also providing a critical analysis in this booklet). From that source we shall draw some interesting observations and insights.

In her field notes dated years earlier than the final dissertation, Sarah Weiss writes:

"When Ibu Pringga plays the *gender* [...] she plays in what is known as the female style or *gaya perempuan*. This female style of *gender* performance tends to be associated with the old and/or village style of *wayang* performance. According to many Central Javanese musicians, the female style is different from what is commonly referred to as male style, *gaya laki-laki*, or, usually, simply *genderan* (that which is played on a *gender*). When I asked them to discuss the distinction between the male and female styles of *gender* performance, Central Javanese musicians often hypothesized that the differences stem from the simple fact that women are women and men are men."

The traditional context in which the female style can be best characterised is the shadow-puppet theatre (*wayang kulit*), particularly when the gender provides a background music to the recitation of the master of the show, the *dhalang*. In this situation the gender plays a particular type of rather free "continuum" known as *grimingan*. This is somewhat different from *patheran*, the highly expressive solo "recitative" connected with the large gamelan compositions. And it is certainly different from the parts that the gender plays within gamelan compositions. Writes Sarah Weiss:

"*Grimingan* is the music which conveys the *rasa* of the words of the *dhalang*. In a sense *grimingan* is pure *rasa*, as yet unmitigated and untainted by articulated rules or theory. [...] *Grimingan* melodies exist in the mind of the performer. [...] Nearly every player I interviewed described *grimingan* as a process whereby the gender player merely followed the feeling of the scene [of the *wayang* theatre]. In response to a question asking her what she thought about when playing *grimingan* [the lady player] made the point that it sometimes felt that her hands were finding what to play by themselves. [...] Ibu Pringga described *grimingan*, functionally, as simply the melodies played on the gender to accompany the *dhalang* when he was speaking so that if he needed to sing he would not come in on the wrong note."

This last description has the flavour of an ironical understatement on the part of Ibu Pringga, the lady player with a strong personality and outstanding artistry whose grimungan piece is included in this CD.

Male vs. female style of playing the gender

Now, it seems that male musicians are not that good at playing grimungan, while they can certainly be quite good at playing the gender in the context of gamelan compositions. Weiss elaborates extensively on the dichotomy male-female in gender playing, and it is unfortunate that we cannot report properly about her analysis - which is musical, historical, and sociological. Let us attempt to summarise schematically the two ways of playing the gender - male and female - which, in this CD, can be heard in the performances of, respectively, Bapak Djoko Raharjo and Ibu Pringga.

The male style of playing tends to be strong, relatively orderly, somewhat edgy, using interruptions. Female style, on the other hand, tends to be soft, apparently disorderly, fluid, flowing continuously. Male playing is viewed as an urban or court style; female playing is supposed to represent the village style. Men play with the mind (*akal*), refer to some codification of musical forms, may be seen as improvising within a mode (*pathet*). Women play with the spirit (*jiva*), their melodies and structures being determined by the performance context and their personal style.

To this two-way schematization derived from the work of Sarah Weiss, this writer would add a further labelling suggested by the performances included in this CD, and using two Western musical terms: *toccata* and *fantasia*. The Oxford Dictionary has the following definitions: *toccata* "is a composition intended to exhibit the touch and technique of the performer, and having the air of an improvisation" while *fantasia* "is a composition having the appearance of being extemporaneous; a composition in a style in which form is subservient to fancy". The two terms seem to suit the perceivable musical result of the performances by Bapak Raharjo and Ibu Pringga, respectively.

A critical review by Sarah Weiss

Sarah Weiss is Assistant Professor and Director of Gamelan Nyai Saraswati at the University of North Carolina, Chapel Hill. She has been living and engaging in research in Java since 1990. She is currently finishing a book on aesthetics and gender performance in Central Java entitled "Listening to an earlier Java".

The gender is played in nearly every musical grouping heard in Central Java. It is, however, rarely used as a solo instrument, and that is one aspect that makes this CD unique.

While most gender players who perform today are male, the tradition of playing the gender during wayang performances is one that was once primarily the domain of female musicians. Often the wife or close family member of the *dhalang* performed as his primary accompanist on the gender. Traditionally, a *dhalang's* gender player was his constant companion. Many *dhalang* today recount stories of their *dhalang* fathers and grandfathers who traveled around Java with their popular gender-playing wives or sisters often performing every night, in urban and village settings, during festival months and the dry season. These female players performed in a style that was felt to capture the spirit and mood or *rasa* of a *dhalang's* words.

It is interesting that the style of gender performance now called the female style is also called village style or old style. Indeed, while many performers agree it used to be the case that all gender players performed in what is today known as the female style, the popularity of that style has declined in favor of what is now called male style or city

style which, as the name suggests, is performed primarily by men and students trained in the court and conservatory schools. As Javanese performance traditions gradually came to be centered in the Javanese courts - and now the urban music conservatories - the status of the village and older traditions began to diminish. Although some Javanese rulers once insisted on having female gender players in their entourages, by the end of the twentieth century many female gender players perform only in the rural areas. In light of the decline of female performers and female-style *genderan* it is ironic that many true aficionados of wayang and gender performance still insist that it is only female performers playing in the old or female style who can evoke the true *rasa* of a wayang story in sound.

This CD offers the listener the opportunity to hear two of the best gender players, male or female, working in and around Surakarta today. Ibu Pringga is one of the most respected female players still performing. She is often asked to play in the Kraton palace and regularly performs with groups at the radio station in Surakarta as well as with many *dhalang*. Bapak Joko Raharjo is a *dhalang* himself and has worked with many gender players. He is well-respected as a gender player originally learned to play the gender from some of his female relatives. On this CD, Bapak Joko Raharjo and Ibu Pringga are each heard performing the piece *Jineman Uler Kembang*. Although they are in different scales, this pairing allows the listener to hear the same piece played in both the male and the female styles (tracks 6 *pelog* and 10 *slendro*, respectively). To help the listener discern the aesthetic differences, Javanese ears hear the female style as being more continuous, decorated, and flowing, while they hear the male style as being more precise with respect to modal interpretation because they tend to use fewer ornamental notes. There are more than a handful of pieces in the Javanese repertory that can be played in either scale and in several of the modes.

The aesthetics of Javanese singing are distinguished not only by gender but by also by affect - refined, flirtatious, sombre, contemplative, etc. The listener can sample female and male versions of refined singing on three tracks (3, 5, and 7). Two types of traditional Javanese singing are heard here: *macapat* (tracks 3 and 5) and *bawa* (track 7). *Macapat* involves the singing of poetry in literary verse either with or without musical accompaniment. In this case, the listener has the opportunity to hear the extraordinary solo voice of Nyi Cendaniraras sing two verses of the poetic meter *pangkur* in the mode of *pelog nem*. Usually sung by a male vocalist, a *bawa* often introduces a full-ensemble piece. In this case, the velvety solo sung by Bapak Darsono begins a suite of selections in the *slendro* scale.

On this CD the listener will hear the gender played by itself and in a small, specialized ensemble of instruments called *gadhon*. The term *gadhon* comes from the Javanese verb *ngado* that means to nibble or snack on prepared food - meat or vegetables - without rice. The analogy compares the instruments that play the basic melody in a large gamelan ensemble to rice, and those that play the elaborating improvisatory parts - the instruments of the smaller *gadhon* ensemble - to the spicy, sweet delicacies that one eats with rice in Central Java.

The one traditional context in which the gender is heard alone is in the performance of *grimungan*, the music that is used to accompany the *dhalang* or puppeteer when there is no other music required during the eight hours of the performance of a *wayang* or shadow play. In this context the gender keeps the mood of the moment in the ear and heart of the audience and helps the *dhalang* maintain his sense of the flow of the story over the course of the night. The example of *grimungan* presented here (track 8) is from the middle section of an all-night wayang during the build up to the second major battle of the evening, the flower battle (*prang kembang*). As in its usual performance context this *grimungan* flows into an *ada-ada* which is used just prior to emotional, often angry or threatening, conversations between war-

riors. The listener can hear Ibu Pringga move from the more improvisational *grimigan* to the *ada-ada* as the tempo becomes more regular with clearly defined melodic phrases.

On this CD the gender is heard playing both unmetered *pathetan* or mood songs (track 1) - often performed with several other instruments and a singer - and *gendhing* or pieces with fixed tempi and gong structure (2, 4, 6, 9, and 10) in which the full gamelan ensemble might be heard. The alternation between unmetered *pathetan* or vocal works and metered *gendhing* is usual when Javanese music is played in most performance contexts. Likewise an alternation between scales is usual. Both of the Javanese scales, the five-tone *slendro* (tracks 4, 7, 8, 9, 10) and the seven-tone *pelog* (tracks 1, 2, 3, 5, 6), are heard on this recording. Although it has seven tones, in practice pieces in *pelog* rarely use more than five or six tones.

The four *gendhing* offered here reveal both the contemplative and playful sides of the Javanese musical imagination. *Ketawang Pangkur Ngrenas* (track 2) is a deceptively simple yet extremely refined work, the proper performance of which requires utmost concentration only attainable by the most mature and thoughtful of musicians. *Gendhing Lalermenggeng* (track 9) is a song of remembrance and longing. In performance, the singer and *rebab* (two-stringed spiked fiddle) player borrow notes from another scale (*miring*). The sound of these alternative notes in the context of the *slendro* scale evokes an aural experience of loss and lamentation. The harmoniousness of these dissonances highlights the poignancy of the gradual acceptance of loss that is part of the human experience. *Jineman Uler Kambang* is a playful song that describes the life of a caterpillar while simultaneously giving advice to the human listener (tracks 6 and 10). *Ladrang Gadhung Mlati* has an interesting connection with the gender. The piece is a sacred song for the principle court of Surakarta and its coming to the court is intertwined with some of the oldest Javanese traditions regarding the authenticity of the Central Javanese courts as power centers.

The piece was brought to the court by the gender player Nyai Jlamprang who was a court musician of the ruler, Paku Bawana. Although the story is told in several versions in manuscripts from several different centuries, this retelling captures most of the important aspects of the tale.

Nyai Jlamprang had been struck down by the plague that was being spread around Java by Nyai Lara Kidul, Goddess of the South Sea and eternal consort of the rulers of all four of the courts of Central Java. Nyai Lara Kidul would habitually populate her undersea realm with the souls of those who died during the plagues she caused on land. On her arrival to the undersea palace, Nyai Jlamprang insisted that she be returned to her home and to the Paku Bawana. Nyai Lara Kidul refused and, in an effort to entice Nyai Jlamprang to enjoy her stay, offered to teach the young gender player one of Nyai Lara Kidul's own gender pieces, *Ladrang Gadhung Mlati*. Nyai Jlamprang dutifully learned the difficult piece, by all accounts rather quickly, and insisted once again that she be returned to the land of the Paku Bawana. Nyai Lara Kidul tried several other lures but failed and in the end allowed Nyai Jlamprang to return to her home. For the journey back, Nyai Jlamprang was provided with turmeric and ginger roots as provisions.

As her family was washing and preparing her body for burial, Nyai Jlamprang suddenly returned to her corporeal existence. Her shocked family rejoiced as her body shuddered and life returned. The provisions provided by Nyai Lara Kidul miraculously turned to gold and silver that Nyai Jlamprang gave to the Paku Bawana before she played for him the new piece from Nyai Lara Kidul. To this day the performance of *Ladrang Gadhung Mlati* requires a raft of special offerings prior to its performance. Many Javanese musicians decline to play the piece when asked, citing its sacred

nature and the possible dangerous ramifications of playing the piece without proper ceremony. The importance of the gender and female gender players in Central Javanese culture is reflected in their centrality in a story that confirms the historical legitimacy of the rulers of Central Java.

Pieces and performers

Track 1 - *Pathetan pelog lima Wantah*. Gender Djoko Raharjo, well-known *dhalang*, narrator and puppeteer of traditional shadow-plays or *wayang kulit*.

Track 2 - *Ketawang Pangkur Ngrenas*, *pelog lima*. Gender Djoko Raharjo.

Track 3 - *Macapat Pangkur*, *pelog nem* (one strope). *Pesindhen* (female vocalist) Nyi Cendaniraras. The *macapat* is a refined form of sung poetry, a whole world of human and spiritual contents considered of the highest level of artistic expression. Macapat poems represent most Javanese literature written from the fifteenth to the nineteenth century. Subject matters range from epic stories to religious teachings, to riddles, magic spells, and love songs. Here we hear single strophes of one of several existing compositions, as a sort of intermission in the gender program. A translation of the text of the strope is as follows:

We set aside the needs of the self
For the pleasure of educating children
Through good songs,
Worded beautifully and with care,
So that they will learn the high knowledge
Prevailing on the island of Java
According to the religion of the Kings.

Track 4 - *Ladrang Gadhung Mlati*, *slendro sanga*. This sacred piece (the mythical story is recounted in the review by Sarah Weiss) is played here in a rarefied ensemble of only gender-type instruments, the ranges of which are cast in several octaves (gender barung, gender panerus, gender panembung or slenthem), and gong. The performers are faculty members of the Surakarta Conservatory (STSI).

Track 5 - *Macapat Pangkur*, *pelog nem* (one strope). Nyi Cendaniraras. Translation of the text of this second strope in *pangkur* meter is as follows:

*It is written in the sacred text
So as to maintain sincerity in learning or seeking;
Even old people
If they are not aware of rasa
They will be empty and tasteless as a chewed morsel,
And when in social gathering
Their behaviour and words will be shameful.*

Track 6 - *Jineman Uler Kambang* (the title literally means "the floating caterpillar"), *pelog nem*. Gender Djoko Raharjo.

Track 7 - Bawa Puspanjana, slendro sanga. Male vocal Darsono, gender Ibu Pringga. The bawa is a composition for solo male voice, often used as an introduction to large *gendhings*. This poetic form has ancient origins (*tembang gedé* or, literally, "large sung poems") probably datable around the fifth century. It was used to communicate religious teachings and epics in Kawi, the ancestor language of modern Javanese. In present day bawa compositions, melodies and texts have changed to an indeterminable extent, and the language has been up-dated to modern Javanese, but mixed with a poetic language linked to old Javanese (which rather explains the difficulties of translations into another language). Anyway, a translation of the text of this *rasa*-filled bawa goes as follows:

O Lord, the object of my adoration is the most precious of women
The sweetest of flowers, the queen of the world;
Truly idolized, she is an example
For all women as the Flower of Mankind.

Track 8 - Grimingan and Ada-Ada, slendro sanga. Gender Ibu Pringga. The player is one of the outstanding living musicians embodying the female style of gender playing. We were fortunate to be able to record her performance and admire her strong personality and vitality, which seem unaffected by age. *Grimingan* is the somewhat improvised, beautifully flowing, deeply felt music already discussed in the notes. *Ada-Ada* is a more structured type of music for rather animated situations in a wayang performance.

Track 9 - Gendhing Lalermenggeng, slendro sanga. Gamelan *gadthon* (gender, rebab, female vocalist, kenong, gong). Players are faculty members of the Surakarta Conservatory (STSI), with Nyi Cendaniraras *pesindhén*. This *gendhing* is particularly revered by the Javanese as a remembrance piece. It has a particular characteristic in its intonation: although it is in the 5-tone slendro scale, it makes use of extra notes for the *pesindhén* and the *rebab* (*miring*) which change the tonal perception, adding elements of lament and longing.

Track 10 - Jineman Uler Kambang, slendro sanga. Gender Ibu Pringga. Another outstanding performance by the venerable lady of the gender. The piece is the same as the one played on track 6, but on a different *laras* (scale) and *pathet*.

Gamelan of Central Java - COLOURS

The colours of the Javanese gamelan - its timbres and voices - are presented in this collection of pieces, recorded in Surakarta between 1999 and 2001. This is music of the traditional repertoire - even when not taken directly from classical compositions, it still speaks the language of tradition. Small groups of instruments are heard - often just one at a time. And the pieces are selected sections of longer classical compositions, or short self-contained pieces, or improvisations on classical themes - all performed by outstanding Javanese musicians (with the exception of the Gong sequence).

We wanted to design a tapestry of sounds and forms of the artistic music of Central Java, employing the essential components of that rich and complex aural world. Not quite a "sampler" in the jargon of record productions - possibly rather a taste-teaser for the novice into Javanese gamelan, and a novelty for the curious connoisseur.

We shall in turn identify the instruments that are highlighted in the CD, then touch upon scales, tuning, and "moods" of gamelan music, and finally describe the content of each track.

The instruments

Firstly we hear the *bonang* family of instruments. A *bonang* consists of a double row of bronze kettles resting on a wooden frame. Each instrument covers two octaves. There are three members in this family. Going from low to high pitch range: the *bonang panembung*, the *bonang barung*, and the *bonang panerus*. All together (with overlapping octaves) they cover four octaves. The *bonang* instruments belong to the broader family of *gongs*, which in fact comprises both "resting" and "hanging" gongs. The hanging gongs are larger in size and sound in the lowest pitch range. They come in various dimensions, with the largest (up to one metre in diameter) and heaviest (around forty kilos) producing a very deep and powerful tone that can be felt through your body if you stand close enough. Hanging gongs are classified in three sub-groups, where they are denominated as *gong*, *suwukan*, *kempul*, from lower to higher pitches.

One fascinating aspect is that the gongs, regardless of shape and size, are made through an arduous process of forging, with a long alternation of heating and hammering. The making of a large *gong ageng* would require the effort of a team of 4 or 5 men during at least two days. Gongs - as well as all metallophones in a gamelan - need to be forged. Casting, which could possibly be easier to do, would not at all confer the musical qualities that are proper of the gamelan instruments. If the instruments were cast instead of forged, the gamelan would sound like a collection of church bells.

Next, we hear the *gender*. This refined instrument is characterised by its bronze keys suspended over resonating tubes (originally made of bamboo). Its sound is beautiful and long-lasting, and the playing technique very demanding. It is played with two soft-padded disc-shaped mallets, and each hand must simultaneously hit a note and damp the preceding one. The *gender* family comprises the *gender* proper, covering over two octaves, the *gender panerus* with the same span in a higher pitch range, and the *slenthem* or *gender panembung*, a one-octave instrument in the low pitch range. The latter is played with one mallet only and employed in a musical role of its own - it plays the *balungan*, or "skeleton melody", around which other instruments, including the *gender*, play their ornamenting role.

I would venture to say that the *bonang* and especially the *gender* are the instruments of the gamelan most friend-

ly-sounding to the unaccustomed Western ear. The relative "unfriendliness" of the sound of metallophones - more or less consciously perceived by the lovers of Western classical instruments - has certainly to do not only with the different scales employed but also with the physical characteristics of the sound wave structures. While most Western instruments produce "friendly" harmonics in addition to the basic tone, metallophones produce what the physicists call *partials* instead, or secondary tones that are not in a "harmonious" relationship with the basic one.

The *kemanak* is not a standard instrument in gamelan music. Rather, it is used in certain types of sacred or ceremonial pieces, often in conjunction with female singing and dances. The appeal that this unusual instrument can generate is surprising if related to its limited and strictly structured musical expression. It is a set of two banana-shaped hand-held curled bronze plates, each one struck with a mallet and producing a single note. It requires two musicians, which play the two-note sequence in a prescribed fashion.

Kendhang is the Javanese name for the drum in the gamelan. The double-faced hand-struck instrument has at least three versions - the *kendhang gendhing* (the largest), the *ketipung* (the smallest), and the *ciblon* or *batangan* (the middle-sized). Each one has its own playing technique, always with the important role of setting the pace of the piece and indicating the tempo changes, much like the conductor in a Western orchestra. The middle-sized kendhang is normally used in lively tempos and in dance pieces. "Ciblon" is a type of water-play in Java, where, through hitting the water with appropriate hand-shapes, young men can produce various rhythmic patterns. These patterns are reproduced in the playing of the kendhang ciblon.

The *rebab* is a two-stringed bowed instrument of Arabic origin. The moveable wooden bridge rests on stretched skin (usually goat or cow bladder). The bow is made of wood and horse hair tied loosely. The fingers press the strings, but not against the neck of the instrument. It is a difficult instrument to play - with an important role particularly in music that has the female voice. The sound of the rebab is perhaps a "problematic" one for a Western music lover unaccustomed to Javanese gamelan - sound on the harsh side and pitches at times seemingly unprecise could explain the "problem", if and when it is felt.

The *pesindhen*, female singer, is an important element of gamelan music, except of course in purely instrumental pieces. Also the male voice has a role, both in solo and as a chorus (*gerong*), but we do not have examples in this CD. In the West one female singer, surrounded by an orchestra, would be considered a soloist and a particular attention would be paid to her; the audience would be more demanding than with respect to the other musicians; judgements would tend to go to extremes - diva or not diva. This is not the case with Javanese tradition, where the pesindhen ranks equally with the other instruments of the gamelan. But we must hasten to add that nowadays the Western outlook concerning the singing lady seems to affect increasingly the Javanese gamelan scene. Musically, characteristic of the pesindhen role is a broad rhythmic elasticity and a wealth of ornamentation. She does not sing "the" melody of the piece - such "melody" in fact does not exist the way we know it in the West (with the exception of certain pieces, including Anglirmendung).

We need to mention two more instruments that can be heard in the last piece of this CD. The *suling* is the only wind instrument in the gamelan. It is a flute made of bamboo and played vertically. Its role is one of pure ornamentation (quite different from the role it has in the music of West Java). The late distinguished musician and teacher Bapak Suhardi of Yogyakarta used to say that the *suling* should "sing like a bird". The *gambang* is the only instrument that

gives us the sound of wood, struck by two long sticks made of supple buffalo horn ending with a padded disc. We like to quote here the pioneering Dutch ethnomusicologist Jaap Kunst ("Music in Java"): "A good *gambang*-player should give the impression of making the sticks dance across the keys. The sound has a mellow quality: it entirely lacks the macabre sound of the European *xilophones*."

The above description does not include other instruments of the gamelan not present in this CD - notably the *saron* family. The *saron*, one of the easiest instruments to play, well represents the so-called "loud instruments", where bronze (or iron) bars are struck with a wooden hammer.

Scales, tuning, and "moods"

The gamelan music of Central Java uses two scales: a seven-note scale called *pelog* and a five-note scale called *slendro*. The pieces are in one of the two scales (although occasionally a piece can be adapted from one scale to the other), thus a normal gamelan has two distinct sets of instruments, one tuned to pelog the other to slendro. Two essential aspects are to be considered from the Western point of view: a) the tones of the Javanese scales do not coincide with the tones of the 12-note tempered scale, and b) each gamelan has tones (pitches) that are often noticeably different from those of any other gamelan. Only by chance - or deliberate purpose - two gamelans may have precisely equal tones, and only by chance tones of a gamelan may precisely coincide with those of the Western scale. One consequence of the differences in tuning among gamelans is that a given piece may sound different if played on different gamelans. Another consequence is that instruments do belong to a given gamelan - they cannot be traded around from one gamelan to the other. (This aspect would lead us to spiritual and mystical sides of the gamelan story that we cannot deal with here.)

Each of the two scales, pelog and slendro, tends to confer a general "mood" of its own to the music. The difference is made mainly by the fact that intervals in the slendro scale tend to be rather similar, while pelog has unequal intervals (sometimes by relatively large extent) between its notes. The result, making allowance for the subjectivity of the matter, is that the slendro scale sounds "sunny" and as if in a major key, while pieces in pelog sound relatively "sombre" and as if in a minor key. The listener can make a judgement of his own on this matter by noting the *laras* or scale (pelog or slendro) of the various pieces of this CD, except for tracks 3, 4, 9, and 13 where no laras is established (either because the instrument is not (or not quite) a tuned one, as is the case with the kendhang, or because both scales are employed). A comparison even more focused can be made by listening to pairs of pieces that employ the same instruments(s) but in different scales - namely, tracks 1 and 8, tracks 2 and 10, tracks 6 and 7.

We need to mention that in the gamelan music of Central Java there is a further three-fold distinction - the *pathet* - within each scale. The *pathet* of pelog can be *lima*, *nem*, or *barang*, while for slendro it can be *nem*, *sanga*, or *manyura*. The *pathet* is something rather elusive for the Western ear. The newcomer into gamelan may not be able to tell the difference, and even someone more knowledgeable may just "feel" the changes from one *pathet* to the other, but without having a precise notion of what is happening. To simplify the matter, what happens is that each *pathet* elects certain notes as the ones to be played more frequently and/or the ones to be played at certain crucial points of the piece.

Pieces and performers

Track 1 - Bonang pelog - Two gongan (cycles of the large gong) of *Gendhing TUKUNG*, pelog barang. The instruments playing are: bonang barung, bonang panerus, bonang panembung (for balungan), gong. Musicians of STSI (Sekolah Tinggi Seni Indonesia) Surakarta. 2001. *Gendhing* Tukung is normally played by the full gamelan and lasts about 18 minutes.

Track 2 - Gender slendro - Buka (opening) of *Ladrang GADHUNG MLATI*, slendro sanga. Played by Bapak Djoko Raharjo. 2001. The composition, with strong mystical background, is often played by a gamelan *gadhon*, a sort of "chamber" or reduced ensemble.

Track 3 - Kemanak - Klenengan for four players (normally two players are required). Musicians of STSI Surakarta. 2001. The two additional players improvise elaborations over the standard rhythmic pattern of the two traditional players.

Track 4 - Kendhang and bonang - Gangsaran (an ostinato form). Bapak Hartono with Rainer Schuetz, soloing essential elements of this gamelan structure. 1999.

Track 5 - Voice and kendhang - Ending of *Gendhing ANGLIRMENDUNG*, pelog barang. Pesindhen is Nyi Umi Hartono, kendhang Bapak Hartono. 1999. The original *gendhing* is a ceremonial piece connected with the Bedhaya dances of the Surakarta Kraton. In this skinned-down version (as well as in the original) the pesindhen sings "the" melody of the piece - unlike what generally happens in Central Javanese gamelan music.

Track 6 - Rebab pelog - Pathetan for three players. Musicians of STSI Surakarta. 2001. While the main rebab plays his pathetan (a free expressive - someone might say "lyric" - form), the other two instruments improvise "in concertante".

Track 7 - Rebab slendro - Pathetan for three players. Musicians of STSI Surakarta. 2001. Same as previous track, but in slendro. The comparison clearly reveals the difference in tonal qualities of the two scales. For this writer, slendro is "sunny and direct" while pelog is "sombre and engaging".

Track 8 - Bonang slendro - One gongan of *Gendhing DANARAJA*, slendro sanga. The instruments playing are: bonang barung, bonang panerus, slenthem (for balungan), gong. Musicians of STSI Surakarta. 2001. *Gendhing* Danaraja is normally played by the full gamelan. Here again it is possible to compare the two Javanese scales - this track with track 1.

Track 9 - Kendhang - Klenengan solo for kendhang *gendhing*, ketipung, and ciblon. Bapak Hartono plays. 2000. The distinguished kendhang player of Mangkunegaran Palace performs a suite of traditional and less standard rhythmic patterns on each of the three drums of the gamelan.

Track 10 - Gender pelog - Pathetan pelog barang. Bapak Djoko Raharjo. 2001. Another expressive form on the gender. Pelog and slendro scales can be compared between this track and track 2.

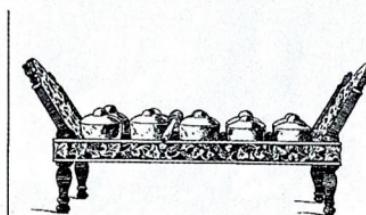
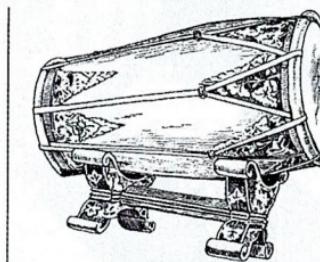
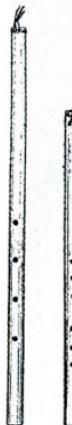
Track 11 - Gender pelog - "Toccata". Bapak Djoko Raharjo. 2001. Here a special request was made to the musician - to perform a short improvisation following the character of the Western musical form.

Track 12 - Voice and four instruments - Ingkah (final section) of *Gendhing KOMBANG MARA*, pelog lima.

Pesindhen, rebab, gender, slenthem, kendhang. Nyi Cendaniraras and Musicians of Kraton Surakarta. 1999. The idea of recording a "chamber" version of this beautiful and over half-hour long *gendhing* originally was one of providing a tool for exercise in gamelan playing - a sort of "music-minus-one" for filling-in with other instruments that do have the same tuning as the Kraton's gamelan *Kaduk Manis*. It turned out that the recording can stand on its own, particularly in this CD where the sounds of the instruments are singled-out.

Track 13 - Gongs - A short sequence for gong, suwukan, kempul. John Noise Manis strikes the gongs of Gamelan Lipurtambaneng with a rainy background. The most ancient three-note gamelan melody, Munggang, happens to be heard at the end of the sequence. Surakarta. 2000.

Track 14 - Gamelan gadhon (chamber gamelan) - Pathetan Wantah, pelog barang. Musicians of STSI Surakarta. 2001. Pure tradition. The reduced gamelan ensemble, also traditional, includes two instruments not heard before in this CD: the gambang (xilophone) and the suling (bamboo flute).





NYI CENDANIRARAS AND GERONG

Gamelan de Java central - FLEURS

Puspa, kembang et sekar sont trois mots javanais pouvant être traduits par "fleur". Chacun d'eux apparaît dans le titre des morceaux sélectionnés pour ce CD, si bien que le motif floral touche l'ensemble de ces compositions pour *gamelan*. Le texte chanté de trois d'entre elles a été traduit en anglais, puis en français. Une opération délicate puisque le javanais est en fait un ensemble de plusieurs langues stratifiées à différents niveaux - géographique, social et temporel. Il a été dit que tenter de définir la signification des mots javanais revenait à viser une cible mobile. Mais pour quelle raison l'ambiguïté de cette langue nous concerne-t-elle, alors que nous avons affaire au plus ambigu de tous les langages, la musique ? Allons donc voir de plus près ces quatre compositions pour gamelan.

Plage 1 - Ketawang PUSPA WARNA, *slendro manyura*.

Cette pièce est probablement la plus connue du répertoire du gamelan javanais. On peut l'entendre dans plusieurs enregistrements dont les plus notables se trouvent sur deux vinyles de Robert Brown (aujourd'hui sur CD). L'un d'eux a été envoyé dans l'espace avec la sonde Voyager, ainsi que d'autres musiques représentatives de la vie et de la créativité humaine. En général, on joue seulement deux ou trois strophes du poème original qui en contient neuf, composé par le Prince Mangkunegara IV (1853-1881). Le texte renvoie symboliquement à neuf types de fleurs. Dans cet enregistrement, nous voulions restituer l'ensemble du poème. Etant conscients que l'habitude de n'en jouer que deux ou trois parties visait probablement à ne pas tomber dans la monotonie, nous avons choisi une "orchestration" différente pour chacune des strophes, utilisant à chaque fois des instruments différents du gamelan. Les musiciens semblent avoir accepté ce projet avec plaisir.

La première et la dernière strophes sont jouées en *tutti* ; la deuxième donne le rôle principal à la chanteuse, *pesindhén*, et à la vièle *rebab* ; la troisième, à la *pesindhén* et au *bonang* ; la quatrième priviliege le *gender* et réduit le *gerong* (choeur masculin) à une seule voix; la cinquième et la sixième se composent respectivement d'un solo de *siter* (cithare) et de *gambang* (xylophone) ; la septième fait ressortir le tambour *kendhang* et la huitième introduit un deuxième *rebab* pour jouer la partie du *gerong*.

Les neuf fleurs mentionnées dans ce texte sont *kencur* (galanga camphré - sorte de gingembre), *blimming* (carambolier), *duren* (durian), *aren* (palmier aranga pinnata), *gedhang* (bananier), *jati* (tek), *jambe* (aréquier - qui donne la feuille de bétel), *kapas* (coton), *pandan* (pandanus ou palmier odorant). Voici la traduction du magnifique poème du Prince Mangkunegara IV, chanté par le *gerong* :

Puspa Warna

Une variété de fleurs

Fleur de *kencur* (galanga camphré)
Toujours décrite avec admiration,
Ses formes sont belles
Et ses mouvements gracieux,
Elle dégage tant de charme en parlant
Qu'on en est transporté.

Fleur de *blimming* (carambolier)

Quand on la cueille
Elle revient de suite,
Elle luit doucement, de fait
Comme un bijou précieux,
Elle est la reine des fleurs
Et l'essence des femmes.

Fleur de *duren* (durian)
Chacun s'arrête pour la regarder

Etonné de sa forme,
De ses doux sourires
Et par son élégant discours
Embrasse les sens

Fleur de *aren* (palmier aranga pinnata)
S'inclinant sur les branches de durian
A chaque fois
Que je te regarde
Et que je pense à la fleur
Je deviens mélancolique

Fleur de *gedhang* (bananier)
Suspendue au dessus d'une lagune,
Il est approprié
Au noble descendant
D'avoir une expression réservée
Et des manières sincères.

Fleur de *jati* (tek)
Dispersée tout autour de la maison,
Je suis debout et je regarde dehors
En t'attendant

Plage 2 - *Gendhang bonang KEMBANG GEMPOL, pelog lima.*

La fleur qui donne son titre à cette composition n'a pas d'équivalent. Nous devons nous contenter des seules sonorités du gamelan dans sa version purement instrumentale. C'est probablement ce qui paraît le plus fascinant à l'oreille occidentale. Manquent ici la vièle à deux cordes *rebab* et la chanteuse *pesindhen* dont les sonorités si particulières, et qui caractérisent tant la musique de gamelan javanais, coûtent souvent quelques efforts au néophyte. La deuxième partie de la pièce, le *minggah*, est en fait construite sur une forme de *ladrang* et possède son propre titre : *Bayemtur*.

Plage 3 - *Gendhang KEMBANG MARA, pelog lima.*

Le titre de ce *gendhang* majestueux signifie littéralement "la fleur vient", ce qui renvoie immédiatement au contexte symbolique que l'on retrouve ici comme dans de nombreuses compositions. Dans ce cas, une des interprétations possibles de "fleur" est "jeune fille". Le texte chanté dans ce *gendhang* reste en accord avec la pratique propre à un grand nombre de compositions vocales (comme les parties avec *pesindhen* dans *Puspa Warna*). Cette pratique est connue sous le nom de *wangsalan*. Elle permet à la *pesindhen* de "dessiner" le texte parmi une série de devinettes poétiques.

Concrètement, cela a deux conséquences : le manque de correspondance entre la composition musicale et le texte, ou à l'inverse, la réadaptation du texte par la chanteuse qui peut même être incomplet pour cadrer à la structure musicale.

Jusqu'au bout, sans savoir
Si je vais te correspondre.

Fleur de *jambe* (aréquier)
Qui, fragante, s'épanouit le soir,
Je suis confus
De recevoir ta visite
Espérant
Que tu puisses m'accorder tes faveurs.

Fleur de *kapas* (coton)
Constamment coupée,
Je désire fortement
T'adorer
Pour combler tes désirs
Avec docilité.

Fleur de *pandan* (palmier odorant)
Dispersée sur le sol
Quand tu descends
En ma demeure,
Ne soit pas anxieuse
Je vais me rendre.

Dans cette forme classique, la musique présente un haut niveau d'expressivité ayant pour support le *rebab* et la voie féminine. La partie chantée de *Kembang Mara* a été conçue dans cet enregistrement d'une manière relativement peu dense dans le *merong* (première moitié du *gendhang*) afin de rendre avec emphase le caractère imposant de cette belle composition. Vers la fin, on entend un *sesegan*, section avec changement d'atmosphère, marquée par le jeu rapiéde des métallophones (*bonang* et *saron*) et l'absence du *rebab* et de la *pesindhen*, ces derniers revenant seulement avant le gong final. Le *gendhang* ne se termine pas avant que l'instrument à cordes ait joué sa coda (*pathetan*) longue et expressive, alors seulement accompagné du *gender* et du *gambang*.

Plage 4 - *Ladrang SEKAR GADHUNG, slendro manyura.*

Cette dernière pièce est rarement jouée. Très vénérée, elle renvoie à des histoires de caractère mythique particulièrement complexes. La fleur qui lui donne son titre est une variété comestible de tubercule rampante qui est toxique si elle n'est pas cuite correctement. Le contenu du texte, encore une fois, a une vocation autant spirituelle que éducative. Le mot que nous entendons répété "*merdiko*" signifie "libre", et exprime le fait que l'individu ait besoin de créer par lui-même pour être maître de sa propre vie. Nous donnons ici la traduction de ce que la *pesindhen* (P) et le *gerong* (G) chantent, souvent dans une étroite alternance.

P	Bout du doigt Côte d'une feuille de cocotier Doucement, doucement, être soumis à ton pouvoir Est en fait un remède.	P/G	Et même frère Sudarsono A longtemps été endormi Libre, libre, libre, pour toujours.
P	Père, Père, un tourbillon Mes sentiments se troublent en ta présence Doucement, doucement, mes sentiments se troublent Libre, libre, libre, pour toujours.	P/G	Oncle, oncle, en baignant le cheval Juste là se trouvait une pièce de tissu Qu'a emporté une coque de noix de coco. Cette pièce de tissu, quelle est-elle? C'est un tricot bordé de soie En hésitant Deux fleurs "gadhung" pendent.
G	Sœur, portant un écharpe décorée D'un motif de "kawung" Viens ici J'appelle à l'aide.	P/G	La fumée de l'encens s'envole ailleurs. Celui qui est beau (Rama) clarifie les pensées. Le monde entier respecte sa loi Mais en se dissimulant Le dieu Kanekaputra Descend du ciel.
P/G	Pendant la nuit Le Grand Homme se met à méditer L'armée des singes est silencieuse Ils sont tous ensemble endormis		

La musique est vivante et fraîche, ce qui peut surprendre vu la nature pédagogique du texte. Elle alterne et assemble les voix de la chanteuse et du chœur masculin. Ce genre de musique, autant par sa forme que dans son caractère, s'approche du style le plus populaire du répertoire classique.

Commentaire

Par Sumarsam

Né dans l'Est de Java, Bapak Sumarsam a reçu une formation de musicien classique en gamelan qu'il a approfondie à Surakarta (Java central). Professeur-adjoint de musique à l'Université Wesleyan (Middletown, Connecticut, USA), il est aussi un joueur de gamelan de renommée internationale. Il dirige des ateliers et donne des concerts dans le monde entier. Il est l'auteur de Gamelan - Cultural Interaction and Musical Development in Central Java (University of Chicago Press, 1995).

Dans le *klenengan* (concert de gamelan traditionnel) la progression des atmosphères musicales suggérées par les pièces, allant de la tranquillité à la vivacité, guide les musiciens dans le choix des morceaux. Ceci implique qu'ils se basent sur certaines séquences modales (*pathet*). Par exemple, dans un concert du soir, la séquence se structurera de cette manière: pièces en *slendro pathet nem* ou *pelog pathet lima*, puis en *slendro pathet sanga* ou *pelog pathet nem* pour finir par des pièces en *slendro pathet manyura* ou *pelog pathet barang*. Comme on le voit, l'organisation d'une performance musicale se fait d'après le caractère des morceaux, suivant les atmosphères qu'ils dégagent.

Comme dans tout enregistrement de gamelan, en raison d'un temps limité, ce CD ne peut pas reproduire exactement le contexte traditionnel. Dans une certaine mesure, l'ensemble suit la progression des ambiances décrites ci-dessus, avec en introduction, Puspa Warna. De plus, le concepteur du CD a choisi, avec goût, de le consacrer au motif floral, puisque le mot "fleur" se retrouve dans le titre des quatre enregistrements.

Bien que mono-thématique, ce choix n'en réduit pas pour autant la variété musicale présentée à l'auditeur. Celle-ci est en effet rendue grâce au choix judicieux des pièces, composées dans différentes structures rythmiques formelles (deux courtes, *ketawang* et *ladrang*, et deux longues, *gending*). La variété vient aussi de l'ajout d'une pièce instrumentale (*gending bonang*), et enfin, du fait que l'on entende les deux systèmes scalaires (*slendro* et *pelog*). Le CD offre ainsi une diversité de *garapan* ou traitement musical, mettant en avant diverses atmosphères. Dans ce sens, il vient compléter utilement les enregistrements de gamelan déjà existants.

Le premier morceau du CD, Puspa Warna, mérite un commentaire spécial, car il est présenté d'une manière non conventionnelle. Il est inhabituel en effet, alors que l'ensemble comporte un *rebab*, que ce soit le *gender* qui joue les mélodies d'introduction. Considéré comme une des pièces les plus populaires, Puspa Warna se construit autour de la mélodie du *gerongan* (la partie chantée par le chœur masculin). Le texte poétique original, écrit pour chœur masculin, comporte neuf strophes dont seulement trois sont habituellement chantées. L'absence de preuves nous empêche de savoir avec certitude si les neuf couplets ont un jour été chantés dans un même concert. Il est possible que l'ensemble du texte n'ait jamais été apprécié, en tant qu'œuvre poétique, ailleurs que dans les cercles littéraires de l'époque, soit au XIX^e s. connu comme une période de renaissance littéraire. Le recueil de poèmes d'où provient Puspa Warna appartient à un manuscrit intitulé "Sendhon Langen Swara", attribué à Mangkunegara IV (1853-1881). Le recueil comprend neuf poèmes : Langen Gita, Wala Gita, Raja Swala, Sita Mardawa, Puspa Warna, Puspanjala, Taru Pala, Puspa Giwang et Lebda Sari. Chacun comporte un nombre différent de strophes – *ketawang* Langen Gita en possède vingt.

Cet enregistrement original de Puspa Warna offre la possibilité d'entendre clairement chaque composante du gamelan. Le CD présente en effet chaque instrument, tout comme le chant, seul ou en duo, à l'instar d'une conférence-

ce illustrée où chacun est mis au premier plan à tour de rôle – ce qui est certainement très utile à tout étudiant de gamelan. Sur le plan musical, cela peut générer maintes réflexions sur la manière dont l'auditeur écoute la musique. Qu'il se concentre sur un aspect ou sur un autre, il peut apprécier l'un ou l'autre instrument. Par contre, il faut noter que l'utilisation d'un deuxième rebab imitant le *gerongan* n'est pas traditionnelle.

Les pièces de ce CD, à l'exception de Kembang Gempol, offrent une grande variété de textes chantés. Nous avons déjà mentionné les poèmes du recueil "Sendhon Langen Swara" parmi lesquels Puspa Warna. Ils sont représentatifs de la correspondance musicale des morceaux. Le "*Gending Panembrama*", exécuté pour la commémoration d'événements particuliers dans les cours, constitue une autre série de textes et de musiques présentant la même correspondance. Mis à part ces deux cas, un ensemble de textes peut normalement être chanté dans diverses compositions musicales. L'utilisation du même texte pour différentes pièces confirme l'idée communément répandue selon laquelle la place de la *pesindhen* dans un gamelan n'est pas du tout celle d'un soliste. Peu d'exceptions peuvent être trouvées dans certains styles de compositions, telles que *jineman* et *palaran*, où les fonctions du chant de la *pesindhen* se rapprochent plus du rôle habituel de soliste. Cela conduit à s'interroger sur le sens des textes chantés. Des discussions informelles ont lieu occasionnellement entre les auditeurs avertis. Dans le contexte d'un concert cependant, les textes peuvent ne pas toujours être compris. Pourtant, il est utile d'un point de vue éducatif et culturel, d'en connaître le sens. C'est la raison pour laquelle nous les avons traduits.

Comme on l'a déjà dit, il n'est pas facile de traduire ces textes chantés. A l'exception des neuf strophes du poème chanté par le *gerong* dans Puspa Warna, les textes correspondent généralement à de la poésie exécutée sans accompagnement. Ils ont en commun leur dessin poétique, *wangsalan*. Dans cette forme, les vers initiaux de chaque strophe proposent une devinette, décrivant des gens, des animaux ou des choses, qui dérivent vers d'autres significations. Les mots employés dans ces premiers vers (i.e., la réponse à la devinette) apparaîtront d'une manière complète ou incomplète dans les lignes suivantes – mais dans différents contextes. Ces dernières contiennent des idées moralistes, expriment le sentiment amoureux, rendent louange à la noblesse, sont une satire, ou traitent d'autres sujets encore. Voici deux exemples, issus de Puspa Warna et de Sekar Gadhung.

Wangsalan du début du chant de Puspa Warna :

Kembang kencur (Fleur de kencur) – le sens implicite de cette fleur est *sedhet*.

Kacraryan anggung cinurat (Toujours décrite avec admiration) – réfère au sujet du poème.

Sedhet kang sarira (Son corps est beau) – notez l'emploi du mot *sedhet*, repris du premier vers. Mis en rapport avec le mot *kencur*, *sedhet* veut également dire "aux belles formes", et renvoie à une femme bien faite.

Wangsalan pour *pesindhen*, début de Sekar Gadhung:

Ujung jari (Bout du doigt) = *kuku*, ongle

Balung rondon ing kalapa (Côte d'une feuille de cocotier) = *sada*, nervure d'une feuille de palmier.

Kawennngku (Etre soumis à ton pouvoir) – notez la syllabe *ku*, partie du mot *kuku*, issu du sens explicite vu au premier vers.

Sayekti dadi usada (Est en fait un remède) – notez la syllabe *da*, dérivée de *sada*, mot dont le sens est donné dans le deuxième vers.

D'autres textes, chantés en général par des chœurs masculins, ne sont pas nécessairement composés dans un *wangsalan*. La construction la plus commune utilisée pour le *gerongan* est *kinanthi*, où chaque strophe se compose de six vers ayant pour finale les voyelles u, i, a, i, a, a. Un texte construit sous cette forme devient un générique qui peut être chanté par le chœur masculin dans différents morceaux. Le texte *kinanthi* chanté dans Sekar Gadhung est le plus souvent utilisé. Ce récit, issu de l'épopée du Ramayana, raconte l'histoire du prince Rama (voir le deuxième vers du quatrième couplet où Rama est désigné par l'expression "Grand Homme").

Sekar Gadhung est rarement joué, probablement à cause de son caractère unique. Il appartient à ce nombre restreint de morceaux dont l'introduction mélodique est assurée par le *gambang* (xylophone en bois). Ce morceau incorpore plusieurs éléments de textes chantés : le *wangsalan* générique, le *isen-isen* (un vers à remplir librement, comme "*Rama-Rama*" utilisé par la *pesindhen*), le mètre *kinanthi* et des citations comme des textes de chansons pour enfants tel que "oncle, oncle, baignant un cheval", etc. Il est surprenant que les mots "*Merdiko salaminya*" (libre pour toujours) soient ajoutés au *kinanthi* comme vers de conclusion. Est-ce que "libre" met en avant la liberté individuelle, comme la notice le suggère ? Ne renvoie-t-il pas plutôt à une "Indonésie libre" i.e., libérée du colonialisme ? ("*Merdiko*" est une version javanisée de l'indonésien "*merdeka*"). Ceci étant, Sekar Gadhung est vraiment une pièce unique. Malheureusement, son origine et son histoire restent difficiles à retracer.

Les auditeurs apprécieront certainement la musique comme un plaisir purement esthétique. Il est souvent difficile de retracer l'histoire d'un morceau et parfois, son titre renvoie à une image ambiguë par rapport aux relations entre la composition et les atmosphères de la musique. Souvent, lorsque nous demandons aux musiciens quel est le sens du titre d'une pièce, ils répondent qu'ils ne savent pas, ou bien alors, ils donnent leur propre version, construite à partir de n'importe quelle information entendue d'un autre musicien souvent plus âgé. Il est toujours intéressant en toute occasion de chercher à comprendre, interpréter ou commenter l'origine et le sens des morceaux.

Dans le cadre de ce commentaire que l'on m'a demandé de rédiger, on m'a posé la question suivante: "Comment un auditeur javanais réagit-il à l'association d'un *gending* connu avec un texte *wangsalan* qui en vient à être chanté dans un contexte particulier ?" Les auditeurs javanais réagissent au jeu du gamelan en tenant compte des atmosphères que dégagent la pièce (calme, digne, animée, etc.) et en suivant leur progression (tel que le passage d'une section à une autre). Ils admirent la dextérité de la *pesindhen* dans le *andhegan* ou le *jineman* ou encore le *palaran*. S'ils étaient capables de saisir le sens du *wangsalan*, ils le commenteriaient, non dans le rapport que le texte entretient avec le *gending*, mais pour son sens moral, philosophique, romantique ou autre. Beaucoup d'auditeurs ne se préoccupent même pas du sens de ces textes. De toutes façons, écouter un gamelan, c'est comme apprécier un spectacle de *wayang* : le *lakon* (histoire) n'est pas la seule chose qui intéresse l'audience. Ce qu'apporte le *janturan* (la narration) dans son langage stylisé, les mouvements du *wayang*, les plaisanteries, la musique, la qualité visuelle du spectacle et le dialogue font partie intégrale du spectacle. L'auditoire les apprécie dans leur ensemble ou individuellement. Souvent l'histoire est ce qui retient le moins l'attention.

La qualité sonore du CD est excellente et du niveau d'une prise de son en studio, puisque l'enregistrement a été réalisé dans celui du STSI. Cela signifie en revanche que l'exécution s'éloigne d'un environnement sonore propre au jeu du gamelan dans un cadre traditionnel, tel que le *pendhapa* (hall sans mur d'une maison) ou la résidence princière. Mais je comprends que le concepteur du CD ait choisi le studio pour privilégier une plus grande clarté permettant l'identification des instruments ici présenté.

Gamelan de Java central - LE GENDER MÉDITATIF

Le *gender* est l'instrument du gamelan le plus raffiné et le plus difficile à jouer. Quand on l'entend au sein des grandes compositions, *gending*, qui requièrent l'ensemble du *gamelan*, la douceur de sa sonorité semble être couverte par les autres instruments, généralement plus sonores. Néanmoins, et surtout pour les Javanais, le jeu du gamelan sans *gender* est incontestablement moins riche. Alors qu'une oreille néophyte ne s'apercevra de rien, un musicien javanais se rendra compte instantanément du manque de sa sonorité douce et de son absence dans le guidage du parcours mélodique. Le *gender* peut être mieux apprécié dans les formations réduites (*gamelan gadhon*), comme accompagnateur de la voix dans la poésie chantée (*macapat* ou *bawa*), comme arrière-plan évocateur dans certaines parties du *wayang kulit* (théâtre d'ombre avec marionnettes plates en cuir), ou même comme instrument purement soliste. Le *gender* se prête facilement à l'expression des sentiments. Il en résulte un jeu et une écoute réflexifs.

Du point de vue morphologique, le *gender* se compose d'une série de fines lamelles en bronze suspendues sur des résonateurs accordés qui adoucissent la sonorité tout en la faisant durer. L'instrument est joué avec deux mailloches capitonnées en forme de disque, tenues chacune dans une main. Par un geste souple des poignets, chaque main doit frapper une note en étouffant en même temps celle jouée précédemment.

La famille des *gender* comprend trois instruments. Le *gender* proprement dit, ou *gender barung*, qui couvre deux octaves, le *gender panerus*, ayant la même étendue mais dans un registre plus aigu, et le *slenthem* ou *gender panembung*. Ce dernier est joué avec une seule mailloche, son ambitus est d'une octave située dans le grave et il possède un rôle musical à part (il assure le *balungan* ou la mélodie " squelette ").

Ce CD a été conçu pour illustrer deux aspects importants de la musique de gamelan de Java central : " l'expression des sentiments " et la " voie vers la méditation ". Ainsi exprimé, cela ne semble pas présenter de grande difficulté pour un Occidental, puisque nous comprenons et utilisons ces termes assez facilement, et probablement trop. Mais d'un point de vue javanais, le contexte et le fond sont beaucoup plus difficiles à saisir. Nous aurons ici besoin d'approcher quelques notions fondamentales à la philosophie, à la religion et à l'esthétique javanaises. Cela semble assez engageant – c'est ainsi. Nous essaierons de résumer l'essentiel des propos tenus par ceux qui ont abordé ces sujets. Et si ces notes restent floues, puissent-elles susciter chez le lecteur un intérêt pour une recherche plus approfondie.

Le *Rasa* et le monde intérieur

Les instruments, les compositions et la théorie musicale du gamelan ont, dans l'ensemble, été associés au mysticisme tantrique et soufi. Certaines pièces passent pour spirituellement puissantes, voire dangereuses. Le jeu du gamelan apparaît parfois lié à la méditation. Jouer du gamelan – ou bien l'écouter – ne représente pas un pur divertissement mais constitue une discipline spirituelle. Il y a en fait tout un monde derrière la théorie et la pratique musicale traditionnelle de Java central et, malheureusement ajoutons-nous, les temps changent, là-bas aussi.

La religion originale de Java était l'animisme, suivi d'une longue période indo-bouddhiste entre les IIe et XV^e siècles de notre ère, avant que l'islam ne soit graduellement introduit, cohabitant avec les croyances précédentes. Pour les Javanais qui sont encore influencés par le monde indo-bouddhiste, l'expérience subjective présente un microcosme de l'univers. L'anthropologue Clifford Geertz (*The Interpretation of Cultures - Selected Essays*, Basic Books, New York

1973) nous livre les considérations suivantes:

Dans les profondeurs du monde intérieur des " idées-et-émotions ", (les Javanais) voient reflétée la réalité ultime elle-même. Cette vision introspective du monde s'exprime mieux par un concept que les Javanais ont emprunté à l'Inde puis re-interprété à leur manière : le *rasa*.

Le *rasa* possède deux sens principaux : " ressentir " (*feel* en anglais) et " signifier ". " Ressentir " passe par les cinq sens traditionnels javanais – la vue , l'ouïe, la parole, l'odorat et le toucher, sachant que ce dernier comprend trois aspects que notre perception des cinq sens ne prend pas en compte : le goût dans la langue, le toucher du corps et l'émotion ressentie au niveau du cœur.

Dans le sens de " signifier ", le *rasa* s'applique aux mots dans une lettre, un poème ou même un discours, pour indiquer ce qu'il faut lire entre les lignes, et qui est tellement important à Java dans la communication et les relations sociales.

Pour les Javanais, le *rasa* et la vie forment une seule et même chose : tout ce qui vit a du *rasa* et tout ce qui a du *rasa* vit.

En utilisant le terme *rasa* pour exprimer conjointement " ressentir " et " signifier ", les théoriciens javanais ont développé une analyse phénoménologique hautement sophistiquée, basée sur l'expérience subjective auquel tout se rattache. " Ressentir " et " signifier " sont fondamentalement un, l'expérience religieuse ultime prise subjectivement est aussi l'expérience religieuse ultime prise objectivement – et la perception empirique intérieure conduit à une réalité métaphysique extérieure. Dans ce contexte, la manière dont est considérée l'action humaine, que ce soit du point de vue moral ou esthétique, dépend de la vie émotionnelle de l'individu qui vit cette expérience. Plus fine est la sensation du " ressentir ", plus profonde sera la compréhension, plus élevé le caractère moral et plus beaux également le discours, l'apparence extérieure, l'attitude.... De cette manière, la maîtrise des émotions personnelles devient une préoccupation principale. Les notions religion/éthique, mysticisme/politesse confluent vers une même finalité : une tranquillité et un détachement qui résiste à toute perturbation d'origine intérieure ou extérieure. Une paix qui serait, en Inde, gagnée par le biais d'un retrait du monde et de la société, se doit d'être maintenue à Java sans que l'individu ne se détache de la vie quotidienne.

Le *rasa* se révèle un terme clé pour comprendre l'emphase particulière dans l'appréciation esthétique et sa signification de " perception sensorielle " par rapport aux enseignements tantriques. La finesse de cette perception peut amener à un état de conscience élevé ainsi qu'à une dissipation des frontières séparant les limites entre la chose perçue et l'être qui la perçoit.

Dans *Gamelan Stories: Tantrism, Islam, and Aesthetics in Central Java* (Arizona State Univ. Press, 1993), Judith Becker, ethnomusicologue renommée de l'Université de Michigan, relève l'apport du composant islamique dans les représentations artistiques, gnoséologiques et religieuses. Elle écrit :

La pensée tantrique comme le savoir religieux soufi doivent être acquis par le développement des facultés spirituelles individuelles, réalisé avec soin et de manière systématique par la méditation. La spécificité du tantrisme se base sur des énoncés considérant la quête spirituelle comme individuelle et non collective, méditative et non dévotionnelle, centrée sur le corps, axée vers l'intérieur et de caractère immanent et non transcendantal.

A présent fondus l'un à l'autre, le mysticisme soufi et tantrique constituent aujourd'hui encore une force

significative dans la société javanaise contemporaine. Bien que persistant officieusement, les idées tantriques continuent d'influencer non seulement les pratiques du *kebatinan* (courant de pensée mystique), mais aussi ses réactions et ses réflexions en ce qui concerne les histoires relatives aux arts du spectacle.

Judith Becker note la présence d'éléments tantriques dans la musique de gamelan et, faisant allusion au travail de Sastrapustaka (*Knowledge of the Gamelan Revealed*, 1984), elle relève le sens ésotérique des timbres du gamelan, leur rapport avec les *cakra* et la pertinence du *rasa*. A partir d'une autre recherche, celle de Soerachman, elle rend compte d'un côté, d'une doctrine tantrique préconisant l'utilisation de la musique du gamelan comme un *yantra* pour la méditation ; et de l'autre, d'une interprétation soufi du " son du gamelan touchant le cœur " dans le contexte du *sama*, qui consiste en une écoute focalisée visant le *fana*, expérience de perte de soi-même dans l'union avec Dieu.

Le *Rasa* et le jeu du *gender*

Dans le contexte du gamelan, le *rasa* renvoie aux sentiments du/des musicien/s et à la communication au public du caractère émotionnel de la musique. Dans un concert de gamelan javanais – tout comme bien sûr dans un concert de musique classique en Inde, d'où cette notion est originaire – le *rasa* bien qu'indéfinissable doit nécessairement être présent pour que l'événement s'accomplisse avec succès.

Même si le *rasa* est essentiellement lié à la composition musicale et à l'exécution interprétative, nous continuons de penser que certains instruments du gamelan sont plus " imprégnés de *rasa* " que d'autres. Le *gender*, le chant et le *rebab* (vièle à deux cordes d'origine arabe) sont particulièrement " instruits " dans l'expression des sentiments. Joués en solo, ils conduisent à l'état méditatif intime. Précisons à ce sujet que ce CD n'a pas pour but d'être " un CD pour la méditation ". Il s'agit plutôt d'une sélection d'exemples illustrant l'aspect le plus réflexif et intime de la musique du gamelan.

Ainsi, *gender*, voix et *rebab* sont tous présents dans ces enregistrements, le *gender* ayant une place prédominante. On l'entend tant en solo que dans de petits ensembles. L'intérêt des pièces pour *gender* seul réside dans le fait que certaines sont jouées par un homme et d'autres par une femme.

La partie assurée par le *gender* a fait l'objet d'une thèse soutenue à l'Université de New York en 1998, intitulée *Female-style Genderan and the Aesthetics of Central Javanese Wayang*, par l'ethnomusicologue Sarah Weiss (dont un commentaire suit plus loin). Nous empruntons à l'auteur quelques observations intéressantes.

Dans ses notes de terrain, observations préliminaires à la rédaction de sa thèse, Sarah Weiss écrit :

Quand Ibu Pringga joue du *gender* [...] elle joue dans le style féminin ou *gaya perempuan*. Ce style de jeu tend à être associé à l'ancien style de *wayang*, ou style villageois. Selon de nombreux musiciens de Java central, le style féminin est différent de ce qui se rattache au style masculin, *gaya laki-laki*, ou simplement *genderan* (ce qui est joué sur le *gender*). Quand je leur ai demandé d'expliquer la différence entre les styles de jeu féminin et masculin du *gender*, les musiciens de Java central ont souvent émis l'hypothèse que cela était dû au fait que les femmes sont des femmes, et les hommes, des hommes.

Le contexte traditionnel le plus représentatif du style féminin est le théâtre d'ombre avec marionnettes (*wayang kulit*), particulièrement quand le *gender* soutient en fond musical le récit du maître du spectacle, le *dhalang*. Dans ce

contexte, le *gender* joue un type particulier de " continuum " relativement libre appelé *grimungan*. Ce dernier diffère du *pathetan*, un récitatif en solo hautement expressif lié aux grandes compositions pour gamelan. Il diffère également des parties jouées par le *gender* quand celui-ci se trouve au sein du gamelan. Sarah Weiss écrit :

Le *grimungan* est une musique qui porte le *rasa* des mots du *dhalang*. C'est en quelque sorte du *rasa* pur, encore brut et vierge par rapport aux règles de la théorie.[...] Les mélodies du *grimungan* existent dans la conscience du musicien [...]. Pratiquement tous les joueurs que j'ai interrogé l'ont décrit comme l'opération par laquelle le *gender* suivait le sentiment (*feeling*) de la scène (du théâtre d'ombre). A la question que je lui posais pour savoir ce qu'elle ressentait quand elle jouait le *grimungan*, Ibu Pringga m'a répondu que parfois, elle sentait que ses mains cherchaient par elles-mêmes ce qu'elles devaient jouer. [...] Sur le plan concret, cette musicienne décrit le *grimungan* comme de simples mélodies jouées au *gender* pour accompagner le *dhalang* quand il parle, comme ça, si celui-ci doit se mettre à chanter, il ne commence pas sur une fausse note.

Ces deux derniers propos sont savoureux : Ibu Pringga minimise ironiquement son rôle. Dans le présent CD, on entendra une pièce de *grimungan* jouée par cette musicienne à la personnalité forte et aux qualités artistiques en dehors du commun (page 8).

Style masculin vs. style féminin dans le jeu du *gender*

Il semblerait aujourd'hui que les hommes ne soient pas si bons au *gender* dans le *grimungan*, alors qu'ils le sont assurément quand il s'agit de jouer de cet instrument dans le contexte des compositions du gamelan. Sarah Weiss explique en détail les styles de jeu du *gender* en se basant sur la dichotomie homme-femme. Il n'est pas possible ici de rendre dans sa totalité l'analyse qu'elle aborde sur le plan musical, historique et sociologique. Essayons néanmoins de schématiser les manières, masculine et féminine, de jouer le *gender* qui peuvent être entendues dans le CD, respectivement par Bapak Djoko Rajarjo et Ibu Pringga.

Le style de jeu masculin a tendance à être fort, relativement ordonné, quelque peu nerveux et recourt à des interruptions. Le style féminin, à l'inverse, a tendance à être doux, désordonné en apparence, mais exécuté dans un fluide continu. Le jeu masculin est rattaché à un style urbain et courtisan ; le jeu féminin apparaît lié au style villageois. Les hommes jouent avec la pensée (*akal*), se rattachent explicitement à quelques codes formels musicaux et apparaissent comme improvisant à l'intérieur d'un mode (*pahtet*). Les femmes jouent avec l'esprit (*jiva*), leurs structures mélodiques étant déterminées par le contexte de jeu et par leur style personnel.

A ce schéma duel, extrait du travail de Sarah Weiss, nous ajouterons les termes occidentaux "toccata" et "fantaisie" que nous inspirent les pièces composant ce CD. Le *Oxford Dictionary* propose les définitions suivantes : "toccata" " est une composition qui tend à mettre en avant le touché et la technique du musicien, et qui a l'air d'être improvisée ", tandis que "fantaisie" " est une composition en apparence impromptue, une composition dans un style dont la forme recourt à l'imaginaire ". L'emploi de ces deux termes semble en effet justifié à l'écoute du jeu de Bapak Djoko Rajarjo et de Ibu Pringga.

Commentaire par Sarah Weiss

Sarah Weiss est professeur-assistant et directeur du Gamelan Nyai Saraswati à l'Université de Caroline du Nord, Chapel Hill. Elle a vécu à Java où elle a entrepris des recherches depuis 1990. Elle est en train de finir un livre sur l'esthétique et le jeu du *gender* à Java central intitulé *Listening to an earlier Java*.

Le *gender* est joué pratiquement dans tous les ensembles musicaux à Java central. Il est toutefois rarement utilisé comme instrument soliste, et c'est en cela que ce CD est unique.

Alors que aujourd'hui, la majorité des joueurs de *gender* sont des hommes, cet instrument était traditionnellement joué par les femmes dans les spectacles de *wayang*. Souvent, il s'agissait de l'épouse, ou d'un membre de la famille proche du *dhalang* qui lui tenait lieu de compagnon. Beaucoup de *dhalang* aujourd'hui racontent l'histoire de leur père et grand-père *dhalang* qui voyageaient à travers Java avec leur épouse ou leur sœur jouant pratiquement tous les soirs, dans des contextes urbains ou villageois, pendant les mois de festivals et la saison sèche. Ces musiciennes jouaient dans un style sensé accentuer le *rasa* dans le récit du *dhalang*.

Il est intéressant de noter que le style actuellement considéré comme féminin s'est aussi appelé style villageois ou vieux style. Alors que, d'après les joueurs de *gender* actuels, le style villageois féminin était autrefois joué par tous, il a décliné pour laisser place à ce qui est aujourd'hui appelé style masculin ou citadin, qui est principalement joué, comme son nom l'indique, par des hommes et des étudiants formés dans les cours et les conservatoires. En effet, alors que la musique traditionnelle de Java s'est petit à petit concentrée autour des cours javanaises, puis dans les conservatoires des villes, l'importance de l'ancienne tradition villageoise a commencé à décliner. Bien que pendant cette période certains gouverneurs javanais aient insisté pour s'entourer de joueuses de *gender*, à la fin du XX^e siècle, beaucoup de femmes jouaient uniquement dans un contexte rural. Et alors que décline le jeu des femmes et leur style particulier *genderan*, c'est une ironie de voir que nombreux sont les amateurs du *wayang* et du jeu du *gender* qui insistent encore pour dire que seules les femmes jouant dans l'ancien style sont capables d'évoquer musicalement le véritable *rasa* d'une histoire de *wayang*.

Ce CD offre à l'auditeur l'opportunité d'écouter deux des grands joueurs de *gender* homme et femme travaillant aujourd'hui dans la région de Surakarta. Ibu Pringga est l'une des musiciennes encore active les plus respectées. Elle est souvent invitée pour jouer dans les palais kraton, ainsi qu'avec des ensembles à la radio de Surakarta et avec de nombreux *dhalang*. Quant à Bapak Joko Raharjo, il est lui-même *dhalang* et a travaillé avec beaucoup de joueur de *gender* très respectés. Il a appris cet instrument auprès des femmes de sa famille. Dans ce CD, on entend Bapak Joko Raharjo et Ibu Pringga interpréter, chacun à leur manière, la pièce *Jineman Uler Kambang*. Même s'ils jouent chacun sur une échelle différente, l'auditeur peut comparer la même pièce dans le style masculin (page 6, *pelog*) et féminin (page 10, *slendro*). Pour aider l'auditeur à discerner les deux esthétiques, précisons que les oreilles javanaises entendent le style féminin comme continu, décoré et coulant, alors qu'ils entendent le style masculin comme plus précis par rapport à l'interprétation modale car il est moins ornementé. Le répertoire javanais comporte de nombreuses pièces qui peuvent être jouées dans les deux échelles *pelog* et *slendro* et dans différents modes.

L'esthétique du chant javanais est déterminée non seulement par le *gender* mais aussi par l'affect, et les termes de raffiné, coquet, sombre, contemplatif, etc. lui conviennent bien. L'auditeur peut apprécier les versions masculines et féminines de chants particulièrement délicats, aux plages 3, 5 et 7. Deux types de chant javanais sont entendus ici : *macapat* (plages 3 et 5) et *bawa* (plage 7). Le *macapat* est une poésie chantée en vers, de nature littéraire, avec ou sans accompagnement musical. L'auditeur a la possibilité d'entendre l'extraordinaire solo de Nyi Cendaniraras qui exécute deux vers du mètre poétique *pangkur* sur le mode *pelog nem*. Le *bawa* quant à lui, introduit souvent une pièce instrumentale exécutée par la totalité de l'ensemble et il est d'habitude chanté par un homme. Dans cet exemple, le solo chanté par la voix veloutée de Bapak Darsono introduit une suite de pièces en *slendro*.

Dans ce disque, l'auditeur entendra aussi le *gender* joué en solo ou dans un petit ensemble spécifique appelé *gadhon*. Cette expression vient du verbe javanais *ngado* qui signifie grignoter ou manger un plat de viande ou de légumes, sans riz. Par analogie, on compare au riz les instruments jouant la mélodie de base dans un gamelan, et ceux jouant les parties improvisées et élaborées, à la délicatesse d'un plat épicé et sucré, mangé avec du riz par certaines personnes à Java central – soit les instruments du petit ensemble *gadhon*.

Le seul contexte traditionnel dans lequel le *gender* devient soliste est le *grimingan*, qui accompagne le marionnettiste (*dhalang*) quand il n'y a pas d'autre musique pendant les huit heures que dure le spectacle de théâtre d'ombre (*wayang*). Dans ce cadre, le *gender* permet de maintenir l'ambiance du moment dans l'oreille et le cœur du public tout en aidant le *dhalang* à conserver, tout au long de la nuit, le flux de l'histoire. L'exemple du *grimingan* présenté plage 8 correspond à un passage compris entre la section médiane d'un *wayang* durant toute la nuit et le *prang kembang* (bataille des fleurs), partie correspondant à la deuxième plus grande bataille du soir. Par rapport au contexte de jeu, ce *grimingan* amène à un *ada-ada* qui est exécuté juste avant une conversation entre les guerriers, souvent vive ou menaçante. L'auditeur peut écouter Ibu Pringga passer d'un *grimingan* plutôt improvisé pour aller vers le *ada-ada* alors que le tempo devient plus régulier et que sont mises en place des phrases mélodiques bien définies.

Dans ce CD, le *gender* est entendu jouant autant de *pathetan* (ou chants d'humeur non mesuré, voir plage 1, souvent exécutés avec d'autres instruments et du chant) que de *gendhing* (pièces avec gong au tempo fixe, voir plage 2, 4, 6, 9 et 10) dans lesquels la totalité du gamelan peut être entendue. L'alternance entre *pathetan* non mesuré et *gendhing* est habituel quand la musique javanaise est jouée dans le contexte d'un concert. De même, l'alternance entre les échelles est habituelle. Les deux échelles javanaises, celle avec cinq notes, *slendro* (plages 4, 7, 8, 9, 10) et celle à sept notes, *pelog* (plages 1, 2, 3, 5, 6) se trouvent dans ce disque. Même si l'échelle en comprend sept, les pièces en *pelog*, dans la pratique, utilisent rarement plus de cinq ou six notes.

Les quatre *gendhing* ici enregistrés illustrent à la fois le caractère contemplatif et le caractère joyeux de la créativité musicale javanaise.

Ketawang Pangkur Ngrenas (plage 2) est trompeur. Sous une apparence simple, il se révèle extrêmement raffiné et la concentration qu'il requiert pour une bonne interprétation peut uniquement être atteinte par les musiciens les plus expérimentés.

Gendhing Lalermenggeng (plage 9) est un chant commémoratif nostalgique. Pendant son exécution, la voix et le *rebab* (vièle à pique, à deux cordes) empruntent des notes à une autre échelle (*miring*). La sonorité de ces notes étran-

gères à l'échelle *slendro* évoque la plainte et la perte, qui font partie de l'expérience humaine.

Jinemana Uler Kambang est une chanson enjouée qui décrit la vie d'une chenille tout en donnant des conseils à celui qui écoute (plages 6 et 10).

Ladrang Gadhung Mlati (plage 4), un chant sacré de la cour de Surakarta, entretient un rapport intéressant avec le *gender*. L'introduction de cette pièce à la cour est en rapport avec certaines des plus anciennes traditions authentifiant Java central comme foyer du pouvoir.

On raconte que la pièce a été amenée à la cour par la joueuse de *gender* Nyai Jlamprang, une musicienne attachée au gouverneur Paku Bawana. Ce récit mythique varie d'une version à l'autre selon les manuscrits où on le trouve, rédigés à différentes époques. Cela dit, il conserve partout les aspects les plus importants de l'histoire.

Nyai Jlamprang avait été atteinte par la peste, répandue à Java par Nyai Lara Kidul, déesse des Mers du sud et éternelle épouse des gouverneurs des quatre cours de Java central. Cette dernière peuplait son royaume sous-marin des âmes de ceux qui mourraient des plaies qu'elle causait sur terre. A son arrivée au palais sous-marin, Nyai Jlamprang insista auprès de Nyai Lara Kidul pour retourner près de Paku Bawana. Mais Nyai Lara Kidul refusa, et dans son effort pour la convaincre de passer un séjour agréable, proposa à la jeune joueuse de *gender* de lui apprendre une de ses propres pièces, *Ladrang Gadhung Mlati*. Nyai Jlamprang, respectueuse, appris rapidement ce morceau difficile et insista une fois de plus pour retourner sur les terres du gouverneur. Nyai Lara Kidul lui tendit des pièges à plusieurs reprises mais échoua et permit finalement à Nyai Jlamprang de rentrer chez elle. Et pour son voyage de retour, Nyai Jlamprang reçut des racines de curcuma et de gingembre plus d'autres provisions. Alors que ses proches préparaient les obsèques, Nyai Jlamprang réintégra soudainement son existence corporelle. La famille impressionnée se réjouissait de voir, dans ses frissons, que la vie lui revenait. Les provisions données par Nyai Lara Kidul se transformèrent miraculeusement en or et en argent que Nyai Jlamprang donna au gouverneur Paku Bawana, avant de lui jouer la nouvelle pièce de *gender* apprise auprès de Nyai Lara Kidul.

C'est la raison pour laquelle il est nécessaire, aujourd'hui encore, de disposer d'un radeau rempli d'offrandes avant de jouer ce *ladrang*. Beaucoup de musiciens javanais refusent de le faire entendre au public, prétextant sa nature sacrée et ses possibles conséquences dangereuses dans le cas d'une exécution hors contexte cérémoniel.

L'importance du *gender* comme la présence de joueurs femmes dans la culture de Java central trouvent leurs fondements dans ce mythe qui confirme du même coup la légitimité historique des gouverneurs de cette partie de l'île.

Musique et musiciens

Plage 1 - Pathetan pelog lima Wantah par Djoko Raharjo au *gender*, *dhalang* réputé (marionnettiste de théâtre d'ombre, *wayang kulit*).

Plage 2 - Ketawang Pangkur Ngrenas, pelog lima par Djoko Raharjo au *gender*.

Plage 3 - Macapat Pangkur, pelog nem (une strophe) par la *pesindhen* (chanteuse) Nyi Cendaniraras. Le *macapat*, considéré comme le plus haut niveau artistique, est une forme raffinée de poésie chantée, comprenant tout un univers expressif basé sur des thématiques humaines et spirituelles. Les poèmes du *macapat* représentent l'essentiel de la littérature javanaise écrite entre les X^e et XIX^e siècles. Ils traitent de sujets variés tels que des textes d'enseigne-

ment religieux, des épopees, des énigmes, des formules magiques et des chants d'amour. Nous entendons ici quelques strophes provenant de plusieurs compositions existantes, comme une sorte d'interlude dans le programme du gender. La traduction de la strophe est la suivante :

*Nous avons nié nos propres besoins
Pour le plaisir d'éduquer les enfants
Par de bonnes chansons,
Formulées joliment et avec soin,
Ils recevront ainsi la haute éducation
Qui prévaut à l'île de Java
Selon la religion des Rois.*

Plage 4 - Ladrang Gaduhng Mlati, slendro sanga. Cette pièce sacrée (dont le récit mythique est raconté dans le commentaire de Sarah Weiss) est jouée ici par un ensemble restreint, composé d'un gong et de plusieurs types de gender couvrant ensemble plusieurs octaves (*gender barung, gender panerus, gender panembung ou slenthem*). Les musiciens appartiennent à la faculté de musique du conservatoire de Surakarta (STS).

Plage 5 - Macapat Pangkur, pelog nem (une strophe). Nyi Cendaniraras. La traduction du texte de cette seconde strophe dans le mètre *pangkur* est :

*Il est écrit dans les textes sacrés
Que pour maintenir la sincérité dans l'apprentissage et la recherche;
Même les vieilles gens
S'ils ne sont pas conscient du rasa
Seront vides et insipides comme une bouchée déjà croquée,
Et quand ils seront en société
Leur conduite comme leurs paroles seront honteuses.*

Plage 6 - Jineman Uler Kambang (le titre signifie littéralement "la chenille flottante"), pelog nem. Au gender, Djoko Raharjo.

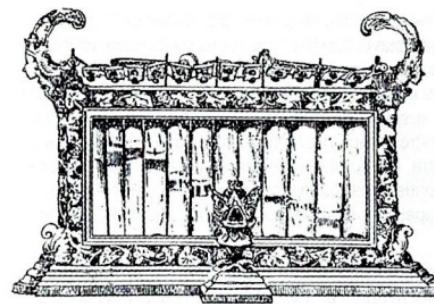
Plage 7 - Bawa Puspanjana, slendro sanga, chanté par Darsono, avec au gender, Ibu Pringga. Le *bawa* est une composition pour voix soliste masculine qui introduit souvent les grands *gending*. Cette forme poétique *tembang gedé* ou, littéralement, "long poème chanté" a des origines anciennes, probablement du V^e siècle. Elle était utilisée pour transmettre les enseignements religieux et épiques en *kawi*, ancêtre du javanais moderne. Actuellement, les compositions de *bawa*, sur le plan des mélodies comme des textes, ont changé d'une manière difficile à définir. Le langage a été actualisé, mais le texte conserve des expressions poétiques issues du vieux javanais, ce qui explique la difficulté pour le traduire. Les vers ci-dessous expriment bien la notion de *rasa* dans ce *bawa* :

*O Seigneur, l'objet de mon adoration est la plus belle des femmes,
La plus douce des fleurs, la reine du monde;
Vraiment idolâtrée, elle est un exemple
Pour toutes femmes comme fleur de l'humanité.*

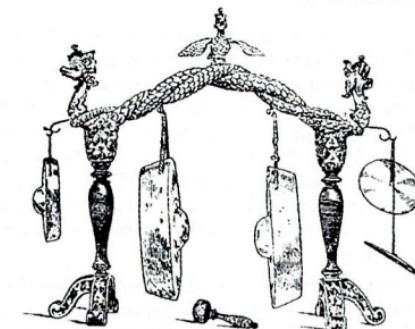
Plage 8 - Grimingan et Ada-Ada, slendro sanga. Au gender, Ibu Pringga, une des musiciennes encore vivante les plus renommée du jeu du *gender* dans le style féminin. Nous avons eu la chance de pouvoir l'enregistrer et nous apprécions sa forte personnalité et sa vitalité qui ne semblent pas être atteintes par l'âge. Le *grimingan*, mentionné dans les notes ci-dessus, est une musique profonde et fluide, d'une certaine manière improvisée, tandis que le *ada-Ada* correspond à un type de musique plus structurée convenant à des parties plus animées du spectacle de *wayang*.

Plage 9 - Gending Lalermenggeng, slendro sanga. Gamelan *gadhon* (*gender, rebab, kenong, gong* et voix de femme). Les musiciens sont des membres du conservatoire de Surakarta (STS), et la chanteuse, *pesindhen*, est Nyi Cendaniraras. Ce *gending* est particulièrement vénéré par les Javanais comme pièce commémorative. Il présente une certaine spécificité : même s'il est construit sur les cinq notes du *slendro*, les lignes mélodiques de la *pesindhen* et de la vièle *rebab* recourent à des notes étrangères (*miring*) à cette échelle, ce qui en change la perception tonale. L'effet produit est celui d'une lamentation conduisant à la nostalgie.

Plage 10 - Jineman Uler Kambang, slendro sanga, au *gender*, Ibu Pringga. Une autre exécution hors paire par la vénérable Dame du *gender*. La pièce est la même que celle jouée à la plage 6 mais elle l'est ici sur un *laras* (échelle) et un *pathet* différents.



GENDER



GONG

Gamelan de Java central – COULEURS

Les couleurs du gamelan javanais – ses timbres et ses voix – sont présentées dans cette série de pièces enregistrées à Surakarta entre 1999 et 2001. Celles-ci appartiennent au répertoire traditionnel – et même quand elles n'en sont pas directement issues, elles s'insèrent néanmoins dans la tradition. On pourra entendre ici, chacun leur tour, des ensembles de taille réduite. Les pièces sélectionnées correspondent à des extraits de compositions classiques assez longues, à de courtes pièces ou à des thèmes classiques improvisés. Tous les morceaux sont joués par des musiciens javanais renommés, à l'exception de la séquence de gong.

Nous avons voulu composer une sorte de "tapisserie" faite des sonorités et des différentes formes d'expression musicale de Java central, en employant les composants sonores essentiels propre à ce monde riche et complexe. Loin d'être un simple échantillon - pour reprendre le jargon du marché du disque - il est probable que le résultat donne plutôt un avant - goût au débutant en gamelan et pique la curiosité de l'amateur éclairé.

Nous allons tour à tour évoquer les instruments mis en avant dans ce CD, puis se concentrer sur les échelles, l'accordage et les "atmosphères" de la musique pour finalement décrire le contenu de chacune des plages.

Les instruments

Tout d'abord, nous entendons la famille des *bonang*. Cet instrument consiste en une double rangée de "gamelles" de bronze retournées sur un cadre de bois, chacune couvrant une octave. Il existe trois types de *bonang*, allant d'un registre grave à un registre aigu : le *bonang panembung*, le *bonang barung* et le *bonang panerus*. L'ensemble couvre quatre octaves car celles-ci se chevauchent. On peut dire que les *bonang* appartiennent d'une certaine manière à la famille des gongs, qui comprend les "posés" (*bonang*) et les "suspensus" (gongs proprement dits). Ces derniers sont généralement d'une taille supérieure et sonnent dans le registre le plus grave. Ils existent dans des dimensions variables, le plus grand, qui peut faire jusqu'à un mètre de diamètre, est aussi le plus lourd (quarante kilos environ). Il produit une sonorité très profonde et puissante qui peut être ressentie dans tout le corps si l'on s'en tient proche. Les gongs suspendus sont classés en trois sous-groupes qui sont appelés *gong*, *suwukan*, *kempul*, allant du plus grave au plus aigu.

Ce qui fascine chez ces instruments, indépendamment de leur forme et de leur taille, c'est leur fabrication. Elle demande un travail de forge complexe et ardu, consistant à alterner pendant un long temps, les phases de chauffage et de martelage. La fabrication d'un grand *gong ageng* peut ainsi nécessiter le travail d'une équipe de quatre à cinq hommes pendant au moins deux jours. Les gongs – ainsi que tous les métallophones d'un gamelan – ont besoin de passer par la forge. Le moulage, qui serait probablement plus facile à faire, ne permettrait pas d'obtenir l'ensemble des propriétés musicales qui caractérisent les instruments du gamelan. Si les instruments étaient moulés et non forgés, le gamelan sonnerait plutôt comme un carillon de cloches d'église.

Ensuite, nous entendons le *gender*. Cet instrument raffiné est caractérisé par ses lames de bronze suspendues sur des résonateurs tubulaires, originellement en bambou. Sa sonorité est belle et dure longtemps, et sa technique de jeu, très compliquée. Il est joué avec des mailloches capitonnées en forme de disque. Chaque main doit simultanément frapper une lame tout en étouffant la précédente. La famille des *gender* comprend trois instruments. Le *gender* proprement dit, ou *gender barung*, qui couvre deux octaves, le *gender panerus*, ayant la même étendue mais dans un

registre plus aigu, et le *slenthem* ou *gender panembung*. Ce dernier est joué avec une seule mailloche, son ambitus est d'une octave grave et il possède un rôle musical à part : il assure le *balungan* ou la mélodie "squelette" autour de laquelle tous les autres instruments, *gender* compris, assurent un rôle ornemental.

Je m'avancerai à dire que le *bonang* et peut-être le *gender* sont probablement les instruments les plus agréable à une oreille occidentale non avertie. La relative "hostilité" du son des métallophones – plus ou moins conscientement perçue par les amateurs d'instruments classiques occidentaux – ne se limite certainement pas à la différence d'échelle mais tient plutôt de leur qualité physique et acoustique. Alors que la plupart des instruments occidentaux à son entretenu produisent des harmoniques "ordonnées" par rapport au son fondamental de base, les métallophones génèrent ce que les physiciens appellent des *partiels*, ou tons secondaires qui n'entretiennent pas de rapport "harmonieux" avec le son fondamental.

Le *kemanak* n'est pas un instrument habituel dans la musique de *gamelan*. Il est plutôt utilisé dans certains types de pièces sacrées ou cérémonielles et, la plupart du temps, conjointement avec le chant interprété par les femmes et avec les danses. L'attrait que cet instrument rare est capable d'exercer sur l'auditoire est surprenante par rapport à ses propriétés musicales, assez limitées. Il s'agit d'une paire de plaques en bronze recourbées ayant la forme d'une banane. Tenues à la main, elles sont frappées à l'aide d'une mailloche et produisent une seule note. Les deux musiciens requis jouent des séquences à deux notes d'une manière codifiée.

Kendhang est le nom javanais du tambour joué dans le gamelan. Cet instrument à deux peaux, frappées chacune avec une main, se décline en trois versions, qui possèdent leurs propres techniques de jeu : le *kendhang kendhang* (le plus grand), le *ketipung* (le plus petit) et le *ciblon* ou *batangan* (de taille moyenne).

Le rôle du tambour est important puisqu'il marque la pulsation de la pièce et indique les changements de tempo, un peu comme un chef d'orchestre en Occident. Le *ciblon* ou *kendhang* "moyen" est normalement utilisé dans des tempo vif et dans des pièces de danse. "Ciblon" désigne à Java un type de jeu aquatique auquel s'adonnent les jeunes hommes et qui consiste à produire plusieurs modèles rythmiques en frappant l'eau avec la paume de la main. Ces derniers sont reproduits dans le jeu du *kendhang ciblon*.

Le *rebab* est une vièle à pique à deux cordes d'origine arabe. Le chevalet, mobile, repose sur la table d'harmonie faite en peau – habituellement une vessie de chèvre ou de vache, très étirée. L'archet est en bois et ses crins, de cheval, sont peu tendus. Les doigts appuient sur les cordes mais sans venir toucher le manche. C'est un instrument difficile à jouer qui possède un rôle important, et particulièrement en présence d'une chanteuse. En raison de sa sonorité âpre et des hauteurs qui semblent parfois imprécises, la sonorité du *rebab* peut être "problématique" pour l'auditeur occidental non habitué au gamelan javanais.

La chanteuse, *pesindhen*, joue un rôle essentiel dans la musique de gamelan, sauf quand les pièces sont purement instrumentales – la voix masculine joue aussi son rôle, en solo ou en chœur, *gerong*, mais ce CD n'en fait pas entendre. En Occident, une chanteuse accompagnée d'un orchestre sera considérée comme soliste et une attention toute particulière lui sera accordée. Les auditeurs, attendant d'elle plus que des autres musiciens, la jugeront d'une manière "extrême" : diva ou non diva ? Cela est bien différent dans la tradition javanaise où la place occupée par la *pesindhen* équivaut à celle des autres instruments du gamelan. Empressons-nous d'ajouter que la façon occidentale

de voir les choses semble avoir gagné la scène du gamelan javanais.

Musicalement, le rôle de la *pesindhen* se caractérise par un mélange de souplesse rythmique et de richesse dans l'ornementation : elle ne chante pas "La" mélodie de la pièce – car celle-ci n'existe pas au même titre qu'en Occident (à l'exception de certaines pièces, dont *Anglirmendung*).

Nous devons aussi mentionner deux autres instruments que nous pouvons entendre à la dernière plage. Le *suling*, qui est l'unique aérophone du gamelan, est une flûte en bambou à embouchure terminale dont le rôle musical se limite à l'ornementation (à la différence de la fonction qu'elle tient à Java ouest). Bapak Suhardi de Yogyakarta, musicien et professeur de renom, avait l'habitude de dire que le *suling* devait "chanter comme un oiseau".

Le xylophone *gambang* est le seul instrument qui nous apporte la sonorité du bois. Il est joué avec deux longues baguettes souples faites en corne de buffle, terminées par un disque capitonné. Nous aimerions citer ici le pionnier Jaap Kunst, ethnomusicologue hollandais, qui écrit dans *Music in Java* : "un bon joueur de *gambang* doit donner l'impression que les baguettes dansent sur les touches. Le timbre de l'instrument est milleux, il n'a pas du tout le son macabre des xylophones européens."

La description ci-dessus ne comprend pas le reste des instruments du gamelan car ils ne sont pas présents dans ce CD – notamment la famille du *saron*. Les *saron* sont parmi les plus faciles à jouer. Ils représentent la section des "instruments forts", composés de lames épaisses en bronze (ou en fer) frappées avec des maillets.

Echelles, accords, et "atmosphères"

La musique de gamelan de Java central utilise deux échelles : l'une à sept notes appelée *pelog* et l'autre à cinq notes, appelée *slendro*. Les pièces sont construites dans l'une des deux échelles bien que, occasionnellement, elles puissent s'adapter d'une échelle à l'autre. Le gamelan possède donc, en général, deux séries d'instruments, l'une accordée en *pelog* l'autre en *slendro*. Cela dit, il faut ajouter que par rapport au point de vue occidental, les hauteurs des échelles javanaises ne coïncident pas avec celles de l'échelle tempérée à douze notes. D'autre part, chaque gamelan a des hauteurs qui sont différentes de tout autre gamelan. C'est par chance ou par une volonté délibérée que deux gamelans auront des hauteurs équivalentes ; et par chance également que certaines hauteurs d'un gamelan coïncideront avec les hauteurs de l'échelle occidentale. Par conséquent, une même pièce sonnera différemment en fonction du gamelan sur lequel elle sera jouée. Du même coup, les instruments ne seront pas interchangeables et devront toujours être joués au sein du même gamelan (cela pourrait d'ailleurs amener à réfléchir à la dimension spirituelle et mystique de l'histoire du gamelan, mais nous ne pouvons traiter ici de cet aspect).

Chacune des deux échelles *pelog* et *slendro* tend à conférer sa propre "ambiance" à la musique. La différence vient du fait que les intervalles dans l'échelle *slendro* sont plutôt similaires, tandis qu'en *pelog* ils sont inégaux, et parfois très éloignés. Il en résulte, d'une manière subjective, que l'échelle *slendro* sonne "lumineuse" comme un mode majeur, alors que les pièces jouées en *pelog* sont relativement "sombres" comme dans un mode mineur. L'auditeur pourra en juger par lui-même en relevant les *laras* ou échelle (*pelog* ou *slendro*) des différentes enregistrements de ce CD, sauf aux plages 3, 4, 9 et 13 où les *laras* ne sont pas établis (soit parce que l'instrument n'est pas ou n'est pas trop accordé, comme c'est le cas du *kendhang*, ou parce que les deux échelles sont utilisées). Une comparaison plus fine peut être faite en écoutant la série de pièces qui utilisent le(s) même(s) instrument(s) mais dans des échelles différentes –

comparer les plages 1 et 8, 2 et 10, 6 et 7.

Nous devons mentionner à présent que dans la musique de gamelan de Java central, on opère une distinction plus fine - le *pathet* – qui existe sous trois formes dans chaque échelle. Le *pathet* en *pelog* peut être *lima*, *nem*, ou *barang*, alors qu'en *slendro* il peut-être *nem*, *sanga* ou *manyura*. Le *pathet* est quelque peu difficile à saisir pour une oreille occidentale. Le néophyte ne sera pas capable de remarquer la différence, et même quelqu'un de plus savant pourra seulement "ressentir" le changement d'un *pathet* à l'autre, sans avoir pour autant une idée précise de ce qui se passe. Pour simplifier, disons que chaque *pathet* choisit parmi l'ensemble des notes de l'échelle celles qui doivent être jouées plus souvent, et/ou qui doivent l'être à certains moments cruciaux de la pièce.

Enregistrements et musiciens

Plage 1 - Bonang pelog - Deux gongan (cycles pour le grand gong) du *Gendhing TUKUNG*, pelog barang. Les instruments sont les bonang barung, panerus et panembung (pour le balungan) et le gong. Musiciens du STSI (Sekolah Tinggi Seni Indonesia) Surakarta. 2001.

Le *gendhing* Tukung est normalement joué par le gamelan au complet et dure environ 18 minutes.

Plage 2 - Gender slendro - Buka (introduction) du ladrang *GADHUNG MLATI*, slendro sanga, joué par Bapak Djoko Raharjo. 2001.

La composition, ayant un fort contenu mystique, est souvent jouée par une gamelan *gadhon*, une sorte d'ensemble réduit ou de "chambre".

Plage 3 - Kemanak - Klenengan pour quatre musiciens (normalement, seulement deux joueurs sont requis). Musiciens du STSI, Surakarta. 2001.

Les deux joueurs supplémentaires improvisent des formules élaborées sur le modèle rythmique standard exécuté par les deux joueurs traditionnels.

Plage 4 - Kendhang et bonang - Gangsaran (forme en ostinato). Bapak Hartono et Rainer Schuetz mettent ici en évidence des éléments essentiels de cette structure du gamelan. 1999.

Plage 5 - Voix et kendhang - Fin du *gendhing ANGLIRMENDUNG*, pelog barang. Cette *pesindhen* est Nyi Umi Hartono. Au kendhang : Bapak Hartono. 1999.

Le *gendhing* original est un morceau cérémoniel en rapport avec les danses *bedhaya* du Kraton de Surakarta. Dans cette version dépouillée (autant que dans l'original) la *pesindhen* chante "La" mélodie de la pièce – contrairement à ce qui se fait généralement dans la musique de gamelan de Java central.

Plage 6 - Rebab pelog - Pathetan pour trois joueurs. Musiciens du STSI de Surakarta. 2001.

En même temps que le *rebab* joue son pathetan, une forme librement expressive que certains qualifiaient de lyrique, les deux autres instruments improvisent "*in concertante*".

Plage 7 - Rebab slendro - Pathetan pour trois joueurs. Musiciens du STSI de Surakarta. 2001.

Cet enregistrement est en *slendro* et diffère, en cela, de la plage précédente. Une comparaison mettra clairement

en évidence les différences entre les deux échelles, en terme de qualité tonale. Nous considérons le *slendro* comme "lumineux" et "direct" tandis que le *pelog* est "sombre" et "attirant".

Plage 8 - Bonang slendro - Un gongan du *gendhing DANARAJA*, slendro sanga. Les instruments sont les *bonang barung* et *panerus*, le *slenthem* (pour le *balungan*) et le gong. Musiciens du STSI de Surakarta. 2001.

Le *gendhing* Danaraja est normalement joué par l'ensemble du gamelan. Cette plage est à rapprocher de la toute première pour comparer les deux échelles javanaises.

Plage 9 - Kendhang - Klenengan solo pour *kendhang gendhing*, *ketipung* et *ciblon* joués par Bapak Hartono. 2000.

Ce prestigieux joueur de *kendhang* du Palais Mangkunegaran joue une suite de modèles rythmiques, traditionnels et moins traditionnels, sur chacun des trois tambours du gamelan.

Plage 10 - Gender pelog - Pathetan pelog barang par Bapak Djoko Raharjo. 2001.

Une autre forme expressive jouée au *gender*. Les échelles *pelog* et *slendro* peuvent être comparées ici avec la plage 2.

Plage 11 - Gender pelog - "Toccata" par Bapak Djoko Raharjo. 2001.

Nous avons spécialement demandé au musicien de jouer une courte improvisation en suivant les caractéristiques de cette forme musicale occidentale qu'est la *toccata*.

Plage 12 - Voix et quatre instruments - Ingah (dernière partie) du *gendhing KOMBANG MARA*, pelog lima. *Pesindhén Nyi Cendaniraras* et les Musiciens du Kraton de Surakarta au *rebab*, *gender*, *slenthem* et *kendhang*. 1999.

L'idée d'enregistrer une version de "chambre" de ce long et beau *gendhing* constituait à l'origine un outil de travail pour s'entraîner à jouer du gamelan, tel un "minus-one" musical prévu pour les autres instruments qui ont le même accord que le gamelan *Kaduk Manis* du Kraton. Il est apparu que cet enregistrement pouvait être intéressant en lui-même, et particulièrement dans ce CD qui vise à montrer la singularité de chaque instrument.

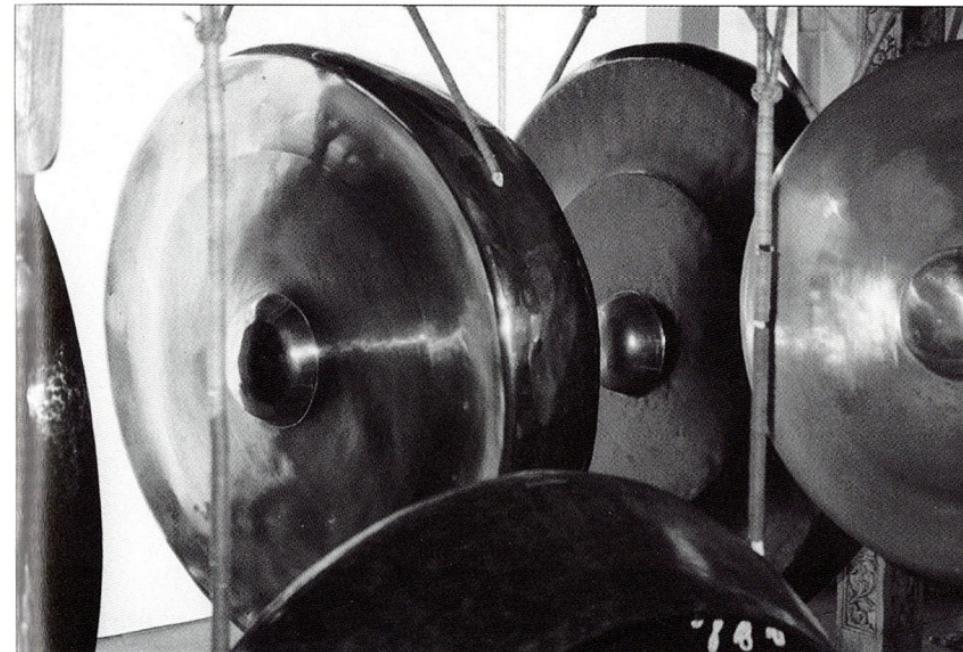
Plage 13 - Gongs - Courte séquence pour *gong*, *suwukan* et *kempul*. Surakarta. 2000.

John Noise Manis frappe ici les gongs du gamelan *Lipurtambaneng* (avec en fond, la pluie). La mélodie Munggang, la plus ancienne connue à trois notes, est entendue à la fin de la séquence.

Plage 14 - Gamelan gadhon (gamelan de " chambre ") - Pathetan Wantah, pelog barang. Musiciens du STSI, Surakarta. 2001.

Dans ce morceau traditionnel, l'ensemble réduit du gamelan, ce qui est également traditionnel, comprend deux instruments qui n'ont pas encore été entendus : le *gambang* (xylophone) et le *suling* (flûte en bambou).

Traduction Française : Marie-Barbara Le Gonidec et Leonardo Garcia



GONGS