

*Memorias de un despropósito. El gamelán sundanés
en la Exposición Universal de París de 1889.*

Ángela López Lara

2021

This work is licensed under the Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0
Internacional License. To view a copy of this license, visit

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos	i
Criterios de edición	ii
Los instrumentos del gamelán	v
Resumen	xii
Índice de figuras	xiv
Introducción	1
Presentación y justificación del objeto de estudio.....	1
Estado de la cuestión	3
Objetivos	9
Metodología	11
I. El gamelán en Sunda	14
I.1. Las sociedades del bronce y del bambú hasta el siglo XIX	14
I.2. Instrumentos y conjuntos musicales en la Sunda del siglo XIX.....	15
I.3. Características y procesos musicales de la música sundanesa.....	16
I.3.1. Afinación y <i>laras</i>	16
I.3.2. La transferibilidad entre <i>laras</i>	18
I.3.3. La ambivalencia de la afinación	19
I.3.4. Superposición y yuxtaposición de escalas	20
I.3.5. Superposición de texturas: melodía, variación y colotomía	22
I.3.6. La superposición de estratos rítmicos: dialogando con la danza.....	23
II. Encuentros musicales entre Europa y las Indias Orientales	25

II.1. De Occidente a Oriente y otros viajes en avión de papel.....	25
II.2. Viajes en barco: ida y vuelta en cabinas de lujo	26
II.3. Viajes en tercera clase: del <i>kampong</i> sundanés a la gira por Occidente	30
II.3.1. Primitivo pero... ¿auténtico?: Ámsterdam 1883	31
II.3.2. Monotonía de campanas sordas en el contexto del progreso: París 1889..	33
II.3.3. Monotonía de gamelán y de otras gaitas: Chicago 1893.....	48
II.3.4. Entre arqueología y tecnología: París 1900	51
III. De vuelta a Sunda: el gamelán <i>Sari Oneng Parakan Salak</i>.....	53
III.1. Historia y características	54
III.2. Repertorio y prácticas.....	55
Conclusiones	57
Glosario.....	63
Referencias bibliográficas	71
Referencias audiovisuales	75
Anexos.....	80
Anexo 1. Instrumentos del gamelán sundanés y javanés	80
Anexo 2. Entrevista a Kang Ade (Mohamad Rudiana).....	82
Anexo 3. El gamelán en la World's Columbian Exposition de Chicago	87
Anexo 4. Placa del gamelán <i>Sari Oneng Parakan Salak</i> en el Museum Prabu Geusan Ulun de Sumedang.....	88
Anexo 5. El gamelán de la Exposición Universal de París de 1889.....	90
Anexo 6. Disposición de grados en los instrumentos de bronce del gamelán <i>Sari Oneng Parakan Salak</i>	83
Anexo 7. Melodía y variación en <i>Wani-wani</i> *.....	84

Agradecimientos

Este trabajo debe muchísimo, en primer lugar, a Kang Ade (Dr. Mohamad Rudiana), profesor en el Institut Seni Budaya Indonesia de Bandung (Sunda), sin el cual el entendimiento del gamelán *Sari Oneng* Parakan Salak hubiera sido misión imposible. Además de acceder con simpatía a responder con detalle y humildad a las preguntas de la entrevista realizada, también ha atendido a frecuentes consultas espontáneas durante los nueve meses que ha durado esta investigación, sin dejar de ofrecerse para posteriores profundizaciones en este u otros temas relacionados con la música y cultura sundanesa. Como músico de gamelán, pero también involucrado en prácticas como el rock y el jazz, Kang Ade ha aportado una visión insustituible acerca de los procesos y conceptos de las músicas tradicionales de Indonesia.

Otra mención especial requiere Kang Yus (Dr. Mohamad Yusuf Wiradiredja), historiador del arte y compositor volcado en el género *tembang Sunda Cianjuran*, quien, generosamente, me ha dedicado varias conversaciones por videollamada en las que ha ofrecido una panorámica del nacimiento de algunas formas artísticas durante la era colonial en Sunda. Gracias también al musicólogo Aditya Setiadi por la revisión de la traducción del resumen al indonesio además de haber facilitado muchos contactos y bibliografía; a Mas Gilang Ramadhan, percussionista quien, en medio de su labor de creación de la Komunitas Karawitan Indonesia, siempre se ha mostrado entusiasmado con mi interés por la música tradicional indonesia y que ha sido una pieza principal en el arranque de motores de esta investigación; a mi hermana Inés, por las frecuentes revisiones y consejos sobre las traducciones desde el francés y al resto de mi familia y amigos por aguantar con comprensión mi constante encierro voluntario.

También quiero agradecer enormemente a Luca Chiantore, quien me ha apoyado, aconsejado y estimulado constantemente, desde sus maravillosas clases en años pasados hasta las más recientes conversaciones. Fue, de hecho, a partir de una de estas conversaciones, y durante unos días compartidos en Indonesia, cuando el objeto de estudio de esta investigación comenzó a gestarse.

Por último, al Dr. Jordi Pons Farré, quien, desde sus tutorías y supervisiones a la distancia ha procedido con gran meticulosidad, pulcritud y simpatía en sus aclaraciones e indicaciones, y que han sido fundamentales en la elaboración de este TFM. A él y a todos los que han hecho posible este *Máster Universitario en Interpretación e Investigación Musical*, mi más sincero agradecimiento.

Criterios de edición

Puesto que esta investigación está basada en gran parte en las experiencias personales en el terreno de las artes escénicas de Indonesia, y con el fin de hacer llegar de manera más precisa algunos conceptos y procesos que responden a otras maneras de pensar la música, resulta conveniente hacer algunas aclaraciones.

En primer lugar, puesto que la afinación de los instrumentos tradicionales de las músicas de Indonesia no responde al sistema temperado, a la hora de la transcripción de las frecuencias absolutas, la notación occidental solo refleja aquellas de manera aproximada. Como ejemplo extremo, la escala *slendro*, la cual se suele simplificar en forma de escala mayor sin el cuarto ni el séptimo grado, presenta en realidad una disposición de cinco intervalos casi equidistantes, imposible de transcribirse utilizando esta notación occidental. Así, para una mejor ilustración, aunque asumiendo la imposibilidad de la exactitud, a la derecha de la transcripción de algunas notas se han colocado flechas ascendentes o descendentes que, sin ofrecer demasiada concreción, al menos dan una idea de que las frecuencias producidas serían un poco más agudas o más graves, respectivamente.

Debido a la gran presencia de armónicos en los sonidos de los instrumentos de bronce de que consta el gamelán, en ocasiones también resulta muy difícil e inexacto tratar de reducir el resultado sonoro percibido a una sola nota. Por ello se ha intentado evitar el término nota, sobre todo en los casos en que la frecuencia absoluta no fuera relevante para la comprensión de los procesos sonoros tratados, y en su lugar se ha utilizado el término grado. Puesto que, además, uno de los sistemas de notación más utilizados en Indonesia consiste, precisamente, en la simple numeración de los grados de las escalas —independientemente de sus frecuencias absolutas—, se ha mantenido, de manera adicional a la solmización, dicho sistema a base de números.

En cuanto al término *madenda*, se ha utilizado de manera genérica para hablar de la misma escala que durante el siglo XIX, y hasta los años 30 del siglo XX, se había llamado *sorog*.

Por otra parte, el término gamelán en el contexto indonesio hace referencia al conjunto indivisible de instrumentos de bronce —la mayor parte del tiempo, inmóviles— que, contando con características físicas únicas, se constituyen en entidades particulares, casi con nombre propio. El término no incluye a los músicos, los cuales pueden variar de una ocasión a otra. El concepto occidental de orquesta tiene, en

cambio, otras implicaciones. Por un lado, hace referencia una entidad y, por otro, a los músicos que la componen —y los cuales, salvo excepciones, son dueños y portadores de sus instrumentos—. Sin embargo, con el fin de evitar la forma en plural, un tanto cacofónica, *gamelanes*, en algunas ocasiones se ha recurrido a orquestas (de *gamelán*) a la manera de las publicaciones en lengua inglesa —en las cuales se utilizan con frecuencia las locuciones *gamelan orchestra*, *gamelan ensemble* o *set of gamelan*—, y sin intención de occidentalizar a aquel ni en concepto, ni en prácticas.

En cuanto a los instrumentos, se han respetado los términos en indonesio en todos los casos. De todas formas, puesto que los términos *gamelán* y *gong* (entendido como un cuenco de bronce que se puede colocar en posiciones diversas) están reconocidos por la RAE, estos aparecerán escritos en redonda (Chiantore, Domínguez y Martínez, 2016). En el caso del *gong*, sí en cambio se escribirá en cursiva cuando se trate del instrumento específico del *gamelán* sundanés (*goong*), o también para otras especificaciones organológicas como *gong ageng* o *gong suwuk*.

Todos los instrumentos, y aunque refiriéndose a más de uno, se han presentado en su forma en singular, pues, de todas formas, tampoco existe un término en indonesio que designe el plural, optándose en este idioma por repetir la palabra dos veces, intercaladas por un guión. La única excepción es el mismo *gong* que, por el uso ya común de la forma *gongs* para el plural en inglés, se ha presentado también de esta manera.

Por último, debido a las restricciones de espacio, y puesto que prácticamente toda la bibliografía está publicada en idiomas extranjeros, se ha decidido no incluir las citas en el idioma original, siendo estas, en su mayoría, de traducción propia. Los casos en que el original está publicado en español, aparecen convenientemente indicados.

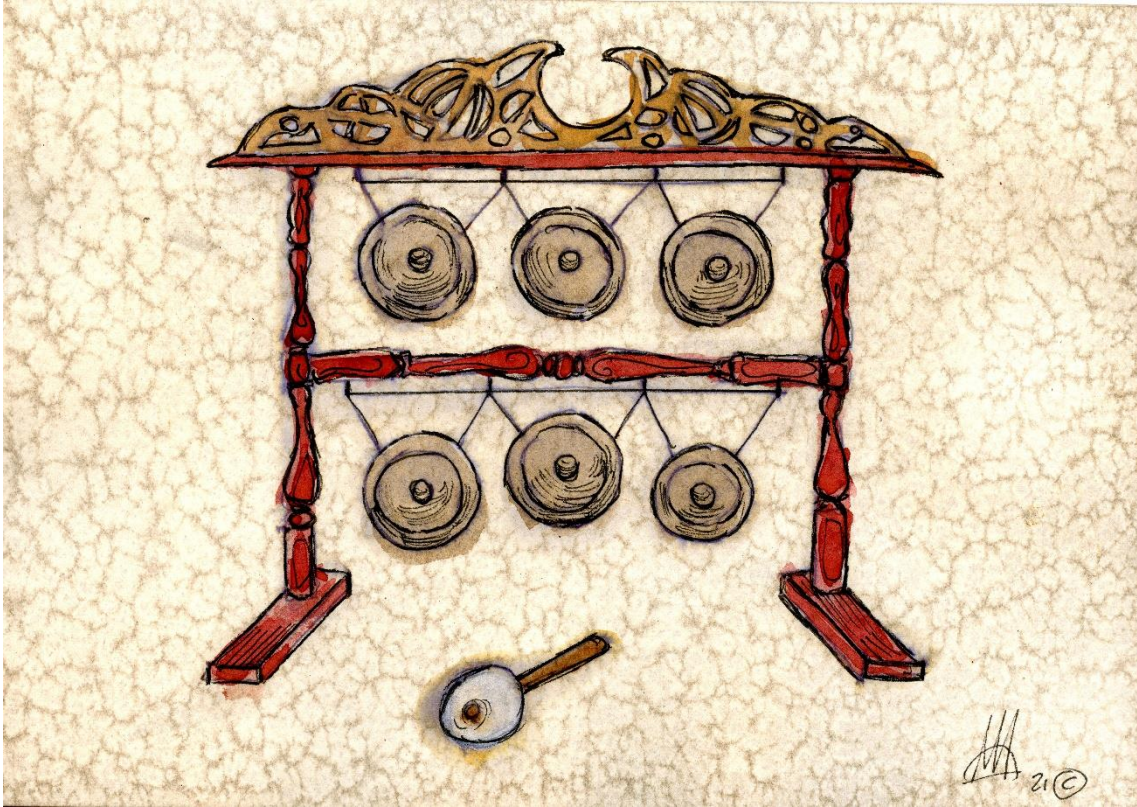


Los instrumentos del gamelán

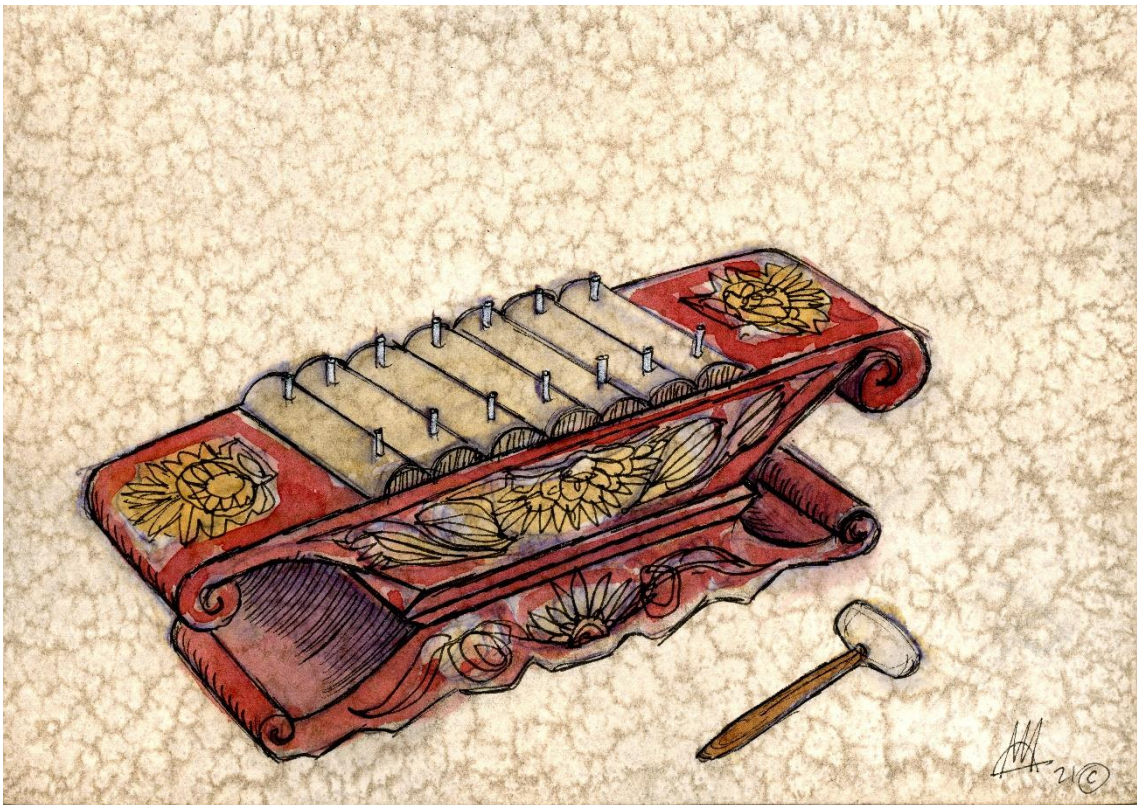
Ilustraciones: Manuel Delgado



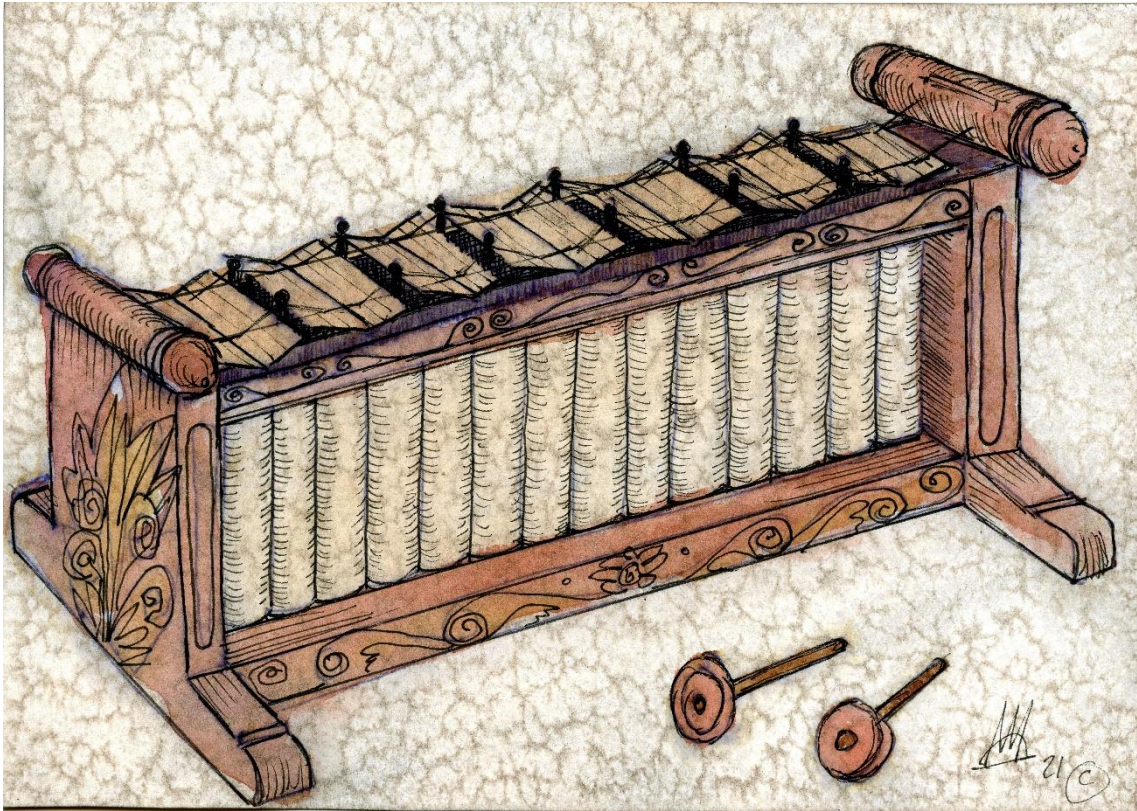
1. Gong ageng y gong siyem.



2. Set de kempul



3. Saron



4. Gender



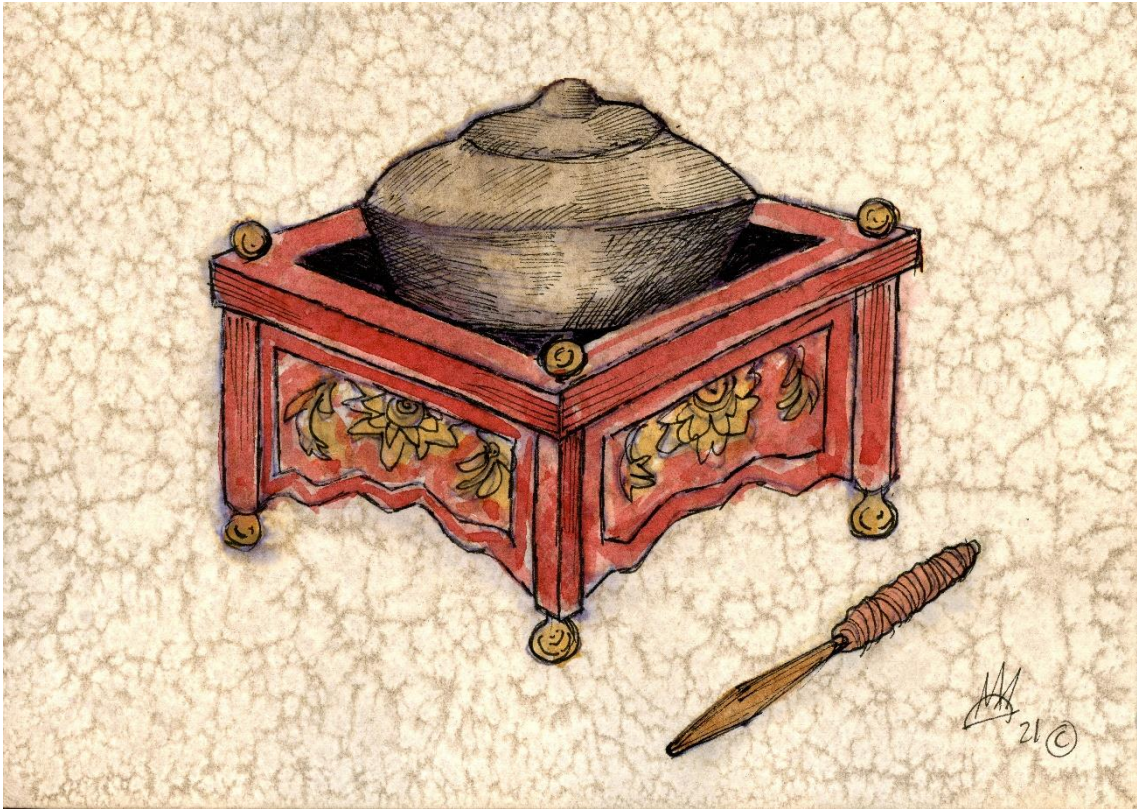
5. Jengglong



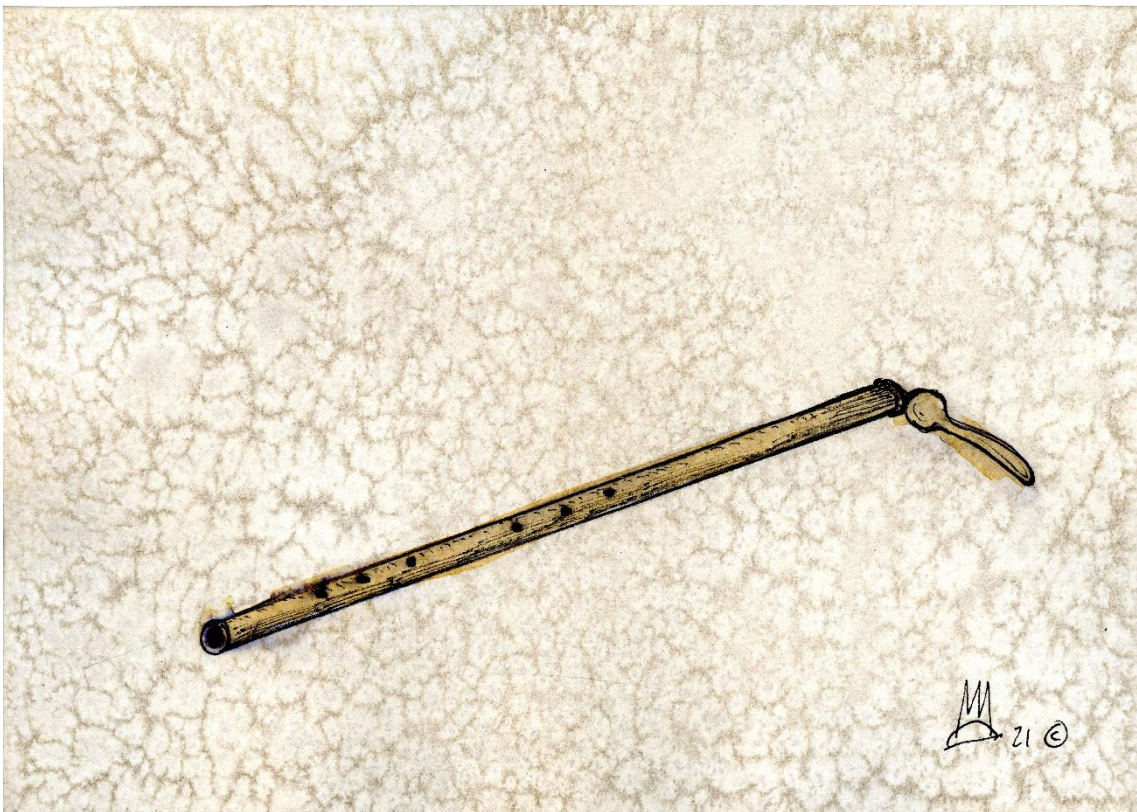
6. Kenong



7. Bonang



8. Ketuk



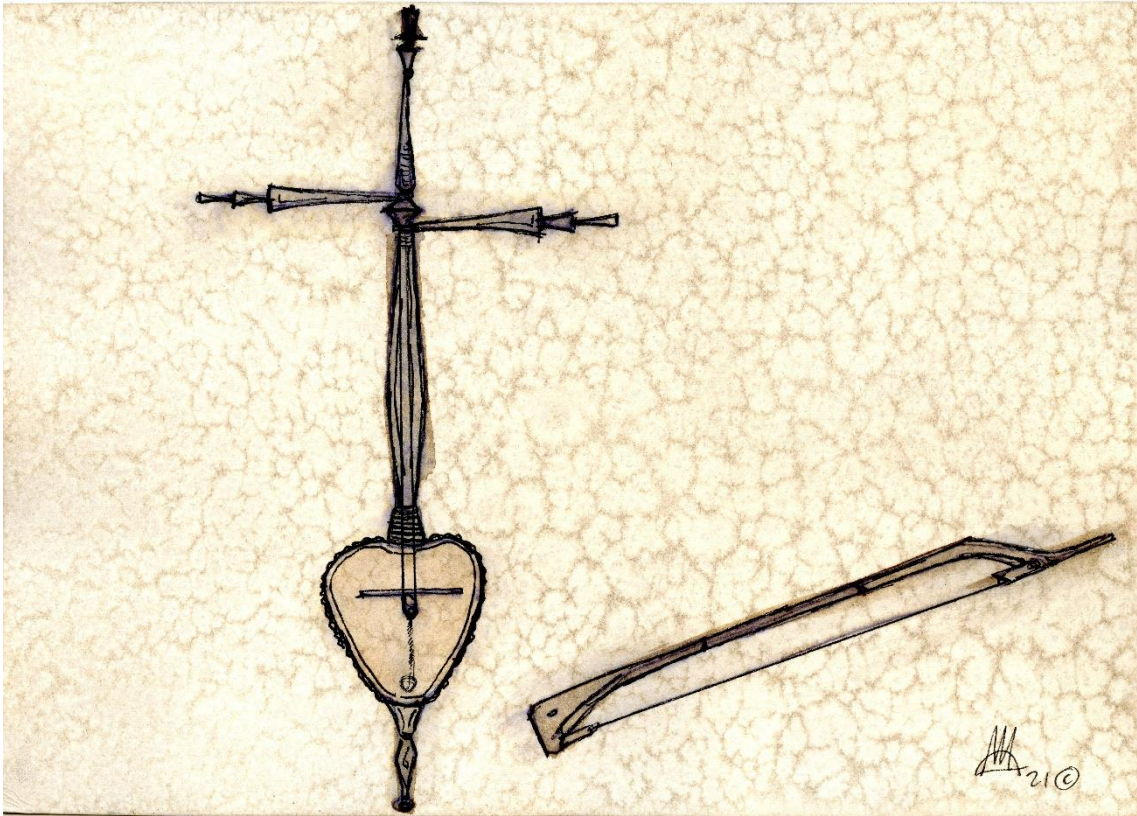
9. Suling



10. Sarunai



11. Kendang



12. Rebab



13. Gambang

Resumen

Como estrategia comercial de su política colonial, los Países Bajos idearon la recreación de una villa javanesa desde la cual mostrarían, durante su participación en las exposiciones universales de finales del siglo XIX, los productos de las tierras colonizadas, su cultura y los modos de vida de sus habitantes. Así, en sucesivas ocasiones, un gamelán de la región de Sunda (Java Occidental) fue enviado a las exposiciones que se celebraron en ciudades como Ámsterdam, París y Chicago, junto con un grupo de trabajadores de las plantaciones de té de la misma región y unas bailarinas procedentes de la corte del sultán de Solo (Java Central). El insólito formato de espectáculo y las particulares características físicas de los instrumentos —decididas de antemano por los organizadores de los eventos—, podrían haber dado lugar a unos resultados sonoros alejados de las prácticas del gamelán en el archipiélago indonesio del siglo XIX. Este estudio se centra en los aspectos musicales de las intervenciones del gamelán sundanés durante la Exposición Universal de París de 1889 y la manera en que estos encajaron en los modos de escucha de un oyente europeo inserto en las tendencias evolucionistas y orientalistas de la época. A partir de los registros de algunos espectadores de, entre otras, la exposición de 1889, y a la luz de las características del gamelán en Sunda en el siglo XIX, este trabajo pone de relieve algunos elementos y procesos musicales que durante aquel evento no fueron percibidos como tales, y otros que, en cambio, pudieron ser el resultado de una percepción filtrada.

Palabras clave: gamelán, Sunda, París 1889, Sari Oneng, Parakan Salak, Indias Orientales.

Abstrak

Sebagai strategi komersial kebijakan kolonialnya, Belanda —dalam partisipasinya di beberapa pameran internasional akhir abad ke-19— merekonstruksi sebuah kampung Jawa sebagai platform peragaan berbagai hasil produksi tanah jajahan beserta kebudayaan dan kehidupan sehari-hari masyarakatnya. Oleh karena itu, secara berturut-turut, gamelan dari tatar Sunda, Jawa Barat (dimainkan oleh sekelompok pekerja perkebunan teh dari daerah yang sama) dikirim ke sejumlah pameran yang diadakan di kota-kota besar seperti Amsterdam, Paris dan Chicago, bersama dengan beberapa penari dari Keraton Surakarta, Jawa Tengah. Format pertunjukan yang tidak biasa serta keunikan karakteristik fisik instrumen musik —yang sebelumnya ditentukan

oleh penyelenggara acara— memiliki kecenderungan untuk menghasilkan bunyi yang jauh berbeda jika dibandingkan dengan berbagai praktik gamelan yang umum dilakukan di Nusantara abad ke-19. Penelitian ini berfokus pada aspek-aspek musik pertunjukan gamelan Sunda pada ajang Pameran Dunia 1889 di Paris dan bagaimana segenap aspek tersebut dapat diterima di telinga para pendengar Eropa dalam konteks maraknya tendensi evolusionis dan orientalis saat itu. Berdasarkan catatan beberapa penonton di, antara lain, pameran tahun 1889, dan mengacu pada ciri-ciri gamelan Sunda abad ke-19, penelitian ini menyorot beberapa unsur dan proses musik tak kasatmata pada peristiwa tersebut; suatu proses yang dapat pula merupakan reinterpretasi persepsi yang telah disaring.

Kata kunci: gamelan, Sunda, Paris 1889, Sari Oneng, Parakan Salak, Hindia Belanda.

Abstract

As a commercial strategy of its colonial policy, the Netherlands devised the recreation of a Javanese village from which they would show, during their participation in the universal exhibitions of the late 19th century, the products of the colonized lands, their culture and ways of life of its inhabitants. Thus, on successive occasions, a gamelan from the Sunda region (West Java) was sent to exhibitions held in cities such as Amsterdam, Chicago and Paris, together with a group of workers from the tea plantations of the same region and some dancers from the court of the Sultan of Solo (Central Java). The unusual format of the performance and the particular physical characteristics of the instruments — decided in advance by the organizers of the events—, could have given rise to sound results far removed from the gamelan practices in the Indonesian archipelago of the 19th century. This study focuses on the musical aspects of the Sundanese gamelan interventions during the Universal Exposition of Paris in 1889 and the way in which these fit into the listening modes of a European listener inserted in the evolutionist and orientalist tendencies of the time. Based on the records of some spectators from, among others exhibitions, the 1889 one, and in light of the characteristics of the gamelan in Sunda in the 19th century, this work highlights some elements and musical processes that were not perceived during that event as such, and others that, instead, could be the result of a filtered perception.

Keywords: gamelan, Sunda, Paris 1889, Sari Oneng, Parakan Salak, East Indies.

Índice de figuras

Figura 1. Intervalos entre los grados de tres escalas sundanesas.	17
Figura 2. Correspondencia de grados entre <i>laras</i> y afinación aproximada.	18
Figura 3. Los grados en <i>laras pelog</i> y afinaciones aproximadas.	18
Figura 4. Laras slendro surupan madenda 4 (ti) = Tugu (1).	21
Figura 5. Fragmento de <i>Wilhelmus</i> y equivalencia de grados en la escala <i>pelog</i>	33
Figura 6. <i>Dahonn-Mas</i> . Tiersot (1889)	39
Figura 7. Motivo realizado por el <i>bonang</i> . Tiersot (1889).	39
Figura 8. Fragmento del canto de Tamina. Tiersot (1889)	41
Figura 9. <i>Vani-vani</i> . Tiersot (1889).	43
Figura 10. “Motivo de los sapos” en <i>Vani-vani</i> . Kerno (1889).	44
Figura 11. “Motivo de los sapos” en <i>Danse Javanaise</i> . Benedictus (1889)	44
Figura 12. Seisillos al unísono. Tiersot (1889)	45
Figura 13. Dobles tresillos en <i>Vani-Vani</i> . Kerno (1889).	46
Figura 14. Dobles tresillos en <i>Danse Javanaise</i> . Benedictus (1889)	46
Figura 15. Escalas pentatónicas utilizadas por Tiersot, Kerno, y Benedictus.	47
Figura 16. Breve fragmento de uno de los cilindros Gilman.	49
Figura 17. <i>Gamelan-Goedjin</i> . Benedictus (1889)	52
Figura 18. Dos escalas <i>pelog</i> en el gamelán <i>Sari Oneng</i>	55

Introducción

Presentación y justificación del objeto de estudio

El territorio de las Indias Orientales Neerlandesas, de las cuales formó parte la actual Indonesia desde 1800 hasta 1945, ya había sido punto de mira por parte de los europeos desde el siglo XVI. Así, y tras más de doscientos años desde la llegada de los primeros portugueses y españoles en misión comercial, fue a finales del siglo XVIII cuando los Países Bajos comenzaron a administrar —y salvo varios años en que fueron los ingleses quienes regentaron la zona—, entre otras, la isla de Java. La región más occidental de esta, la llamada Sunda, mostró un clima y unas condiciones político-sociales perfectas para ser explotada y así, los cultivos de té y café se constituyeron en la fuente de beneficios más destacada de los años coloniales.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, y en su afán de prosperar, las autoridades holandesas tuvieron la oportunidad de llevar a cabo estrategias comerciales que consistieron en la exhibición por Europa de los productos procedentes de estas tierras sundanesas junto con las orquestas de gamelán de la región. De esta manera, y formando parte de un mismo paquete, se realizaron varias muestras de té, café, artesanía local y gamelán, algunas de las cuales no incluyeron músicos —y, por lo tanto, sin llegar a ser escuchadas—, tal y como ocurrió durante la Exposición Universal de París de 1878. Durante otras exposiciones, empezando por la de Ámsterdam de 1883 y siguiendo con la de París de 1889, la de Chicago de 1893 y la que se volvió a celebrar en la capital francesa en 1900, el público occidental, que ya había sido advertido de las cualidades exóticas de estas orquestas —a través de la literatura de viajes y campañas militares—, sí que pudo apreciar, por primera vez, lo que supuestamente constituía esta expresión musical.

Sin embargo, estos eventos que los Países Bajos planificaron desde Indonesia, y a partir de las directrices de los organizadores de las ferias en territorios occidentales, fueron llevadas a cabo en unos términos algo distintos de como hubieran acontecido en las islas. A diferencia de lo que en 1879 había ocurrido durante la exposición de comercio colonial y nacional en Arnhem —donde una orquesta de gamelán completa proveniente de Solo (Java Central) había sido acompañada brillantemente por los músicos de la corte del sultán de dicha localidad—, las orquestas que protagonizaron 1883 y 1889, no fueron las de mejores condiciones, ni se mostraron en la totalidad de sus instrumentos, tal como varios estudios recientes han evidenciado. Por otro lado, en algunos casos los músicos no eran necesariamente los de profesión: precisamente, y

puesto que en las ferias se expondrían también desde los modos de vida hasta la artesanía, los trabajadores de las plantaciones —los cuales desarrollarían otro tipo de trabajos—, fueron los que finalmente se hicieron cargo de las ejecuciones musicales. El concepto artístico exportado también fue de lo más atípico, pues en el espectáculo sundanés se decidió incluir a cuatro bailarinas de la corte de Mangkunegara V, sultán de Solo. Sin embargo, las expresiones musicales de Sunda y de Java Central —regiones que distan más de 400 kilómetros entre ellas y que además poseen trayectorias históricas separadas— muestran, hasta día de hoy, diferencias significativas en cuanto a prácticas y repertorio. De hecho, los espectáculos ofrecidos en los pabellones holandeses durante esas ferias fueron un tanto eclécticos, por no decir confusos y forzados. Los propios instrumentos, contruidos a medida por encargo de los colonos con el objetivo de colmar el gusto occidental del momento, tenían una decoración y un tamaño que se alejaban de los habituales. Otros factores de índole social, sanitaria, ambiental y psicológica tomaron parte en el desarrollo de los meses que duraron las exposiciones, haciendo que las actuaciones de gamelán se convirtieran en algo poco representativo de lo que hubiera sido en su entorno original.

Por otro lado, el público que frecuentó los pabellones holandeses —desde Daniel de Lange a Claude Debussy, pasando por otro par de millones de espectadores— mostró una incómoda disparidad de opiniones con respecto a lo que percibió durante los eventos musicales. Desde el siglo anterior, y a través de los tratados teóricos sobre música y escalas orientales existentes, el oído europeo tenía ya ciertas expectativas bastante formadas, constituyéndose la escala china en algo familiar a pesar de lo lejano, y gracias a la similitud con la más cercana escala escocesa. Así, totalmente inserto en un discurso exotizante que pretendía encontrar las bases de la música para gamelán a partir de las prácticas y concepciones occidentales y desde la normalización de las frecuencias e intervalos, el oyente que paseó por las exposiciones universales pudo, en el mejor de los casos, satisfacer sus expectativas y mostrar un paternalismo complaciente en su admiración por un gamelán supuestamente auténtico. En el caso de los oyentes no informados, los eventos se recibieron a menudo como aburridos, cuando no cacofónicos.

El objeto de estudio de este trabajo se centra en la intervención del gamelán sundanés durante la Exposición Universal de París de 1889 y la repercusión que sobre la recepción del mismo tuvieron los modos de escucha del mundo occidental de la época. Así, su importancia reside en que revisa algunos aspectos musicales que han devenido cliché en los estudios actuales, además de revelar otras características

propias de la música para gamelán sundanés que no se percibieron como tales, o que no fueron consideradas de relevancia.

Estado de la cuestión

No son muchas las fuentes bibliográficas que se han dedicado a la reconstrucción de aquellos eventos de finales del s. XIX en los que organizadores occidentales acogieron orquestas de gamelán indonesio. A pesar de la escasez de fuentes —sobre todo de tipo sonoro—, existen, sin embargo, algunos trabajos importantes que se han acercado al tema, aunque a menudo con carácter fragmentario y mostrando algunas discrepancias. Así, el conjunto ofrece una visión borrosa de las diferentes circunstancias a las que se circunscribieron las muestras de gamelán procedente del oeste de Java, algunas de sus características musicales, así como pinceladas sueltas de la reacción que se produjo sobre los oyentes.

Pionero en los estudios sobre la influencia del gamelán en la música de Debussy, Richard Mueller ha sido uno de los autores más citados en los trabajos sobre la presencia del gamelán en la Exposición Universal de París, a partir de su artículo “Javanese influences on Debussy’s *Fantaisie and beyond*” (1986). El autor se basa en *Debussy: His life and mind*, de Edward Lockspeiser —quien hace referencia al “gamelán de Yogya, enviado a París en 1889” (1962, vol. 1, pp. 114-115)—, para encontrar similitudes entre una pieza de la corte de Yogyakarta y algunas obras de Debussy. Partiendo de la premisa de Lockspeiser, Mueller acaba por concluir que, algo como lo que se observa en la pieza analizada¹, es lo que había debido escucharse durante la Exposición Universal de París de ese año (Mueller, p. 166). Hoy se sabe, sin embargo, que el gamelán no procedía de la corte de Yogyakarta, sino de la región sundanesa de Parakan Salak (Chazal, 2002) y que ambas regiones tienen sistemas musicales distintos, una realidad que ha sido reiteradamente subrayada, no sin generar algunas polémicas (Fauser, 2005; Spiller, 2008; Terwen, 2009; Sumarsam 2013)².

De todas formas, el estudio no deja de ser acertado, pues si bien, como remarca Mueller, Debussy ya había compuesto piezas usando las escalas pentatónica y hexatona incluso antes de la exposición de 1889 —haciendo así hincapié en que no fueron precisamente estas características las que habría captado de la música para

¹ La pieza en cuestión es *Vani-vani*, y había sido transcrita por Isaac Groneman.

² Otros autores han seguido insistiendo en la procedencia javanesa del gamelán que intervino en 1889 (Lockspeiser, 1962, p. 115; Mueller, 1986, p. 171; Nichols, 1998, p. 57; Trezise, 2003, p. 26; Walsh, 2018).

gamelán—, el compositor francés yuxtapone ambas escalas incluso dentro de una misma obra³. Teniendo en cuenta el artículo “On the musical scales of various nations” que Alexander Ellis había realizado en 1885 sobre los intervalos que componen, entre otras, la escala javanesa, Mueller sugiere que, de esa manera, Debussy mismo habría denotado que existe una ambigüedad en la afinación de la escala *slendro*, la cual, generalmente se traduce como pentatónica⁴.

Elaine Brody, en su *The musical kaleidoscope 1870-1925* (1986), había hecho una breve referencia a las descripciones de las danzas javanesas que Julien Tiersot realizó en *Musiques Pittoresques: Promenades Musicales à l'Exposition De 1889*. A partir del texto del musicólogo francés, Brody remarca el hecho de que, en dicha exposición, y a diferencia de las anteriores, hubo un interés en mostrar el aspecto humano de los pueblos exhibidos, y no tanto el industrial. Así, señala la autora, en 1889 habría habido por primera vez una verdadera predisposición para los espectáculos exóticos, que permitió que estos fueran, por fin, catalogados de musicales (Brody, p. 94). Sin embargo, aunque sí es cierto que en la exposición de París de 1878 el gamelán había sido expuesto desprovisto de músicos, en otras ciudades europeas, y anteriormente a 1889, ya se había ofrecido una visión antropológica del gamelán. De hecho, durante la feria de 1883 no solo ya se incluyó a los músicos, sino también una reconstrucción de la villa javanesa y sus modos de vida (Terwen, 2009; Sumarsam, 2013).

Habría que esperar hasta 2002 para que Jean-Pierre Chazal, en su artículo “Grand Succès pour les Exotiques”⁵. Retour sur les spectacles javanais de l'Exposition Universelle de Paris en 1889”, aportara valiosa información en lo referente a aspectos musicales, pero también antropológicos, etnográficos, e incluso logísticos⁶. A lo largo de su texto, Chazal detalla el inventario de recursos humanos —con sus nombres, procedencia y profesión— y materiales —vestuario, máscaras, marionetas y otros objetos— enviados desde las islas en 1889, así como información relativa a las condiciones laborales a las que fue expuesto el grupo de setenta y cinco nativos.

Basándose en fuentes documentales tales como *Le livre d'or de l'Exposition* (Huard, 1889), el número especial de *La Revue Illustrée* (nº 84, de ese mismo año) y, sobre

³ En este caso, Mueller se refiere a *Printemps*, de 1887.

⁴ Aunque algunos estudios ya habían tratado de diferenciar dos escalas, una pentatónica, equivalente a las teclas negras del piano, y otra de tonos enteros (Machlis, 1975, p.116), otros siguen incidiendo en la escala pentatónica como la única representativa de la música para gamelán (Tamagawa, 2020, p. 63).

⁵ El título del artículo pertenece al titular de *Le Figaro* del 14 de agosto de 1889 (Chazal, 2002, p. 109).

⁶ Gran parte de la información aportada por Chazal pertenece a los archivos documentales del Príncipe Roland Bonaparte, localizados en la Bibliothèque Nationale de París.

todo, en las descripciones de Tiersot, Chazal ofrece también un listado de los instrumentos que formaron parte del *kampong*⁷ javanés. No ofrece, en cambio, detalles acerca de las cualidades físicas u ornamentales de dichos instrumentos⁸, ni designa el número específico de cada uno de ellos, o su función dentro de la composición musical. Estas dos últimas cuestiones pueden ser aclaradas, sin embargo, a partir de una lectura más detenida del texto de Tiersot. En cuanto al conjunto del gamelán, y también a partir de las transcripciones de Tiersot (y en menor medida, de Jean Kernea y Louis Benedictus), Chazal concluye que este se encontraba afinado según la escala *slendro*, aunque también señala que en ningún momento se utiliza esta palabra en el texto del musicólogo francés. Menciona, por otro lado, que otro observador directo como fue Emile Raoul, en su estudio *Javanais et Javanaises à l'Exposition de 1889*, publicado ese mismo año, habla de otras escalas —tales como *pelog* o *miring*—, aunque, como aclara posteriormente el mismo Chazal, esta información resultó provenir del informe referente a la Exposición Universal de Ámsterdam de 1883⁹.

Chazal también resuelve algunos aspectos sobre la procedencia de los instrumentos. Así, de la región de Parakan Salak, bajo la administración holandesa de Adriaan Walraven Holle, fueron enviadas tres orquestas a las ferias de Ámsterdam, París de 1889 y Chicago (2002, p. 112). En el caso de París, la escasez de documentación iconográfica dificulta la identificación de dicha orquesta, pero, al menos, Chazal puede descartar que el gamelán en cuestión fuera el que se encontraba en el Conservatorio Superior de París —procedente de Cirebon y cedido por el gobierno de las Indias Orientales Neerlandesas en 1886—, pues este, al mismo tiempo, se encontraba parcialmente expuesto en el pabellón holandés situado en Champ du Mars¹⁰ (p. 120).

En su conjunto, el artículo de Chazal constituye el estudio más exhaustivo que se ha realizado, hasta hoy, sobre las condiciones materiales del gamelán en la Exposición Universal de París de 1889. En los años posteriores, otras autoras como Annegret Fauser, y aunque sin aportar mucha más información a la reconstrucción musical, han realizado esclarecedoras contribuciones desde el punto de vista historiográfico y de la

⁷ La palabra *kampong* (actualmente *kampung*) significa vecindario en indonesio y fue el nombre que recibió la sección que las exposiciones universales dedicaron a las colonias javanesas.

⁸ Chazal remarca las insuficientes condiciones lumínicas durante la exposición y que impidieron realizar registros fotográficos más allá de las poses estáticas de las bailarinas (2002, p.120).

⁹ Concretamente, Raoul se había basado en el «Étude sur les colonies des Indes Néerlandaises» de M. Aubert, publicado en 1885 en el *Rapport sur l'Exposition Internationale Industrielle d'Amsterdam en 1883* (Chazal, 2002, p. 121).

¹⁰ Así lo demuestra la carta del entonces Ministerio de Instrucción pública y de Bellas Artes, del 6 de abril de 1889, conservado en los Archives Nationales (Chazal, 2002, p. 120).

recepción. En su libro *Musical encounters at the 1889 Paris World's Fair* (2005), la autora detalla cada minuto de los eventos musicales que tuvieron lugar en París a lo largo de los seis meses que duró la exposición. En el capítulo “French encounters with the Far East”, realiza una contextualización previa en la que resalta cómo los estudios musicológicos de los siglos XVIII y XIX —en línea con las ideas raciales, evolucionistas y orientalistas en boga—, condicionaron cualquier interpretación de las músicas del lejano Oriente. A partir de aquí, reinterpretando las fuentes musicales primarias existentes (Tiersot, Kernoa y Benedictus) y contrastándolas con fuentes hemerográficas de la época, Fauser aporta algunos datos sobre la recepción de la orquesta, de la danza y de la puesta en escena.

Basándose, sobre todo, en las transcripciones realizadas por Benedictus, Fauser extrae ciertas observaciones musicales que acaba por calificar de rasgos propios de la música para gamelán. Sin embargo, tal y como apunta Kiyoshi Tamagawa en su *Echoes from the East. The Javanese gamelan and Its Influence on the Music of Claude Debussy* (2020), Benedictus “sigue siendo una figura tentadoramente oscura” y “no [está] en la misma categoría como erudito que Tiersot” (Tamagawa, p. 50). Así, aunque se sabe poco de Benedictus¹¹, de las piezas que escribió inspirándose en las danzas javanesas se puede observar que no se trata de transcripciones de fragmentos tal y como realizaron Kernoa y Tiersot, sino que son composiciones completas —casi fantasías— y en arreglo pianístico. De ahí que sea muy arriesgado hacer asunciones, a partir de ellas, tales como las que plantea Fauser en cuanto a la estructura, texturas y dinámicas de la música para gamelán.

Por último, la autora revisa algunos aspectos tratados por otros autores, como la, según ella, problemática conclusión de Chazal de que los músicos no eran profesionales, y siendo de la opinión de que este último cae en una afirmación infundada desde una perspectiva modernista europea (Fauser, 2005, p. 178). Sin embargo, es un hecho que los músicos que interpretaron el gamelán, y de manera análoga a lo que ocurrió en Ámsterdam en 1883 eran, oficialmente, los trabajadores de los campos de té, tal y como se muestra en la descripción de los archivos de Roland Bonaparte citados por Chazal. Terwen (2009, pp. 149-150) repara, de hecho, en la percepción de Daniel De Lange acerca de la falta de precisión y coordinación entre los músicos que actuaron en 1883, en comparación con los músicos profesionales de la corte de Solo que habían aparecido unos años antes en Arnhem. Así mismo, Fauser (2005, p. 178) sugiere una

¹¹ Benedictus había sido íntimo amigo de la escritora Judith Gautier, con la cual realizó, además, un informe sobre la Exposición Universal de París de 1900.

supuesta capacidad de los músicos para tocar indistintamente música javanesa o sundanesa —basada en las especulaciones de Ernst Heins sobre los frecuentes matrimonios de javaneses y sundaneses en la época—, mientras que, a su vez, Sumarsam (2013, p. 97), autor de procedencia indonesia, apunta que tal hecho no tiene por qué explicar un conocimiento y asiduidad a ambas prácticas musicales.

Mariecke Bloembergen, en 2006, realizó un estudio exhaustivo de las exposiciones coloniales en las que los Países Bajos habían participado. Aunque sin ofrecer detalles en cuanto a los aspectos musicales, *Colonial Spectacles: The Netherlands and the Dutch East Indies at the World Exhibitions, 1880-1931* aporta información imprescindible para entender el trasfondo ideológico a partir del cual se configuraron aquellos eventos del siglo XIX, y que supusieron, por un lado, ventanas al mundo para la población europea y, por otro, vías de promoción y expansión de potencias imperialistas como los Países Bajos.

Henry Spiller, en *Focus: Gamelan Music of Indonesia* (2008), menciona brevemente los espectáculos de Chicago de 1893, para cuya ocasión, según el autor, los trabajadores de las plantaciones en Sunda habían recibido el viaje como “recompensa por su servicio fiel” (p. 119). Aunque el gamelán también procedía de Parakan Salak e incluía bailarinas de Solo, Spiller aclara que para esta ocasión los instrumentos no serían los que conforman el gamelán *Sari Oneng Parakan Salak* —conservado hoy en día en el Museum Prabu Geusan Ulun de Sumedang (Sunda) —, pero sí que se refiere a este como protagonista de Ámsterdam en 1883 y de París en 1889, hechos que ya han sido discutidos por Chazal (2002) y por Sumarsam (2013).

Sobre la intervención de Chicago también resulta fundamental la tesis de Sue Carole de Vale (1977) en la cual la autora realiza una primera inspección a los cilindros de cera que Benjamin I. Gilman había grabado a partir del gamelán de 1893, refiriéndose a dicho gamelán como efectivamente sundanés.

Por otro lado, Jan Willem Terwen reconstruye las exhibiciones en los Países Bajos desde 1879 hasta 1898 en *Gamelan in the 19th-Century Netherlands. An encounter between East and West*, publicado en 2009. Por un lado, analiza detalladamente los registros que musicólogos como Daniel de Lange, Isaac Groneman y Jan Land realizaron a partir de las exposiciones de Arnhem y Ámsterdam —y las relaciona con los estudios sobre escalas de Ellis— y por otro, estudia fuentes hemerográficas tales como *Het Nieuws van den Dag*, *Algemeen Haendelsblad* o *Arnhemsche Courant* así como la *Officieele Guida* de la exposición de 1879. De estas fuentes obtiene información

sobre los aspectos sociológicos y etnográficos de estas exposiciones, además de revelar cuantiosa información sobre las características básicas de cada orquesta en términos de repertorio, instrumentación y de afinación. Aunque mucha de la información que formó parte de los informes oficiales de la exhibición de Arnhem —nombres de instrumentos, ilustraciones y transcripciones—, provenía en realidad de estudios anteriores, tales como la *History of Java* (1817) de Thomas Stamford Raffles, el conjunto de lo acontecido en esta localidad, sacado a la luz por Terwen, es bastante ilustrativo. Por último, el autor dedica gran parte de su estudio al impacto que las orquestas de gamelán produjeron en el oyente holandés, así como al interés que las estadías en Europa de los nativos suscitaron en las autoridades javanesas.

El profesor Sumarsam¹², de origen indonesio, publicó en 2013 *Javanese Gamelan and the West*, en el cual reflexiona sobre las diferentes expresiones culturales indonesias en los siglos XVIII y XIX, y bajo una actitud de denuncia de la esencialización y objetivización que dicha cultura ha sufrido en manos del imperialismo. En el capítulo dedicado a las exposiciones universales, y partiendo de su conocimiento de la cultura indonesia desde dentro, Sumarsam revisa las interpretaciones de Chazal, Fauser y Terwen además de hacer un recorrido historiográfico por aquellos oficiales en misión colonial que, durante el siglo XIX, habían realizado trabajos de campo sobre la música indonesia. A partir de ahí, señala las condiciones previas que derivaron en la elección de unas puestas en escena y no otras, y que tuvieron que ver con “la importancia de las exposiciones universales como escaparates etnográficos y antropológicos de la civilización y las representaciones de la diferencia cultural” (Sumarsam, 2013, p. 82).

Además de añadir algunos géneros al repertorio de 1883, Sumarsam aclara varios aspectos relacionados con las prácticas de la música sundanesa y reconoce algunas de estas en las descripciones de las fuentes primarias de la exposición de 1889. También aporta algunos datos relativos a la exhibición de Chicago de 1893, como que la orquesta estaba afinada según la escala *pelog* (Sumarsam, p. 103), tal y como se aprecia en los fragmentos registrados en los cilindros de cera Gilman que se encuentran en la fonoteca de la Library of Congress.

Muchas son las incongruencias, según Sumarsam, en cuanto a las prácticas del repertorio —y a las modificaciones debido a la mezcla impuesta entre repertorio javanés y sundanés—, y que no pueden ser de hecho solventadas por la falta de registros. Aun así, su estudio ofrece nuevos detalles muy concretos sobre el repertorio de 1889,

¹² Es una costumbre frecuente entre los indonesios darse a conocer con un solo nombre.

además del punto de vista riguroso del académico que procede directamente de las islas.

Joss Wibisono, autor también indonesio, publicó en 2015 el artículo “Gamelan in the blood”, en el cual hace una perspicaz crítica de las fuentes secundarias que han versado sobre la recepción del gamelán en la Exposición Universal de París de 1889, y sobre todo, de la supuesta influencia que de dicha música se observa en las composiciones de Debussy. Así, Wibisono se muestra firme en señalar que el hecho de que lo que ha quedado en las memorias un siglo después sea el gamelán de segunda clase que actuó en París en lugar del profesional que estuvo en Arnhem, es el resultado directo de la hegemonía de la potencia francesa sobre la holandesa. Por otro lado, el autor pone de relieve a los prácticamente desconocidos compositores *indisch*¹³ de principios del siglo XX. Haciendo referencia a los frecuentes elementos de música sundanesa y javanesa presentes en sus piezas, el autor acaba por reivindicar a estos compositores como los verdaderos portadores de las diversas tradiciones de música para gamelán en el seno de la música clásica occidental.

Por último, Wibisono afirma que el gamelán de paradero desconocido que actuó en París es el *Sari Oneng Parakan Salak*. Este hecho, no obstante, parece ser definitivamente incorrecto: el *bonang*, único instrumento que se aprecia realmente en la iconografía existente relativa al París de 1889, no es ni de las características, ni del tamaño del gamelán *Sari Oneng Parakan Salak*. Del mismo parecer es Mohamad (Ade) Rudiana —profesor en el Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) y persona involucrada en esta y otras orquestas de gamelán que son reliquias en el museo de Sumedang—, a quien realicé una entrevista personal con ocasión de este estudio y que aparece transcrita por completo en el Anexo 2. Aun así, este artículo de Wibisono contribuye con una refrescante visión decolonial que, en línea con Fauser, Terwen y Sumarsam, obliga a repensar las relaciones de poder que se han desarrollado entre Oriente y Occidente y las construcciones culturales que han derivado de ellas.

Objetivos

Este trabajo trata de dar respuesta, principalmente, a cuáles fueron las características sonoras de las intervenciones musicales del gamelán sundanés en la Exposición

¹³ El término *indisch* se refiere a aquellas personas que, siendo de ascendencia europea, nacieron en el archipiélago que hoy constituye Indonesia o al menos pasaron parte de sus vidas en esta región, aunque a menudo en constante contacto directo con el mundo occidental.

Universal de París de 1889. Por lo tanto, y como objetivo principal, se tratará de reconstruir las peculiaridades de dicho evento en el contexto de ese complejo fenómeno que fueron las exposiciones del siglo XIX, y muy particularmente en aquellas en las que se pudo asistir al mismo formato de espectáculo. Así, se intentarán aclarar las incoherencias que se observan en las descripciones que se han hecho hasta el momento de lo acontecido en las exposiciones de 1883, 1889, 1893 y 1900, con el fin de desentramar la información relativa a los instrumentos, sus afinaciones, las prácticas musicales y las cualidades formales y escénicas de las interpretaciones en cada una de ellas, aunque prestando especial atención a la de la capital francesa de 1889.

A partir de ahí, se intentará entender cuál fue la manera en que las intervenciones de gamelán fueron percibidas por el oyente de la época y cómo dichas percepciones repercutieron en la organización y recepción de las intervenciones siguientes. Para ello se analizarán las transcripciones y observaciones de algunos espectadores presentes en los eventos y se insertarán dentro de las corrientes de pensamiento predominante con el fin de clarificar qué aspectos musicales pudieron ser el resultado de una percepción filtrada y qué otros no fueron ni siquiera tenidos en cuenta.

Considerando las condiciones a las que se enfrentaron los intérpretes que protagonizaron las exhibiciones, y que ni los instrumentos ni el formato de espectáculo impuestos por la organización respondieron a las expectativas o deseos de los artistas, es inevitable hacerse también la pregunta de hasta qué punto el producto sonoro final de algunos de estos eventos reflejó la música que realmente se tocaba en Sunda —y en Java—, a finales del siglo XIX. Porque, teniendo en cuenta que las exposiciones supondrían ocasiones en las que los Países Bajos podrían afianzarse como potencia industrial y legitimar su operación colonial, ¿qué imagen de las colonias se quiso proyectar con los espectáculos de música y danza mostrados en 1889? ¿Por qué fueron tan diferentes las actuaciones de gamelán de esta exposición con respecto a las llevadas a cabo en otras capitales europeas de los años anteriores? ¿Hasta qué punto se quiso mostrar un aspecto primitivo y rudimentario de los pueblos sundaneses y de sus manifestaciones artísticas? Así, otro de los objetivos será contrastar las representaciones musicales y escénicas presentadas en los sucesivos *kampong javanais* de las exposiciones del siglo XIX con las propias prácticas del gamelán en el contexto y época de la colonización de Sunda, para dilucidar procesos y resultados sonoros que difirieran de los que habrían acontecido en la Indonesia de aquellos años, o que, por el contrario, pudieran haber sido mantenidos.

Por último, el gamelán *Sari Oneng Parakan Salak* —actualmente en uso en la localidad sundanesa de Sumedang— presenta similares distintivos físicos y de afinación que aquellos que estuvieron actuando en la International Colonial and Export Trade Exhibition de Ámsterdam de 1883 y en la World's Columbian Exhibition de 1893. Todas estas orquestas, además de proceder de la misma época y región, también habían sido construidas bajo las mismas premisas por parte de los administradores holandeses. Así, un último objetivo será estudiar las características acústicas y los procesos sonoros de dicho gamelán —cuyas prácticas y repertorio son cuidadosamente conservadas como reliquias intocables del pasado sundanés—, con el fin de aportar nuevas piezas a la reconstrucción musical de las exposiciones universales. Por otro lado, aunque las fuentes indonesias reclaman al gamelán *Sari Oneng Parakan Salak* como protagonista de las exposiciones de 1883, 1889 y 1893, este hecho ya ha sido refutado en diversas ocasiones. Sin embargo, y dada la insistencia por parte de las autoridades del museo de Sumedang en que esta orquesta estuvo de gira hasta 1942, se intentará esclarecer la cuestión de si, efectivamente, pudo estar presente en Europa. ¿Podría haber sido, en cambio, la Exposición Universal de París de 1900 la que acogiera a este gamelán?

Metodología

La presente investigación se respalda, en parte, en el método etnográfico-antropológico. Desde el año 2010, cuando recibí del gobierno indonesio la beca *Darmasiswa* para estudios de artes escénicas en el Institut Seni Indonesia (ISI) de Yogyakarta (Java), me he visto involucrada en las prácticas del gamelán y de la danza tradicional de diversas regiones de Indonesia, incluidas Sunda y Java. Es por esta labor de campo realizada durante los pasados diez años que, en el desarrollo práctico de este trabajo, se pueden apreciar observaciones y experiencias de tipo personal. Así, y aunque en estos momentos me encuentro en España, he podido realizar algunas entrevistas y consultas a músicos sundaneses, relacionadas con el mencionado gamelán *Sari Oneng Parakan Salak* o con otras formas artísticas de la región. Por otra parte, dominar el idioma indonesio y tener relación con instituciones académicas tales como ISBI (Institut Seni Budaya Indonesia) en Bandung, o Ko-ka-in (Komunitas Karawitan¹⁴ Indonesia) me

¹⁴ *Karawitan* es el término indonesio que hace referencia a las prácticas relacionadas con las expresiones musicales tradicionales de cada región del archipiélago. Incluye formaciones como el gamelán, pero también otras en que predominan las voces, así como otros tipos de instrumentos tradicionales. *Karawitan Sunda* incluye así distintos tipos de gamelán, como el *degung* o el *goong renteng*, pero también el *angklung* y los géneros poéticos y vocales *tembang* o *pantun*, así como las formas teatrales *wayang*.

permite tener una visión interna de ciertos aspectos —no solo musicales—, además de poder acceder a bibliografía, prensa y videos documentales publicados en indonesio.

Por otro lado, y puesto que, salvo en el caso de Chicago, no hay registro sonoro alguno que permita inferir mínimamente las cualidades sonoras de las orquestas de gamelán que circularon por el mundo occidental de finales del XIX, la investigación de este objeto de estudio se ha centrado en las fuentes de tipo bibliográfico, hemerográfico e iconográfico. En primer lugar, se han analizado las descripciones y transcripciones de las exposiciones universales tanto de París (Tiersot, 1889; Benedictus, 1889; Kerno, 1889) como de otras localidades (De Lange, 1883; Groneman, 1883) y se han comparado con estudios publicados en el siglo XIX sobre las escalas indonesias (Mitchell, 1882; Ellis, 1885). Dichas fuentes se han contrastado con críticas y descripciones de la prensa holandesa de la época colonial (tales como *Java Bode*, *De Amsterdammer* y *Bataviaasch Newspaper*), donde se refleja la impresión que estos actos musicales provocaron en la audiencia, además de referencias al repertorio, organización y características de dichas exposiciones. Se han tenido también en cuenta los tratados de aquellos autores que proporcionan un tapiz de fondo a la percepción de “lo oriental” en general, y de Java, en particular, en el s. XIX: Amiot (1779), Raffles (1817), Crawford (1820), Fétis (1869) o Bourgault-Ducoudray (1875). Se han consultado estudios dedicados a la música indonesia tales como Kunst (1973), Becker (1980) y Hood (1988) y otros más específicos de las expresiones locales sundanesas como Cook (1992), Spiller (2008), Weintraub (2001), Irawan (2014) o Saepudin (2015).

Este estudio está estructurado en tres grandes bloques de asimétricas proporciones. En el primero se abordan cuestiones propias de la cultura y música sundanesa en el siglo XIX que, insertadas en torno a ciertos puntos clave en la historia de la región, han dado lugar a usos y prácticas concretas. Algunas de estas están presentes todavía hoy en día en Sunda, y la diferencian de la vecina Java Central, habitualmente presentada como la cultura propiamente “javanesa”. En el segundo, tras una contextualización de aquellas corrientes de pensamiento que en Europa sirvieron como filtro a la hora de recibir el arte y la cultura de los llamados países exóticos, se ofrece un panorama de las exposiciones en las que las orquestas de gamelán sundanés estuvieron presentes, con especial atención a los aspectos sonoros y escénicos de tales eventos. Fuentes primarias como las transcripciones de Tiersot, Benedictus y Kerno, relativas a la Exposición Universal de París de 1889, se analizan en este capítulo. El tercer bloque se centra en el gamelán *Sari Oneng Parakan Salak*, su historia, características y prácticas, y trata de conjugar estos con los resultados de los análisis realizados a partir de otras

orquestas de la región que estuvieron presentes en las exposiciones universales del siglo XIX. A lo largo de todo el trabajo, y de manera transversal, se aborda el aspecto de la recepción del gamelán por parte de los europeos, tanto desde los viajes imaginarios basados en la literatura y los viajes reales que estos realizaron a las Indias Orientales Neerlandesas, como desde una Europa que, finalmente, quiso adueñarse de esta expresión artística.

I. El gamelán en Sunda

I.1. Las sociedades del bronce y del bambú hasta el siglo XIX

La cultura del arroz de regadío —con su compleja tecnología de irrigación— permitió a los reinos javaneses del siglo XVI desarrollarse como sociedades poderosas y estables. Al igual que otras civilizaciones del sudeste asiático, y desde los últimos 2000 años, el bronce —metal asociado a fuerzas sobrenaturales—, había procurado privilegios y poder a las clases sociales nobles (Hood, 1980, p. 129). Así, la aristocracia javanesa vinculó el sentimiento de supremacía social y política con la posesión y uso del gamelán, encontrando en este, y frente a las expresiones musicales de estratos sociales más bajos, un medio perfecto para la divulgación de valores sociales, políticos y religiosos. Considerado como un símbolo del derecho divino a gobernar, este conjunto de instrumentos otorgó a las cortes musulmanas de Mataram legitimidad para ejercer su autoridad de generación en generación. Al considerarse una representación del orden cósmico, la música para gamelán, además, ofrecía a los gobernantes javaneses la tranquilidad de estar contribuyendo a la preservación de las jerarquías en el universo (Spiller, 2008, p. 47).

Los reinos hinduistas de la región de Sunda habían sido, en cambio, pequeños núcleos alejados de la civilización y en los que las técnicas ligeras del cultivo de arroz de secano permitieron cierta movilidad y dispersión en las sociedades (Spiller, 2008, p. 110). Hasta el siglo XVI, instrumentos musicales hechos a partir del bambú, fácilmente asequibles y transportables, eran comunes entre las masas populares que poblaban la Sunda regida por Pajajaran, región que en aquella época se hacía llamar Priangan. En 1579, al desmoronarse el reino hinduista de Pajajaran en manos de su vecino islámico Mataram, este estableció pequeñas unidades políticas, los *kabupaten*, para controlar la región sundanesa. Los *bupati*, aristócratas sundaneses leales a Mataram, se encontraron, a su vez, bajo la regencia de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales (VOC), la cual, a través del desarrollo de sus actividades comerciales, ya empezaba a hacerse con la administración en la isla de Java. Hasta mediados del siglo XVIII, cuando Mataram cedió por completo la hegemonía a los Países Bajos, no solo hubo un flujo continuo de habitantes procedentes de la región de Java central —y de sus sistemas de cultivo—, sino que también llegaron a Priangan orquestas de gamelán, así como formas de danza y de *wayang*¹⁵. Aunque los instrumentos indígenas fueron

¹⁵ El *wayang* hace referencia a formas teatrales, a partir de actores o de marionetas, basadas en las historias del *Ramayana* y el *Mahabharata*. El término aparece referido ya en el texto de Raffles (1817, p. 524).

mantenidos (Spiller, p. 111), el gamelán fue una de las reliquias que la élite sundanesa adoptó de los gobernantes de Java —aunque modificándolo según su propio gusto y función—, en un deseo de emular el estilo grandioso de las cortes de Mataram.

I.2. Instrumentos y conjuntos musicales en la Sunda del siglo XIX

Los conjuntos instrumentales y sus prácticas fueron modeladas durante el siglo XVIII y XIX de manera que se constituyeron en expresión propia de la cultura sundanesa. La conciencia de constituir una región independiente y separada de Java fue, de hecho, una de las claves de la identidad sundanesa moderna y los indígenas *baduy* contribuyeron a ese sentido del ser sundanés. Así, instrumentos de bambú como el *angklung*¹⁶ o el *suling* (véase el Anexo 1), devinieron el símbolo más representativo de la cultura popular de esta región.

Por otro lado, la creciente coerción ejercida por los Países Bajos a comienzos del siglo XIX hizo que los aristócratas sundaneses crearan expresiones poético-musicales propias, tales como el *cianjuran* o el *pantun*, y que se referían a los tiempos del reino de Pajajaran de una manera épica y nostálgica. Valiéndose de instrumentos como el *kecapi*, el *suling*, el *rebab*¹⁷, la voz o el *tarawangsa*, estos géneros vocales, aunque nacidos de la élite como medio de denuncia, acabaron por adoptar una función ritual extendiéndose así a las clases populares¹⁸.

Las manifestaciones artísticas ligadas a la élite también respondieron a procesos diferentes respecto de los que regían las músicas populares. Por un lado, la veneración por la tradición y los antepasados contribuyó a la preservación de las piezas para los primeros conjuntos de gamelán¹⁹, los cuales siguieron manteniendo su función ritual. Por otro, tal y como ocurre con formas clásicas como *tembang sunda* y *degung klasik*, se afirmó una mayor rigidez en las prácticas en comparación con las formas populares, las cuales dan más pie a la improvisación y a la espontaneidad, y son menos rigurosas a la hora de cuidar una estética determinada (Saepudin, 2012, pp. 1-2).

¹⁶ El *angklung* se compone de varios tubos de bambú suspendidos por cuerdas dentro de un marco, los cuales chocan con unas pestañas produciendo así la frecuencia de una nota concreta (y en menor medida, la de sus octavas más altas). Cada intérprete sostiene uno (o dos) de estos instrumentos y lo hace vibrar en el momento correspondiente, produciendo una única nota que será parte del total de una melodía o de un acompañamiento *ostinato*. Véase al respecto Spiller (2008).

¹⁷ Según John Crawford, el *rebab* pudo haber sido un sustituto mahometano de los instrumentos de viento nativos y por eso no está presente en la música de Bali, donde el islam no llegó a penetrar (1820, p. 339).

¹⁸ Información compartida por Yus Wiradiredja, en una comunicación personal del 19 de junio de 2021.

¹⁹ El gamelán de tipo *goong renteng*, uno de los más arcaicos, es símbolo de esta preservación del pasado, vinculándose a los rituales de veneración de ancestros (Spiller, 2008, p. 114).

Las formaciones de gamelán en Sunda, y aunque sus instrumentos procedían de Java, también adquirieron sus propias particularidades, las cuales acabaron por extenderse también a las clases sociales bajas. Además de la inclusión de instrumentos autóctonos como el *suling* o el *kecapi*, el gamelán se mantuvo dividido en dos tipos diferentes, y según la función desempeñada. Los conjuntos afinados según la escala *slendro* se proclamaron como los preferidos entre las masas populares por su vinculación al teatro de marionetas *wayang golek* y las danzas sociales. La escala *pelog*, en cambio, se comenzó a popularizar entre la élite gracias a los conjuntos de gamelán traídos desde las cortes de Mataram. A partir de estos, la élite sundanesa desarrolló también un sistema de afinación propio denominado *degung* (Cook, 1992, p. 1; Lubis, 2008, p. 37-38) y constituido como un modo de cinco notas dentro de la escala *pelog*.

Como reflejo de la dinámica de las sociedades del cultivo del arroz —donde la irrigación compartida y alterna es crucial para aprovechar el agua y conseguir el éxito en las cosechas—, tanto en la práctica del *angklung* como del gamelán, la reciprocidad durante el “contrapunto entrelazado” (Basset, 1999) hace que la práctica musical se vuelva un acto comunitario en la que cada acción individual cobra su sentido y su importancia.

I.3. Características y procesos musicales de la música sundanesa

I.3.1. Afinación y *laras*

El concepto de *laras* hace referencia a una sucesión de grados con una distribución de intervalos determinada, aunque variable de un gamelán a otro. A partir de la elección de algunos de estos grados se constituyen los *pathet* (modos), dentro de cada *laras*²⁰. Aunque en occidente equivaldría a una escala, en Indonesia, y considerando que los instrumentos de bronce del gamelán cuentan solo con cinco o siete notas fijas, este concepto implica también el propio sistema de afinación de dichos instrumentos²¹. Esta afinación, además de ser bastante duradera²², sobre todo en el caso de las orquestas más antiguas, no suele ser modificada intencionadamente debido a cuestiones de tipo místico-religioso que impiden que los instrumentos sean manipulados.

²⁰ Sobre el concepto *laras* y sus correspondientes *pathet* véase Saepudin (2012 y 2015) y Sasaki (2020).

²¹ Aunque, en Indonesia, el término *laras* se utiliza aplicado a los instrumentos tanto de afinación fija como libre, en este trabajo se hablará de sistemas de afinación cuando se trate de instrumentos de láminas y gongs, y de escalas cuando se refiera a la voz o al *rebab*. En cambio, se utilizará el término *laras* cuando se hable, en general, del esquema formado por la concreta distribución de intervalos.

²² Sue Carole de Vale, en el prefacio a *The Federal Cylinder Project*, señalaba cómo, sorprendentemente, la afinación del gamelán que se había registrado en los cilindros de Gilman en 1893 no había variado cuando, en 1978, se volvieron a analizar (Lee, 1984, p. ix).

Una mirada a las tablas de afinación de los conjuntos de gamelán de Indonesia analizados durante el siglo XX por Jaap Kunst y R.M.A. Kosoemadinata (1969), revela una variedad en las frecuencias que deja claro que cada gamelán puede permitirse tener un sistema propio²³. Aun así, se puede concluir que, además de los *laras pelog* y *slendro* —que también se usan en Java y Bali—, en Sunda existen el *laras degung* (que corresponde a uno modo de cinco notas de *pelog*) y el *laras madenda*²⁴ (también de cinco notas). Utilizando el sistema de medición de Alexander Ellis —según el cual la octava se compone de 1200 *cents*—, y tomando como referencia las afinaciones del *rebab* —en cuyas prácticas las octavas son susceptibles de dividirse en un número variable de partes—, Kosoemadinata realizó las mediciones de los *laras* sundaneses en diferentes instrumentos. En la siguiente tabla, y como muestra de la disparidad en la afinación, se refleja la interválica de tres tipos de *laras* en dos conjuntos instrumentales, cuyas octavas se dividen, respectivamente, en 10 y en 17 tonos o *swara* (nótese que los intervalos, según las prácticas sundanesas, se disponen en sentido descendente):

	I	II	III	IV	V	I
Slendro						
10 swara*	240	240	240	240	240	240
17 swara**	210	280	210	210	280	280
Pelog Degung						
10 swara*	120	360	240	120	360	360
17 swara**	70	420	210	70	420	420
Madenda						
10 swara*	360	120	240	360	120	120
17 swara**	420	70	210	420	70	70

Figura 1. Dos mediciones de intervalos entre los grados de tres escalas sundanesas.

*extraído de Weintraub (2013)

**extraído de Saepudin (2012)

Así, la organización interna de *laras slendro* podría variar entre cinco intervalos equidistantes y dos intervalos de algo más de una segunda mayor, y otros tres de algo menos de una tercera menor. *Laras degung* y *madenda* presentarían intervalos que

²³ Sobre las afinaciones de los diferentes conjuntos de gamelán véase Kunst (1974), Spiller (2008), Terwen (2009), Saepudin (2012, 2015) y Fausta (2019).

²⁴ Antes de Kosoemadinata, *sorog* era el término que se utilizaba en lugar de *madenda*. Este *laras*, así como el *pelog*, se registran en piezas compuestas en tiempos del *bupati* Dalem Pancaniti, quien gobernó de 1834 a 1863 (Wiradiredja, 2012, p. 286).

oscilarían alrededor del semitono, así como segundas y terceras mayores, pero también de muy variable extensión.

I.3.2. La transferibilidad entre *laras*

El sistema *daminatila*, creado en los años 30 del siglo XX por Koesoemadinata, aplica una sílaba a cada una de las notas de los *laras*, independientemente de su afinación. Al igual que en el resto de Indonesia, se utilizan paralelamente otros sistemas de notación, por medio de palabras o de números²⁵, pero con la particularidad de que, en Sunda, estos se aplican en sentido descendente. Así, asignando una afinación concreta a cada grado —y a pesar del amplio margen de variabilidad que puede existir entre instrumentos²⁶—, la siguiente figura muestra la correspondencia entre dichos grados en los tres *laras* más comunes en Sunda:

Figura 2. Correspondencia de grados entre *laras* y afinación aproximada. Elaboración propia.

Por otra parte, el *laras* del que deriva *pelog degung* —y por selección de cinco de sus siete grados—, es aquel que constituye el sistema de afinación *pelog*, muy presente en el gamelán javanés:

Figura 3. Los grados en *laras pelog* y afinaciones aproximadas. Elaboración propia.

El que cada número o sílaba indique solo un orden y secuencia de los grados, sin especificar una frecuencia concreta, permite que una pieza musical pueda tocarse sin dificultad en un gamelán *pelog* o *slendro* indistintamente (Spiller, 2008, p. 122) pues, de

²⁵ El sistema de notación *kepatihan*, que asigna un número a cada grado del *laras* —y a cada lámina o gong—, se desarrolló a partir de 1890 en las cortes javanesas de Solo y Yogyakarta (Becker, 1980, p.17).

²⁶ A pesar de este grado de variabilidad, la mayoría de conjuntos de gamelán asocian el grado 1 de cualquier *laras* sundanés (o los correspondientes 5 del *slendro* javanés y 6 del *pelog* javanés) a una frecuencia que oscila entre un la bemol y un si bemol.

todas formas, el intérprete tiene interiorizadas, tanto la rítmica, como el gesto físico del brazo para alcanzar cada grado. Esta particularidad, a la que en el presente estudio — ante la ausencia de otro término consensuado por la literatura académica—, se ha denominado “transferibilidad entre laras”, se extrapola a otros instrumentos como la voz, el *rebab* o los instrumentos de viento, los cuales también pueden adaptarse a uno u otro sistema. De esta manera, la interválica de la melodía puede acabar por ser totalmente diferente, casi irreconocible en algunos casos, sin por ello afectar al conjunto de la pieza²⁷. Este hecho ocurre también en Java y Bali²⁸, y en algunos casos no depende tanto de una decisión estética, sino de los instrumentos disponibles y el *laras* según el cual estos estén afinados.

I.3.3. La ambivalencia de la afinación

Al igual que ocurre con el gamelán del centro de Java, algunas láminas y gongs de instrumentos como el *saron* o el *bonang* pueden presentar una afinación situada entre dos grados del *laras*. Así, una nota que en un registro agudo puede percibirse como un mi, en una octava más baja, y realizada por otro instrumento, puede aparecer más cercano al mi bemol. Este hecho, al cual se ha llamado a lo largo de este trabajo “ambivalencia de la afinación”, corrobora la existencia de las “octavas pequeñas” y las “octavas grandes” referidas por Soepandi en el *Kamus istilah karawitan Sunda* (1988, cit. Saepudin, p. 5) y da lugar a que, en el conjunto, y dependiendo de las notas que formen el contexto, estas láminas o gongs puedan percibirse como una nota u otra.

Un ejemplo se observa en la sección *pelog* de la orquesta de gamelán Karawitan Condhong Raos, un conjunto de tipo *klenengan*²⁹ del centro de Java. Las láminas de los *saron* presentan una secuencia de frecuencias aproximada re (1) – mi bemol/mi (2) – fa (3) – sol (4) – la (5) – si bemol (6) – do (7)³⁰, donde la segunda lámina desde la izquierda está afinada entre mi bemol y mi. Por otra parte, tanto en Java como en Sunda, y puesto que la escala *pelog* consta de un total de siete notas, las composiciones giran en torno

²⁷ Como ejemplo, la pieza del género sundanés *tembang cianjuran* titulada *Arum Bandung*, puede interpretarse tanto en *laras madenda* como en *laras pelog*. Compárese la versión de Idjah Hadidja, cuyos *kecapi*, voz y *rebab* responden al *laras madenda* (<https://www.youtube.com/watch?v=d83j4kg4Z-s>), con la versión del mismo tema interpretado por *kecapi* y *suling*, ambos afinados según el *laras pelog*: <https://www.youtube.com/watch?v=He3JpvnL8>.

²⁸ Compárese la pieza *Margapati*, composición musical para una danza balinesa, en sus versión *pelog*, <https://www.youtube.com/watch?v=IDZqf89tAus> con la correspondiente versión utilizando un gamelán *slendro*: <https://www.youtube.com/watch?v=oguMFFnnwRQ>

²⁹ El gamelán *klenengan* presenta dos sets —uno en *pelog* y otro en *slendro*— que, aunque colocados en diferente orientación (generalmente formando un grado de 90°), se presentan conjuntamente.

³⁰ Nótese que, al tratarse del gamelán javanés, la numeración creciente de la notación de los grados va en correlación con el sentido ascendente de las notas.

a cinco de ellas, según uno de los modos (*pathet*) posibles³¹. Así, en *Balabak*, la primera pieza del álbum, y al recurrir al *pathet* formado por los grados 1 – 2 – 3 – 5 – 6 (*pathet nem*), la segunda lámina se percibe, más bien, como un mi bemol. En cambio, en la segunda pieza, *Ladrang Harjuna Mangsa*, y al utilizar los grados 2 – 3 – 5 – 6 – 7 (*pathet barang*) la lámina ambigua (2) es ahora percibida como un mi natural. Este mi natural, a su vez, se ve reforzado por la aparición de otro mi agudo en el *bonang*, instrumento que, de hecho, posee ambas notas, mi bemol y mi natural³². Así, una lámina de *saron* afinada entre mi y mi bemol puede ser percibida como cualquiera de las dos, dependiendo de si se yuxtapone a un re (1) o a un do (7). Por lo tanto, y a partir de un único gamelán, se pueden realizar dos escalas *pelog* diferentes, a distancia de quinta.

Por otro lado, en este conjunto de instrumentos, el *gong* más grave muestra una frecuencia cercana al sol, con lo cual, y según las notas que se le superpongan —y la predominancia de estas— se puede dar lugar a la percepción de diferentes áreas tonales en momentos concretos dentro de la pieza, o en general, entre diferentes piezas tocadas por el mismo gamelán. La preponderancia de las notas superpuestas, sobre todo en los principios y finales, donde muchos instrumentos tocan al unísono, generan además distintos tipos de cadencias, y según si el intervalo que forman con el bajo (el *gong*) es una segunda, una tercera menor o una quinta.

I.3.4. Superposición y yuxtaposición de escalas

Teniendo en cuenta que en el conjunto del gamelán hay instrumentos tanto de afinación fija (los instrumentos de bronce y el *gambang*) como variable (*rebab*, *suling* y voz), en la música de Java, pero, sobre todo, de Sunda, diferentes *laras* pueden aparecer dentro de la misma pieza, tanto alternada, como simultáneamente. A partir de esta posibilidad de combinación surge el concepto de *surupan*, el cual establece equivalencias entre distintos *laras*, manteniendo ciertas notas comunes llamadas *tumbuk* (Spiller, 2008, p.121). El *surupan* define qué grado de la nueva escala a superponer —a partir de un instrumento de afinación variable— será escogido como el primero, o *tugu*³³. Así, la notación *laras slendro surupan madenda 4 (ti) = Tugu* significa que el cuarto grado (*ti*) de la escala *madenda* se convertirá en el nuevo *tugu* o primer grado. La nueva escala

³¹ Sobre los diferentes *pathet* que se pueden formar a partir del *laras pelog*, véase Hood (1988, pp. 55-60).

³² La primera y segunda pieza de este álbum se pueden escuchar en 00:00 y 06:58 del siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=p5pgPolmuKo&t=1752s>

³³ El término *tugu* hace referencia a un monumento en forma de pilar u obelisco y, en música sundanesa, es la denominación que se le da al primer grado de una escala. El resto de grados del *laras slendro*, y en sentido descendente, se denominan *kenong*, *panelu*, *galimer* y *singgul* (Spiller, p. 123)

madenda construida aparecerá, con sus correspondientes alteraciones, superpuesta a la escala *slendro* original (véase la Figura 3) tocada por los instrumentos de afinación fija³⁴. En este caso, los *tumbuk* serían 1, 2 y 4 de dicha escala *slendro*, los cuales equivalen a las notas la, sol y re, compartidos por ambas escalas³⁵.



Figura 4. *Laras slendro surupan madenda 4 (ti) = Tugu (1)*. Elaboración propia.

Sasaki y Masunah (2020) hacen un estudio detallado de las posibilidades de superposición de *laras madenda* y *pelog* sobre el gamelán *slendro* y, en el cual se puede apreciar, a su vez, el fenómeno de la ambivalencia de la afinación. Según las autoras, se pueden catalogar cuatro tipos de *surupan* dependiendo de cuáles sean las notas compartidas entre los *laras* superpuestos. Así, y en un gamelán *slendro* cuyas afinaciones aproximadas sean la (1) – sol (2) – mi (3) – re (4) – si/do (5), el quinto grado podrá percibirse bien como un si o como un do, dependiendo de cuáles sean los *tumbuk* comunes con el otro *laras* y de las notas de la voz y el *rebab* que se produzcan simultáneamente. Si se toman como *tumbuk* 1, 2 y 4, y se rebajan 3 y 5 (una segunda menor y una segunda mayor respectivamente), tal y como se observaba en el ejemplo de *laras slendro surupan madenda 4 (ti) = Tugu*, se obtiene la escala *madenda* descrita en la Figura 3. La afinación del grado 5 (producida por los instrumentos de bronce), en este caso, se aproximará más a un do. En el caso de compartirse los grados 1, 3 y 5, y de rebajarse 2 y 4 (ambos en una segunda mayor), la escala *madenda* resultante será la (1) – fa (2) – mi (3) – do (4) – si (5). Esta escala, tocada por el *rebab* o la voz, acabará superponiéndose al sistema *slendro*, cuyo quinto grado sonará entonces como un si.

El proceso de la superposición de escalas entre instrumentos de bronce y la voz o el *rebab* suele ocurrir con menos frecuencia cuando el gamelán está afinado en el sistema *pelog*, algo que ya venía ocurriendo desde el siglo XIX y que fue motivo de que este tipo de afinación cayera en desuso en la región de Sunda (Spiller, 2008, p. 121).

³⁴ Escúchese este tipo de *surupan* en la pieza *Hiji Catetan*, en versión de Idjah Hadidjah, cuya voz superpone la escala *madenda* a los instrumentos de bronce y *gambang*, afinados en *slendro*: https://www.youtube.com/watch?v=xszoao0ho_g. Otro ejemplo sería el primer tema del álbum de género *kliningan klasik interpretado por Nunung Nuralasari*: <https://www.youtube.com/watch?v=xukDLLeOJmSM>

³⁵ Los grados *tumbuk* son generalmente tocados por el gong y el *kenong*.

Diversos *laras*, a partir de la voz, el *rebab* o los instrumentos de viento, también se pueden yuxtaponer. Así, es frecuente el paso entre dos *laras madenda*³⁶ o entre *madenda* y *pelog*. Estas, a su vez, formarán nuevas armonías en conjunción con la afinación fija de los instrumentos de bronce. Por otra parte, el *sorogan*, término que se podría traducir como notas de paso, puede aparecer de manera efímera en ciertas partes de una pieza, o bien derivar en una modulación a otro *pathet*, y por lo general, a partir de giros melódicos característicos (Hood, 1988, p. 63). De esta manera, las áreas armónicas dentro de una pieza para gamelán cambiarán, creando momentáneos cambios de color y en infinitas posibilidades de combinación de estos.

I.3.5. Superposición de texturas: melodía, variación y colotomía

A semejanza de lo que ocurre en el ámbito de la vida cotidiana indonesia, en la que los diferentes estratos sociales tienen sus papeles dentro de la comunidad, los instrumentos que conforman el gamelán también llevan a cabo funciones propias³⁷. Sin embargo, a pesar de la multiplicidad de estratos y de funciones, las piezas para gamelán no precisan de todos los instrumentos (ni de todos los estratos) para poder llevarse a cabo. Ya se trate de piezas instrumentales o de música para acompañar a la danza y el teatro, el conjunto puede seguir ejerciendo su servicio, aunque solo algunas partes se encuentren presentes (Saepudin, 2012, p. 2), pues, de manera implícita, y cuando se conoce la estructura de la pieza, se puede llegar a “escuchar” la implicación del resto (Spiller, p. 130).

En el caso del gamelán javanés, la separación entre el *balungan* (núcleo abstracto de la melodía) realizado por el bronce, y la melodía ornamentada, llevada a cabo por los instrumentos de afinación variable y sonido sostenido, es muy evidente (Spiller, 2008, p. 131). Pero los instrumentos de bronce pueden realizar, además, motivos interválico-rítmicos homogéneos, en ocasiones de manera contrapuntística, que se constituyen en un estrato diferente con función de acompañamiento.

En algunas formas musicales sundanesas como el *degung klasik* o el *kliningan*, los instrumentos de bronce o el *kecapi* también realizan este tipo de función. Sin embargo, en otras formas de *karawitan* en Sunda, es más frecuente la realización de melodías en unísono entre diferentes familias de instrumentos, y en todo caso, de melodía y variación

³⁶ Escúchese *Rendeng Bojong* donde la voz masculina utiliza una escala *madenda* a distancia de quinta de la empleada por la femenina: <https://www.youtube.com/watch?v=u4BKrQDtedc>

³⁷ Para un estudio detallado de los instrumentos y los procedimientos de la música sundanesa véase Kunst (1974), Cook (1992), Swindells (2004), Spiller (2008) y Saepudin (2012).

de la misma. Así, los instrumentos de bronce, a partir de sus intervalos fijos y pequeños registros —aunque, en ocasiones, construyendo frases de gran extensión—, también se centran en realizar cierta elaboración de la melodía, no dando lugar a tanta separación entre el *balungan* y la melodía ornamentada (Spiller, 2008, p.131). Estas líneas de intervalos fijos, superpuestas a las más ondulantes y flexibles del *rebab* o la voz, generan un bloque melódico más sólido y dan lugar, por otra parte, a una superposición, no solo de escalas, sino también de sistemas de afinación. Por otra parte, el *rebab* sundanés, mucho más sonoro que el javanés —y puesto que, en Sunda, el número de instrumentos de bronce que conforman un gamelán es más reducido—, proporciona todavía más protagonismo a la melodía dentro de las piezas.

Por otro lado, las estructuras musicales, métricamente regulares, son divididas en frases y semi-frases a partir de secuencias de bajos realizados por los instrumentos de bronce más graves como el *kenong*, el *kempul* y el *gong*, lo que se conoce como colotomía. Sin embargo, mientras en Java, una mayor gravedad del sonido del instrumento implica una menor frecuencia de intervención en la pieza, en Sunda pueden darse tanto el enriquecimiento de los patrones colotómicos básicos, como la ausencia de los mismos (Spiller, p.130). Además, mientras en la música para gamelán javanés la colotomía exige cierta flexibilidad en el *tempo* —de hecho, la llegada de los toques del *gong*, *kempul* y *kenong* suele hacerse de forma retardada—, en Sunda, estos instrumentos desempeñan, en cambio, una función especialmente rítmica. Así, estas intervenciones se realizan de manera precisa confirmando a la pieza un *tempo* definido y estable (véase el Anexo 2). En todos los casos, e independientemente de la procedencia del gamelán, la esperada llegada del *gong* —percibido como fin de la frase, sección o pieza—, es siempre el objetivo común de todos los músicos y conlleva la disipación de las tensiones acumuladas, tanto de tipo rítmico como armónico³⁸.

I.3.6. La superposición de estratos rítmicos: dialogando con la danza

Junto con los instrumentos colotómicos, el *kendang* contribuye a hacer patente la estructura de la pieza. En unas tradiciones musicales (y cosmológicas) donde los ciclos se repiten ininterrumpidamente, son principalmente los *tempi* los que diferencian unas secciones de otras. Así, los principios y finales, tanto de cada sección, como de las piezas enteras, aparecen gradualmente de la nada y se desvanecen de nuevo en ella.

³⁸ La simbología del *gong* va incluso más allá de lo musical, considerándose una imagen directa del volcán en torno al cual se disponen las comunidades agrarias. Así, y según las cosmogonías de tipo animista, muy presentes en Indonesia a pesar de la consolidación de otras creencias, su importancia reside en que es fuente de vida (y muerte) en cada explosión.

Aunque esta gradualidad permite anticiparse a las secciones, en ocasiones, estas transiciones son solo perceptibles tras la llegada del gong. A partir de este, se percibirá un cambio, no solo de textura y de densidad sonora, sino también de *tempo* y de ritmo.

El *kendang*, tanto en Sunda como en Java, desempeña una función rítmica bastante peculiar. Por un lado, es el instrumento que decide y avisa de las paradas y los cambios de *tempo* entre secciones —a través del uso del *accelerando* y el *ritardando*— y el que, en última instancia, se ocupa de la integridad rítmica de las piezas instrumentales. Por otro, cuando se trata de acompañar la acción dramática de la danza o del teatro de marionetas *wayang*, los patrones que suele llevar a cabo responden a otra concepción del *tempo*, con otra métrica, subdivisión y acentuación. En estos casos, sin necesidad de ajustarse a los principios colotómicos (y estables) marcados por el bronce, el *kendang* se constituye en un estrato independiente creando confluencias entre distintos ritmos y *tempi*. Cuando se trata de danzas de la corte, por lo general llevadas a cabo en grupo, y en las que las coreografías están codificadas y definidas de principio a fin, el *kendang* enfatiza los movimientos —los cuales responden a las necesidades de la acción dramática—, formando con ellos, mediante el unísono, un par indivisible³⁹. En las danzas populares y sociales de tipo *ronggeng*⁴⁰, o *goong renteng*⁴¹, cuyas coreografías están menos fijadas, el *kendang* puede elaborar ritmos más sencillos y con *tempo* más regular en algunas secciones, pudiendo incluso ajustarse a la misma medida de subdivisión que la colotomía⁴². En cualquiera de los casos, los movimientos especialmente dinámicos de la danza sundanesa acaban por convertir al *kendang* en un instrumento “decorador”, y cuya función última es “dotar de alma a la pieza” (Saepudin, 2012, p. 15).

³⁹ Como ejemplo de la manera en que se relaciona la danza con el sonido del *kendang*, véase el siguiente video de danza *Topeng Samba* de Cirebon (Sunda): <https://www.youtube.com/watch?v=yLHRS5miw1Y>

⁴⁰ *Ronggeng* hace referencia a formas de danza popular, de carácter seductor y, en ocasiones en pareja, que empezaron a surgir en la era colonial. En la región de Sunda, donde desde entonces hay mucha tradición de burdeles, el término también se refiere a las bailarinas que, de manera profesional, ejercen la prostitución (Alviyani, 2021).

⁴¹ Véase el siguiente video donde, a partir de 05:30, se realiza una danza social llevada a cabo a partir del gamelán de tipo *goong renteng*: <https://www.youtube.com/watch?v=0gxkKLNpivQ>

⁴² Véase como ejemplo una danza *jaipongan*: <https://www.youtube.com/watch?v=1ugW0hJRL0o>

II. Encuentros musicales entre Europa y las Indias Orientales

II.1. De Occidente a Oriente y otros viajes en avión de papel

Desde finales del siglo XVII, y a través de la literatura de los viajes que tuvieron lugar en el marco de la colonización, comenzaron a construirse en el mundo occidental ciertas impresiones sobre las culturas colonizadas. Estas impresiones, a su vez condicionadas por intereses políticos y económicos, derivaron en —y retroalimentaron— tendencias de pensamiento que, desde la óptica externa del colonizador, proyectaron una forma determinada al lejano Oriente. Tal y como señala Edward Said, “ciertas culturas han tendido a imponer transformaciones completas sobre otras culturas, recibéndolas no como son, sino como deberían ser para beneficiar al receptor” (2016, p.103. Original publicado en español).

Estos viajeros en misiones oficiales y comerciales —tales como Joseph M. Amiot, Carl P. Thunberg o William Jones— ya realizaron, durante el siglo XVIII, sus propias transcripciones musicales, así como descripciones de los instrumentos, de las escalas y de otros aspectos sonoros y escénicos de las expresiones artísticas orientales. Estas observaciones sirvieron para generar una visión y definición concreta del Otro y para consolidar una estética que abarcaría cualquier música exótica u oriental, incluidas las de la isla de Java. Por otra parte, se impregnó a estas culturas de un halo primitivo, a la vez que fantástico, y a través del cual la moral europea se proclamó por encima de la de aquellas. Y así, sultanes y harenes, pero también meditaciones y prácticas místicas, sirvieron de temáticas y de escenografías para hacer descripciones de algo que, en el fondo, se pretendía irreal, convirtiendo a los pueblos orientales en un cuento dentro de otro cuento.

En el siglo XIX, las teorías raciales de Ernest Renan y Paul Broca, legitimadas por el predeterminismo genético planteado por Charles Darwin, confirieron —aunque bajo un tinte de condescendencia que pretendió que el colonizado necesitaba ser definido en una identidad concreta, salvándolo así de la inexistencia—, una visión de lo exótico como algo ajeno, diferente, y por supuesto, inferior.

Incluso con todos sus problemas racistas, de La Fage, Fétis y Clément señalaron hacia un Otro musical que era un ser humano, que existía y cuyos artefactos culturales merecían, si no respeto, al menos atención. Sin embargo, estos textos musicográficos estaban en el corazón del imperialismo porque preparaban a sus lectores para un mundo traducible al sistema imperial europeo. (Fauser, 2005, p. 157).

Aunque por parte de muchos historiadores no hubiera una intención de menospreciar a ese Otro, aquellos también fueron hijos de su tiempo y permitieron que los fantasmas —bien del catolicismo, bien del darwinismo—, hicieran de filtros ante realidades diversas y, en el fondo, incomprensibles para ellos. Así, a partir de investigaciones sesgadas y superfluas, se llegó a la generalización en las descripciones de esas culturas y a la normalización de sus características. No es de extrañar entonces que Félix Clément y François-Joseph Fétis —y más allá de considerar a las otras culturas como no aptas ni para entender, ni para ejecutar ciertos atributos supuestamente intelectuales de la música—, tendieran también a simplificar y adaptar los resultados de sus análisis musicales a lo que ya era conocido por ellos.

II.2. Viajes en barco: ida y vuelta en cabinas de lujo

Desde la división de Mataram en 1755, la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales había comenzado a ampliar progresivamente el poder comercial sobre la isla de Java, hasta que, a partir de 1830, los Países Bajos llevaron a cabo el control total sobre los gobernantes javaneses y sundaneses⁴³. Con motivo de las guerras napoleónicas, desde 1811 hasta 1816, Inglaterra también tuvo su breve turno en el control del archipiélago.

Durante todos estos años, los europeos en misión colonial desarrollaron estudios sobre la isla. En ellos se plasmó la opulencia de la vida en la corte, señalando a la sociedad javanesa como altamente civilizada gracias a sus hábitos morales y a sus sofisticadas expresiones artísticas. Por otra parte, el sector erudito de los colonizadores, como estrategia para mantener buenas relaciones con la élite local, no solo se vio obligado a mostrarse respetuoso con los modos de vida y manifestaciones culturales nativas, sino que además tuvo que involucrarse directamente en el aprendizaje de la lengua, las artes y las costumbres de la región (Sumarsam, 2013).

Los comerciantes y oficiales, por un lado, fueron partícipes de la construcción de nuevas formas musicales en el archipiélago indonesio⁴⁴, así como de la modificación de

⁴³ Tras provocar la ruptura de Mataram en los reinos de Yogyakarta y Surakarta (Solo), la VOC se encargaría de conferir poder a este último, erigiendo el sultanato Mangkunegaran (Sumodiningrat, 2005, cit. Nugraha, 2018, p. 30), el cual contribuiría con recursos humanos y materiales durante las exposiciones universales.

⁴⁴ Desde principios del siglo XVII, cuando los primeros comerciantes portugueses trajeron sus canciones e instrumentos a las islas, se empezaron a fraguar, entre otros, el género *keroncong* (Sumarsam, 2013, pp. 12-15), el cual puede apreciarse en este video: <https://www.youtube.com/watch?v=a8lKKOypnMU>

las ya existentes a través de procesos de localización y asimilación⁴⁵. Por otro, desempeñaron un papel fundamental a la hora de dar a conocer a Europa los pormenores de la vida y la música en Java, tanto a través de registros escritos como de los objetos que trajeron de vuelta consigo. Sin embargo, y aunque aportando valiosas descripciones sobre algunos tipos de gamelán presentes en la isla y los sistemas de afinación —introduciendo, de hecho, los conceptos *pelog* y *slendro*—, documentos como *A History of Java* (1817) de Raffles también contribuyeron a la formación de una imagen un tanto domesticada de la isla y de sus formas culturales. Elogiando la superioridad de los sonidos y la nobleza de los instrumentos de las cortes javanesas, Raffles acaba por comparar a estos con la vieja música escocesa y con las campanas de las iglesias de Inglaterra. Frente a la sofisticación de las formas cortesanas, se refiere, en cambio, al *angklung* como un rudimentario instrumento, y a sus intérpretes, como “grotescos y salvajes” (Raffles, 1817, p. 528).

A su vuelta en 1816, Raffles había traído a Inglaterra dos orquestas de gamelán. Una de ellas, según describe Terwen en *Gamelan in the 19th-Century Netherlands* (2009), habría sido robada del palacio de Yogyakarta durante su asalto a este sultanato y se encuentra hoy en día en el British Museum. La otra, propiedad de la familia Verney y actualmente en Clydon House, Birminghamshire, debió ser hecha por encargo por el propio Raffles, según concluye Sam Quigley en su investigación de 1996. Esto explicaría por qué presenta unos lujosos atributos físicos, así como la afinación según una escala diatónica (Terwen, p. 26). Continuando con una línea que mostraba a Java y al gamelán más como algo “extrañamente familiar” que como algo realmente ajeno (Sumarsam, p. 78), John Crawfurd, en su *History of the Indian Archipelago* (1820) relata las observaciones que había extraído William Crotch tras inspeccionar estos instrumentos de Raffles. Así, el autor de “Specimens of the various Styles of Music” había obtenido conclusiones como “su entonación es clara y perfecta”, “las orquestas [están] afinadas en la misma escala en perfecto unísono” o “los instrumentos [...] están todos en el mismo tipo de escala producida por las teclas negras del piano” (Crawfurd, 1820, pp. 336-339).

Dejando de lado estas muestras del gamelán —supuestamente minimizadas en su exotismo y suavizadas de manera que se adaptaran al gusto inglés de la época—, también en Londres, en 1882, tendrían lugar una serie de actuaciones diarias de un

⁴⁵ Raffles describe formas de gamelán marcial en las que se introducen trompetas (1817, p. 525), proceso que también es descrito por Sumarsam cuando habla del género *gendhing mares* (Sumarsam, 2013, pp. 16-25). Un ejemplo de estas orquestas de la corte, en las que los instrumentos de gamelán se superponen a las trompetas y a los tambores militares, se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=u9fsLRG2tAI>

gamelán procedente de Yogyakarta. El Royal Aquarium acogería una doble orquesta *pelog-slendro*, la cual sería analizada por W. Stephen Mitchell ese mismo año. Mitchell observaba entonces que hay dos tipos de escalas, una pentatónica (y reconocible) y otra (más complicada de entender) que utilizaba unos intervalos que diferían de los del sistema temperado (Mitchell, 1882). En 1885, Ellis había ampliado el análisis en términos de *cents* y, comparando con otro estudio realizado por Jan Land, concluía: “estábamos tratando con instrumentos genuinos que no habían sido manipulados” (Ellis, 1885, p. 508). Sin embargo, ante el hecho de dividir la escala en cinco partes iguales, Ellis apuntaba:

Parece una suposición extravagante que a una nación semicivilizada se le haya ocurrido la idea de dividir la octava en cinco partes iguales de 240 cents cada una, lo que yo llamo pentátona. Por supuesto, no se les ocurrió tal idea, solo cayeron sobre ella, tal y como yo lo concibo. (Ellis, 1885, pp. 510-511).

Aparte de los instrumentos traídos por Raffles en 1816 y del gamelán que actuó en Londres en 1882, otro evento acogería, antes de las exposiciones universales, una orquesta del centro de Java: la exposición de comercio colonial y nacional —Tentoonstelling van Nationale en Koloniale Nijverheid—, celebrada en Arnhem, en 1879.

Según Terwen, en esta exposición se contó con un gamelán doble *pelog-slendro* procedente de la corte de Solo, acompañado por los músicos de dicho sultanato. La existencia de programas de mano y de fotografías le permiten recomponer un repertorio de más de veinte títulos, además de un listado completo de los instrumentos javaneses y sus prácticas⁴⁶. La alta calidad de los instrumentos (además de ser un gamelán bastante completo⁴⁷) junto con la profesionalidad de los músicos, no solo podría haber dado lugar a una ejecución virtuosa, sino que la apariencia del conjunto habría sido, además, impecable. Ataviados con *kuluk*⁴⁸, telas de *batik*⁴⁹, chaquetas europeas —al más puro estilo colonial, ya muy de moda en la Java del siglo XIX— y portando espadas

⁴⁶ Terwen recurre, para ello, a la *Officieele Gids* de la exposición.

⁴⁷ Aunque en la *Officieele Gids* se describieron los instrumentos con los que contaba el gamelán, muchos de estos claramente provenían de los escritos de Raffles. Así, no había ni *trawangsa*, ni *kecapi*, ni *sruni* ni *bonang*. Con lo que el gamelán sí contaba —además del *rebab*, dos *suling*, dos *celempung*, tres *gambang kayu* y dos *kendang*—, era con instrumentos de bronce, cada uno de ellos por duplicado (*pelog* y *slendro*): tres *gender*, dos *selentem*, dos *peking*, dos *saron*, un *ketuk*, un *kempyang*, dos sets de tres *kenong*, dos *gong kemodong*, un *kempul*, un *gong suwukan* y un *gong ageng*. Véase la descripción completa, con fotos, en Terwen (2008, pp. 84-87). Véase también el Apéndice 1 donde se clasifican los instrumentos sundaneses y javaneses de manera ilustrada.

⁴⁸ Atuendo oficial de la corte del sultán y que se coloca en la cabeza.

⁴⁹ Técnica para teñir manualmente los tejidos a partir de la aplicación previa de cera, la cual cubre las partes que no recibirán el color durante el momento del teñido.

(*keris*) a sus espaldas, se dejaba claro el origen noble de estos músicos *niyaga* (Terwen, p. 77).

Aunque se trató de un tipo de orquesta diferente a las que intervinieron en las exposiciones universales posteriores —además de que sus prácticas estuvieron sujetas a otras condiciones—, es importante tener en cuenta el impacto que generó este gamelán en algunos de los oyentes. Un tal Arnold, en el *Het Nieuws van de Dag*, recomendaba sentarse a cierta distancia “para evitar que los zumbidos de gong, los agudos silbidos, los violines chirriantes y los penetrantes sonidos de platillos y cacerolas alcanzaran ambos oídos separadamente” (Terwen, p. 98). G.F.W. Kehrler, en el *Arnhemsche Courant* haría, en cambio, la siguiente observación:

Es comprensible que la música javanesa no atraiga a quienes la escuchan por primera vez, más aún cuando el clima local y los alrededores se parecen tan poco a los trópicos; la gente no entiende la música y no reconoce ni el tiempo ni la melodía. (Kehrler, cit. Terwen, 2009, p. 97).

Así, aunque hubo oyentes que quedaron fascinados con el gamelán —en ocasiones, por similitud con las campanas occidentales—, otros quedaron impasibles a su música, o incluso mostraron desprecio por la “repetición *ad nauseam*” (Terwen, p. 97). Daniel De Lange, en sus descripciones y transcripciones, mostró su interés por los ritmos que, marcados por los instrumentos de función colotómica, hacían posible entender los cambios de estados emocionales al incrementar o reducir su vivacidad. También se planteó si los “barbaric discords” escuchados no tendrían algo que ver, efectivamente, con el concepto de armonía⁵⁰ (Terwen, p. 102). Con respecto a las frecuencias —y haciendo uso del monocordio para definir los intervalos del set de instrumentos que estaba afinado según el *laras slendro*—, De Lange no se adhirió a la simple equivalencia con las teclas negras del piano, como habían hecho Raffles, Crawford, Poensen⁵¹ y Wilkens⁵², pero tampoco a las mediciones temperadas que Ellis y Land realizarían años más tarde y que dividirían la octava en cinco partes iguales (Terwen, pp. 110-113). En definitiva, y aunque en principio mostró cierta decepción por las cacofonías escuchadas, De Lange acabó por esperar con ansia la llegada de la exposición universal que se celebraría en Ámsterdam unos años después.

⁵⁰ Sumarsam señala que, de todas formas, aunque De Lange entendió cómo la música de gamelán funciona en su organización, su “musicalidad” europea le obligó a escuchar el gamelán en su relación vertical (Sumarsam, 2013, p. 88).

⁵¹ C. Poensen había llegado a esa conclusión a partir de un gamelán concreto encontrado en la región de Kediri (Sumarsam, p. 85).

⁵² J.A. Wilkens estudió la música y la poesía javanesa y en su publicación de 1850 ya apuntó las diferencias entre *pelog*, *slendro* y otros *laras* (Terwen, p. 244).

II.3. Viajes en tercera clase: del *kampong* sundanés a la gira por Occidente

Como señala Mariecke Bloembergen en su estudio *Colonial spectacles* (2006), los Países Bajos, en su complejo de inferioridad con respecto a las demás potencias europeas, desplegaron con gran apoteosis los escenarios que representaron a sus colonias durante las exposiciones universales del siglo XIX (Bloembergen, 2006, p. 17). Desde diversas regiones del archipiélago embarcaron, cada vez, edificaciones, grupos humanos, animales, e incluso vegetación, con el fin, por un lado, de mostrar la grandiosidad de la hazaña colonial, y por otro, de incidir en el estado subdesarrollado de las civilizaciones que poblaban las islas. De hecho, “en una época en la que el evolucionismo comenzaba a dominar la visión europea del mundo [...] una nación sin casas de piedra o fábricas era por definición primitiva o atrasada” (Bloembergen, p. 3). Así, construcciones de bambú a tamaño real, artesanos de *batik* y de sombreros, o simplemente nativos que mostraba las labores domésticas —desde la cocina a la confección de remedios naturales o la pesca—, formaron parte del cuadro de las Indias Orientales Neerlandesas que acabó por llamarse *kampong* javanés⁵³ (pp. 63-64).

La región de Parakan Salak, siempre como centro de las exposiciones⁵⁴, proveyó de productos como el té y el café, los cuales se exhibieron junto al gamelán y los intérpretes de la misma región, y varias bailarinas del sultanato de Solo. La calidad y atributos de los instrumentos —así como las condiciones materiales a las que se tuvieron que atener los artistas—, no fueron las más habituales. Los propios músicos se mostraron en ocasiones insatisfechos con los extraños instrumentos (Terwen, p. 153) y las piezas y las prácticas tuvieron que ser reajustados, quien sabe si rehaciendo el repertorio desde cero, y una vez en el lugar (Chazal, p. 116).

Por último, no son desconocidos los testimonios de las condiciones infrahumanas en que viajó el grupo de nativos⁵⁵, así como las continuas jornadas de trabajo a las que fueron expuestos. Puesto que los promotores de las exposiciones coloniales “primero pensaron en el bolsillo y luego en la ciencia” (*Java Bode*, 9 de septiembre de 1889) era de esperar que se especulara con los salarios y se tratara de reducir al máximo los

⁵³ Daniël Veth, hijo del renombrado orientalista P. J. Veth, fue quien ideó el *kampong* javanés como una estrategia que pudiera tener más impacto que la mera muestra de objetos etnográficos o miniaturas de las construcciones de las colonias (Bloembergen, p. 63).

⁵⁴ Construcciones, artesanía y gente de otras regiones del archipiélago estuvieron presentes en cada exposición particular.

⁵⁵ En *De nieuwe vorsterlanden* del 23 de mayo 1883 se puede leer que, durante uno de los trayectos en barco a Europa, los nativos de la isla de Sumatra solo recibieron una comida al día y ninguna posibilidad de asearse durante el viaje.

costos, aunque eso tuviera que suponer realizar diez actuaciones de gamelán diarias (*Java Bode*, 23 de febrero de 1889). En este mismo artículo de prensa también se hacía referencia a “la trampa para ratones en un nido de cuervos” donde los nativos indonesios se habían alojado durante la exposición que tuvo lugar en Ámsterdam en 1883. En aquella ocasión, y no sin razón, los “honorables holandeses”, mientras paseaban por las instalaciones de la exposición, habían llegado incluso a preguntarse sorprendidos: “¿Son estos ahora nuestros negros del este?” (*Java Bode*, 23 de febrero de 1889).

II.3.1. Primitivo pero... ¿auténtico?: Ámsterdam 1883⁵⁶

Partiendo de un enfoque antropológico⁵⁷ y una narrativa evolucionista —desde la cual, la aldea, con sus palmeras y búfalos, representaba el estrato inferior y más primitivo de la sociedad—, los Países Bajos recrearon para la exposición de 1883 un poblado javanés tradicional donde diversos grupos humanos y sus objetos permitirían una investigación etnográfica a partir del análisis comparativo de los mismos (Bloembergen, 2006, p. 62). Junto con los nativos de otras zonas de las islas, el administrador de los campos de té y café de Sunda, Gustav Mundt, envió así a un grupo de trabajadores de Parakan Salak, quince de los cuales se encargaron, entre otras labores, de la parte musical: “[...] los otros trabajan en la compañía de té y, una vez terminado el trabajo, se preparan para los gongs y gambangs del gamelan” (*De nieuwe vorsterlanden*, 23 de mayo de 1883).

Con mobiliario finamente tallado, el gamelán *pelog* que Veth había cedido para esta ocasión estaba compuesto por un *gong ageng*, un set de cinco *kempul*, un *kempyang*, dos *bonang*, un *kendang*, cuatro *saron*, un *gambang* y un *rebab*. Curiosamente, el gamelán incluía también un conjunto de cinco campanas europeas, colgadas de un marco idéntico del que colgaban los cinco *kempul* y la decoración del marco del *gong ageng* presentaba inusuales motivos zoomórficos. Por otro lado, la afinación del conjunto, identificada por los oyentes como una escala diatónica, había permitido interpretar el *Wilhelmus* durante la inauguración de la exposición, a pesar de que esta pieza tiene una métrica alejada de las estructuras colotómicas del gamelán. Que el

⁵⁶ El título del apartado hace alusión a la expresión “authentic but ‘primitive’”, utilizada por Daniël Veth al referirse a las expresiones culturales indígenas de tribus de Borneo, de Sumatra o de Nueva Guinea (Bloembergen, p. 82).

⁵⁷ El interés en esos años por los aspectos antropológicos de los pueblos —y según la concepción de antropología de la época— queda claro en las fotografías de tipo antropométrico: primeros planos del torso desnudo, y sin mostrar el entorno del sujeto ni, por tanto, los instrumentos. Este apunte (Barendregt y Bogaerts, 2014, p. 32) se hace patente al observar las fotografías mostradas por Terwen (2009) en su capítulo sobre la exposición de 1883.

resultado sonoro produjera “horror absoluto” (De Lange, cit. Terwen, p. 154) y que, en general, la interpretación del resto del repertorio —en una atípica conjunción con dos bailarinas javanesas— resultara ser caótica, se recoge en la crítica por parte de De Lange:

Solo encontré confusión y muchas más relaciones que estaban completamente desafinadas. Esperé ansiosamente las hermosas alteraciones rítmicas, de las cuales recuerdo más de una. En vano: de hecho escuché muchos cambios de tempo, pero ejecutados tosca y descuidadamente; aquí y allá una especie de director incluso tenía que dar señales. Anticipé diversos efectos sonoros, aquellos que representan alegría o tristeza, pasión o intimidad. En vano: no los escuché. Después de escuchar el gamelán varias veces, no me atreví a regresar, ya que quedé completamente decepcionado. (De Lange, cit. Terwen, pp. 149-150).

Sin embargo, las proporciones extremadamente grandes del *bonang* y del *kendang* tampoco fueron del agrado de los propios músicos, quienes mostraron dificultad para alcanzar los extremos de los mismos (Terwen, p. 153). Teniendo en cuenta los *tempi* más rápidos de los que hacen uso los sundaneses (Cook, 1992, p. 1), la necesidad de extensión excesiva del brazo podría haber provocado —y debido al agotamiento muscular que puede suponer y que, de hecho, obliga a adoptar una posición del cuerpo especialmente cuidadosa (véase el Anexo 2)—, imprecisiones a la hora de manejar los instrumentos.

A pesar de la insistencia por mostrar el gamelán en una versión que pudiera percibirse como algo más familiar —y cuyo repertorio denotaría que las Indias Orientales ya rendían culto a la corona holandesa— esta orquesta, claramente hecha por encargo, acabó, no obstante, por percibirse de baja calidad⁵⁸. La afinación, en su supuesta condición de diatónica, resultó imperfecta. Sin embargo, y aunque en esos años pocas orquestas de gamelán *pelog* habían pisado el continente, sí que es cierto que en 1879 el gamelán había mostrado ya ambos sistemas de afinación a los oyentes holandeses. ¿Por qué entonces la escala *pelog* no fue identificada en 1883 y, en su lugar, solo se percibió una malograda escala diatónica? Aunque constituida por siete grados (véase la Figura 3), el sistema *pelog* de los instrumentos de bronce en la música sundanesa —y también en la javanesa—, nunca emplea más de cinco de los mismos en función del *pathet* de la pieza. Sobre todo, dentro de un mismo *pathet* jamás aparecerán juntos 3 y 3-, ni tampoco 5+ y 3-. En cambio, tener que interpretar el *Wilhelmus* habría obligado a

⁵⁸ Mientras Kehrer hacía referencia a la fortuna que el precioso set de Arnhem habría costado (Terwen, p. 87), Groneman apuntaba que la falta de fondos habría sido la causa del mal equipado gamelán que intervino en 1883 (Terwen, p. 155).

tocar, de manera yuxtapuesta, todas las láminas y gongs de los instrumentos dando lugar, en algunos de los casos, a escandalosas cacofonías:



Figura 5. Fragmento de *Wilhelmus* y equivalencia de grados en la escala *pelog*. Elaboración propia.

El que los estímulos recibidos por el cerebro humano vayan encajando en los conceptos que previamente ya existen contribuye a una conformación de ese nuevo estímulo en algo familiar y hace que, de ahí en adelante, la *ceguera experiencial* sea improbable (Feldman Barrett, 2017, p. 48). Así, una escala musical que se aproxime remotamente a la normalizada escala diatónica, si hace falta, podrá llegar a ser reconocida como tal. Los intervalos que componen esa escala extraña (y desafinada) acabarán entonces encajando en la idea preconcebida de escala diatónica, aunque sea a martillazos. Esto mismo ocurriría con la adecuación del sistema *slendro* a una escala pentatónica equivalente a las teclas negras del piano, durante la exposición de 1889.

En aquellos días, y con el fin de recaudar fondos para el desastre causado por la erupción del volcán Krakatoa (Sumatra), estos mismos intérpretes fueron también protagonistas de un concierto benéfico realizado en la ciudad vecina de Leiden (Nugraha, 2018). Haciendo uso de los instrumentos alojados en el Museo Etnográfico de dicha localidad, fue posible la realización de escenas de teatro de marionetas (*wayang krucil*) —marionetas que, en Ámsterdam, se limitaron a estar expuestas— y de máscaras (*wayang purwa*), y que fueron recibidas con bastante curiosidad y entusiasmo. Aun así, y al igual que en el Arnhem de 1879, se decidió que una orquesta de vientos intervendría alternadamente con el gamelán, proporcionando un respiro al tedio provocado a ojos y oídos poco acostumbrados, entre otras cosas, al malayo o al javanés (Terwen, p. 158).

II.3.2. Monotonía de campanas sordas en el contexto del progreso: París 1889

En un evento en el que Francia ponía como lema el progreso y el desarrollo industrial —resultados de la evolución de la raza humana y de las culturas—, reproducir el formato de *kampong* al que se había asistido en Ámsterdam permitía recalcar los diferentes niveles de civilización en que se encontraban colonizadores y colonizados. En este marco de pensamiento en el que las culturas se valoraban en función de su color de piel, las expresiones musicales también podían considerarse como representativas del

estado evolutivo, tanto en el espacio como en el tiempo. Cien años antes, Charles Burney, en el apartado *Of the Effects attributed to the Music of the Ancients*, dejaba clara esa visión de evolución temporal de los lenguajes musicales antiguos y que seguiría imperando en toda Europa: “Porque, como música, considerada abstractamente, parece haber sido muy inferior a la moderna, en las dos grandes y esenciales partes del arte, la melodía y la armonía” (Burney, 1789, vol. 1, p. 173).

De todas formas, las composiciones musicales que se llevaron a cabo en esta época, y tratando de ofrecer un supuesto elemento de autenticidad que impregnara y legitimara a las culturas recién descubiertas, habían consistido, como mucho, en “la inclusión de uno o varios fragmentos melódicos exóticos dentro de estructuras occidentales que de otra manera no serían perturbadas” (Fauser, 2005, p. 142). Fue durante la exposición de 1889 cuando los franceses tuvieron la oportunidad de comprobar hasta qué punto las prácticas y estéticas de pueblos remotos como Java tenían realmente algo que ver con el familiar exotismo de las óperas y poemas sinfónicos de corte orientalista más recientes —tales como *Lakmé* (1883) de Léo Delibes o *Rapsodie cambodgienne* (1882) de Albert Bourgault-Doucudray—, llegando a quedar decepcionados con la rudeza, la imperfección y la vulgaridad de algunas culturas orientales.

Los oyentes cuya experiencia musical de Oriente había sido creada por el mundo imaginario del exotismo europeo ahora se encontraban cara a cara con “lo real”, generalmente por primera vez. Los dos mundos sónicos resultaron irreconciliables. Esta brecha entre lo imaginado y lo real se convirtió en uno de los hilos principales de la percepción y la recepción sonoras de la música no occidental durante la Exposición Universal de 1889. (Fauser, 2005, p. 139).

De este modo, el mito orientalista empezaría a hacerse añicos. Algunas de estas músicas, de todas formas, “cumplieron con su papel de muestra de la inferioridad de las músicas no occidentales en comparación con los ballets en la Opéra” (Fauser p. 145).

Por su parte, los Países Bajos, y a lo largo de las exposiciones universales en las que participó, pretendieron hacer evidente su papel en la evolución de las sociedades indígenas y así, “la imagen que los holandeses mostraron de la cultura indígena de sus colonias cambió gradualmente de primitiva a civilizada y artística” (Bloembergen, 2006, p. 7). De hecho, en principio se intentaría, para la ocasión de París, evitar la experiencia poco agradable que había acabado por tener lugar Ámsterdam (*Java Bode* del 23 de febrero de 1889). De todas formas, y puesto que los intereses económicos eran objetivo principal, el gamelán de Parakan Salak seguiría representando al área comercial más relevante (Sumarsam, 2013, p. 93). Por otro lado, las bailarinas del sultanato de Solo, además de ofrecer una visión de la alta cultura javanesa, encajarían con el nuevo

concepto de exposición, según el cual, al elemento ciencia se superponía, por primera vez, el del entretenimiento.

Así, en esos meses antes de la exposición —tal y como se lee en el *Algemeen Handelsblad* del 26 abril de 1889—, se planeaba, entre otras cosas, que De Vries enviara un gamelán completo y de alta calidad como el que había sido llevado a Arnhem. Sin embargo, finalmente fue de nuevo Gustav Mundt quien donó un gamelán de “monótono *cling-clong*”, el cual, y según se desprende de la iconografía y de las descripciones existentes, contaba con un escaso número de instrumentos y reducidas dimensiones.

En la *Revista de la Exposición*⁵⁹ de 1889, Louis de Fourcaud describía el *kampong* javanés, situado en la Esplanade des Invalides, el cual estaba constituido por algunos habitáculos de junco y bambú trenzado, reproduciendo la estructura de una villa javanesa. También hace un listado de los instrumentos del gamelán:

¿De qué se compone la orquesta javanesa? Primero, del gamelango [el *gambang*] teclado de laminillas de madera del género del xilófono, que se toca con palillos de madera y da su nombre al conjunto. Después del bonango, juego de gongos de bronce, en forma de marmitas, dispuestos en una mesa, heridos igualmente con palillos envueltos en lana, y produciendo dos gamas o escalas de sonidos llenos. Luego del rebab, instrumento de dos cuerdas, algo parecido a nuestra antigua trompa marina, del selumpret⁶⁰, especie de oboe, y finalmente del tam-tam. Y muy luego se cree uno vivir en sueños. (Fourcaud, 1889, p. 94. Original publicado en español).

Además de los mencionados por Fourcaud, Tiersot añadiría, en su listado de instrumentos correspondiente al 6 de mayo de 1889 (al comienzo de la exhibición), el *saron-barong* y los “gongs de todas las especies” (1889, p. 32). Sin embargo, en los registros iconográficos existentes, en su mayoría del *Livre d'or de la Exposition*, con fecha del 26 de octubre, no se muestra nada más que el *bonang*, el *salumpret*, los gongs y el *rebab*. El resto de fuentes de la época no muestran tampoco los otros instrumentos citados por Tiersot (véase el Anexo 5). Cabe preguntarse, a este punto, si es que la dotación de instrumentos se vería reducida con el paso de los meses y si acaso la confusa tienda dentro del *kampong* en la que se vendían sombreros de paja, gongs y telas abigarradas (Fourcaud, 1889, p. 96) —junto con los bajos salarios que recibieron los artistas (Chazal, 2002)—, habrían podido tener algo que ver en el asunto.

⁵⁹ La *Revista de la Exposición* se encuentra originalmente traducida al español.

⁶⁰ Según Chazal, esta especie de oboe, anotado por él como *tarumpet*, estaba asociado a las danzas populares sundanesas (2002, p. 123).

La meticulosa reconstrucción del viaje en barco y de la estancia en la capital francesa realizada por Jean-Pierre Chazal (2002) permite seguir la compleja logística de aquella curiosa sección de los músicos, constituida por quince trabajadores de las plantaciones de Parakan Salak, acompañada de cuatro bailarinas del sultanato de Solo y del representante de dicha corte, Raden Djogokartolo. Este personaje, versado en música y danza —y liderando el grupo—, se habría encargado de la dirección y coordinación de las danzas javanesas, que se constituirían a partir de formas musicales al estilo de Solo, una vez en París (Chazal, p. 119). Aun así, no queda claro el éxito en la tarea pues los músicos sundaneses, y al no disponer de los instrumentos durante la travesía desde Indonesia, no pudieron adquirir “ni siquiera una parte del repertorio altamente sofisticado de este palacio de Java central” (Chazal, p. 116).

Además del elenco, los archivos de la biblioteca de Mangkunegara en Solo inspeccionados por Chazal, revelan información sobre el *attrezzo* transportado desde esta localidad: vestuario y complementos correspondientes a diferentes personajes de *wayang orang*, diez máscaras y alrededor de cuarenta y siete marionetas de *wayang kulit* (Chazal, p.134). El autor reconstruye, a partir de estos objetos, parte del repertorio para danza javanesa, el cual debió estar compuesto de una de las danzas *serimpi*⁶¹ y de otra perteneciente a la forma de ópera-danza *langendriyan*⁶², si bien en una adaptación forzosa, ya que, al parecer, las bailarinas javanesas no eran profesionales⁶³. Sumarsam, por su parte, duda de que se le pueda atribuir el género *langendriyan* a dicha pieza, al no haber ningún indicio de que las bailarinas hicieran uso de la voz mientras bailaban (2013, p.103). Sin embargo, Judith Gautier, en *Le Rappel* del 27 de mayo de 1889 hace referencia a algún tipo de intervención vocal que, aunque no realizado por las propias bailarinas, sí que podría imprimir a la pieza una vertiente dramática: “Cuando la voz humana se mezcla, inesperada, nasal, sin preocuparse por el acorde, el público se anima un poco”.

De todas formas, la dispar procedencia y tradiciones de los dos grupos de artistas, obligados a confluir en una expresión artística creada para la ocasión, no garantizaba

⁶¹ *Serimpi* es un conjunto de danzas clásicas javanesas basadas en historias del *Mahabharata*, en crónicas de la élite o en leyendas javanesas. En ellas, cuatro bailarinas representan tierra, aire, fuego y agua, y se acompañan de una pieza musical en la que diferentes secciones de *tempo* y carácter se yuxtaponen. Véase el siguiente vídeo en el cual *serimpi gandakusuma* se interpreta al estilo del sultanato de Solo: <https://www.youtube.com/watch?v=LKvou02f2kM>

⁶² Ejecutado en su totalidad por mujeres, este género requiere de un elaborado acompañamiento con gamelán *slendro* sobre el cual los personajes cantan y bailan simultáneamente, a la vez que representan batallas y otras acciones. Véase como ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=0YXPLzIGZ-Y&t=512s>

⁶³ Además de este hecho, Chazal insiste también en que la expedición no contó con ningún “maestro de danza”, imprescindible para poder compenetrar a las bailarinas con el gamelán sundanés (2002, p. 116).

de antemano el éxito en su realización. Sin ni siquiera entrar a discutir la ejecución del *gendhing* —entendido como las notas que conforman la estructura de la pieza—, no resulta tan evidente que la coordinación entre los movimientos de las bailarinas y los sonidos de la percusión llegara a conseguirse. Partiendo de la falta de entendimiento entre los representantes de dos regiones con idiomas diferentes, del desconocimiento mutuo en lo que a prácticas musicales y repertorio se refiere, y de la ausencia de un “maestro de danza” que mediara entre ellos, es posible que, finalmente, la atención de los espectadores hubiera acabado por recaer en otros aspectos, no precisamente musicales. Así, “los gestos lentos, en los que las manos siempre son las protagonistas” (Gautier, 27 de mayo de 1889) denotarían, en todo caso, que “aunque la danza carece de carácter, las bailarinas están lejos de no tener gracia” (Huard, 1889, p. 227).

En cambio, en cuanto a la danza sundanesa, y como una expresión local con la que los artistas se sentían más identificados (Tiersot, 1889, p. 44), no hay duda de que el estrato rítmico al unísono formado por el *kendang* y la pareja de *ronggeng*, habría mostrado bastante consistencia, siendo apreciado en su complejidad, variedad y compenetración durante las frecuentes descripciones de los cambios de *tempo* entre secciones y los movimientos y actitudes con que respondían los bailarines (véase el apartado II.3.2.2.).

Algunos compositores de la época tuvieron la ocasión de quedar impresionados con este aspecto rítmico. Debussy llegó a señalar que, al lado de esta música “javanesa”, el contrapunto llevado a cabo por Palestrina quedaba reducido a “un juego de niños” (Bellman, 1998, p. 259)⁶⁴. Camille Saint-Saëns, quien también tuvo la ocasión de asistir al *kampong* javanés, escribía, aunque deleitado por otros motivos, en *Le Rappel*:

De la musica hindú, solo tenemos un derivado en la orquesta javanesa, pero es delicioso: las campanas de bambú, el gamelang [sic], una serie de pequeños gongs afinados que se golpean con palos envueltos en tela, deleitan deliciosamente el oído, hay ritmos inesperados, es música de ensueño con la que algunas personas han sido realmente hipnotizadas ¿Cómo debería haber sido la vieja música hindú, con todas sus formas tan complicadas y características? Esta debe haber sido, sin duda, la obra maestra de la música oriental, de este arte que respondía a un cierto estado de ánimo y civilización del que la humanidad se aleja día a día. (Saint-Saëns, *Le Rappel*, 10 de octubre de 1889).

No se sabe con certeza cuantos espectáculos al día se llevaron a cabo durante los seis meses que duró la exposición, ni la duración de los mismos. Aunque se había especulado con realizar varios al día, finalmente parece que los habitantes del *kampong*

⁶⁴ Roy Howat también hacía hincapié en los patrones rítmicos del gamelán que tanto habían influido en Debussy (Langham Smith, 1997, p. 85).

desarrollaron trabajos como dependientes de los establecimientos que vendían artesanía y productos de las tierras sundanesas hasta la llegada de la tarde, y solo entonces se disponían a llevar a cabo el espectáculo. El resto del tiempo estuvieron convertidos en figurantes sobre la escenografía de barro y de bambú, mientras realizaban sus actividades domésticas y de aseo personal bajo la mirada de los europeos curiosos (Fourcaud, 1889). Estas agotadoras jornadas de trabajo, junto con las precarias condiciones en las que estuvieron alojados, fueron sin embargo llevados con calma por el grupo de indonesios “cuyos ojos oblicuos y casi cerrados huyen de nuestras expansiones occidentales: solo el ruido sonoro de nuestro dinero les llama la atención” (Fourcaud, p. 96).

Así, desde una visión colonial y eurocéntrica, el mismo imaginario que accedió a catalogar a aquellas actuaciones musicales de “pintorescas” o de “bizarras” encajó perfectamente en la ideología de la exposición universal, permitiendo “que el visitante se [pudiera] formar una idea exacta de los diferentes modos de producción, o mejor dicho, de las diferentes condiciones de la existencia humana” (Fourcaud, 1889. p. 87).

II.3.2.1. Intervalos y texturas en las músicas “pintorescas” de la exposición, y otros cuentos orientales

En el capítulo “Les Danses Javanaises” de *Musiques Pittoresques: Promenades Musicales à l'Exposition De 1889*, el musicólogo francés Julien Tiersot recogía, en un tono humilde y con bastante sentido del humor, las anotaciones de lo que percibió en el *kampong* javanés, a partir de la observación directa de los espectáculos, así como de sesiones privadas con los músicos. En los años en que aconteció la exposición, Tiersot ya había podido observar —aunque sin poder realmente escuchar nada más allá de algunos sonidos aislados—, una orquesta de gamelán que había sido cedida por los Países Bajos al Conservatorio Superior de Música de París en 1887. Aunque el gamelán era, por lo tanto, algo a lo que no se había tenido mucho acceso todavía, en aquella época ya se habían realizado estudios descriptivos y analíticos —a partir de las orquestas que habían circulado por Europa y de otras tantas en Indonesia—, y que ya hacían referencia a diversos sistemas de afinación como *pelog* o *slendro*.

Sin embargo, las menciones que Tiersot hace a los clichés de tendencia orientalista y las reflexiones en torno a la escala que él identifica como típica de “China y de todo el extremo Oriente” (1889, p. 36), hacen pensar que él mismo no estuviera al tanto de la

existencia de otras escalas indonesias⁶⁵. De hecho, y a partir de la pieza titulada *Dahonn-Maas* (Figura 6), el autor observa que “se escuchan notas fuera del rango de cinco tonos en los que se afinan los instrumentos del gamelang [sic] (si bemol y mi bemol), lo que posiblemente denota influencia extranjera” (p. 42). Una mirada detenida a las notas de dicha pieza revela, sin embargo, la escala *madenda*, típica de la región de Sunda:



Figura 6. *Dahonn-Mas*. Transcripción propia desde Tiersot (1889, p. 42).

Por otro lado, Tiersot asigna las notas do (5) – re (4) – mi (3) – sol (2) – la (1) a los instrumentos de bronce, tal y como se observa en este fragmento referido al *bonang*:



Figura 7. Motivo realizado por el *bonang*. Transcripción propia desde Tiersot (1889, p. 40).

Así, suponiendo que Tiersot mantuviera las frecuencias relativas entre las transcripciones, al superponer ambas escalas se obtendría un *laras slendro surupan*

⁶⁵ Así se refería Tiersot a la percepción de los intervalos: “Es un error que ciertos oyentes, demasiado advertidos por los conceptos erróneos actuales, creyeran reconocer intervalos distintos de los de nuestra escala occidental, particularmente los cuartos de tono. La escala del Lejano Oriente no solo no conoce intervalos más pequeños que el semitono, sino que ni siquiera usa el semitono” (Tiersot, 1889, p. 36)

madenda 4 (ti) = Tugu, y cuyos *tumbuk* serían 1 (re), 2 (do) y 4 (sol) de la escala *slendro*. Tiersot, sin embargo, observa este hecho como un indicio claro de falta de autenticidad.

En el apartado dedicado al sistema musical javanés, Tiersot hace referencia también al concepto de armonía. Así, tras analizar las composiciones para el *angklung*⁶⁶ y otras que frecuentemente se representaban en el pabellón, el autor acaba por concluir que

[...] mientras que para nosotros el bajo es el soporte de todo el edificio armónico, para ellos esta parte es inexistente o no tiene importancia. Allí, no hay cadencias armónicas de ningún tipo. Hemos visto que al final de las frases el instrumento más bajo de la orquesta suena una nota ajena al tono de la música: tal detalle es suficientemente característico. Por tanto, las partes bajas tienen un interés más especialmente rítmico: las combinaciones armónicas tienen lugar solo en las partes intermedias y altas. (Tiersot, 1889, p. 38).

Sin embargo, la nota producida por el bajo no es exactamente “ajena al tono de la música”, sino que en realidad forma parte del mismo *laras* según el cual está afinado el conjunto del gamelán. Que las relaciones entre los bajos y sus notas superiores, o entre los dos últimos “acordes” de las piezas —por utilizar la nomenclatura del sistema occidental— no se adhieran a las costumbres del sistema tonal, no tiene por qué significar que el concepto de armonía no es importante. De hecho, la elección de los *kempul* y los *kenong* está cuidadosamente decidida en función de la melodía y tiene unas particularidades concretas para cada pieza (véase el Anexo 2). Así, respecto a la armonía, como “una de las conquistas del espíritu moderno”, Tiersot señalaba que “la música javanesa [...] revela peculiaridades infinitamente curiosas, a saber, la forma en que se entiende y se practica la armonía en estos países del extremo Oriente donde la influencia del arte occidental no se ha ejercido jamás” (p. 34). Sin entrar en que ya hacía doscientos años que los portugueses habían empezado a introducir sus instrumentos y prácticas en el archipiélago indonesio, no es de extrañar que a Tiersot y su época les resulte curioso no ver “una sola conclusión sobre esta tónica de re” (p. 37). Al fin y al cabo, esos supuestos principios naturales de la armonía tonal tal como Rameau los había postulado en 1722 todavía se resistían a desmoronarse.

Durante las horas que compartió con los músicos en el *kampong*, Tiersot pudo también aproximarse de manera personal a Tamina, una de las bailarinas solonesas. Según él, el canto *a capella* realizado por esta no fue efectuado dos veces de igual

⁶⁶ El conjunto del *angklung* en 1889 estaba formado por ocho ejemplares afinados en las notas re – fa – sol – la, y su función era llamar la atención de los caminantes para acompañarlos hacia el escenario donde la orquesta de gamelán estaba ubicada. Según Tiersot, este conjunto instrumental, fue de interés puramente rítmico y armónico (p. 34).

modo, pues donde primero “la cantante había hecho primero tres notas, luego había puesto cinco o seis, o viceversa” (Tiersot, p. 46). Aun así, en dicho canto se puede observar claramente el fenómeno de la yuxtaposición de dos escalas pentatónicas a intervalo de quinta, frecuente tanto en la música javanesa como en la sundanesa. Así, a lo largo de la transcripción, la escala formada por las notas fa – sol – la – do – re, aparece alternada, varias veces, con la escala do – re – mi – sol – la. En la siguiente figura se muestra una de estas yuxtaposiciones, en la que el calderón marca el lugar de transición de una a otra:



Figura 8. Fragmento del canto de Tamina. Transcripción propia desde Tiersot (1889, p. 46).

En cuanto a las texturas, Tiersot apunta que, básicamente, se percibían tres tipos. El primero consistía en una melodía al unísono o en octavas, reforzada en los tiempos fuertes. El segundo añadía un plano acompañante que realizaba un motivo simple de varias notas. Por último, una textura más compleja presentaba la melodía en las voces centrales, reforzada con notas pedales en los tiempos fuertes y doblamiento contrapuntístico a la octava alta, además un plano percusivo superpuesto a partir de ritmos variados (p. 39). De estas descripciones, y comparando la instrumentación de 1889 con la de las exposiciones anteriores, se pueden realizar algunas observaciones. Así, a diferencia de los tres instrumentos de láminas de bronce presentes en 1883, y de los nueve pares —*pelog* y *slendro*— de 1879, en París solo se registra uno: un *saron-barong* que, por su registro grave, más que a la melodía, se dedicó al acompañamiento rítmico-armónico a través de la realización de notas largas. Carente de *gong ageng*, o de *kenong*, en este gamelán se destacó la presencia, en todo caso, del *bonang rincik* que, junto al *rebab*, sí que tuvo un papel melódico. A su vez, junto con el *gambang* (también de registro agudo), el *bonang rincik* se pudo encargar de realizar motivos rítmicos más rápidos a modo de acompañamiento *ostinato*. Por otro lado, un *bonang* grave y el set de cinco *kempul* —a los que Tiersot denomina gongs “de todas las dimensiones” (p. 32)— realizaron, junto al *saron-barong*, un acompañamiento en notas “largas” de tipo rítmico-armónico y colotómico. Sería así posible pensar que texturas más complejas como las que pudieron haber tenido lugar en Arnhem —donde varios *saron*, junto con el *gambang* y *rebab* se habrían encargado de la melodía, y donde los

bonang y otros *saron* más graves podrían realizar otros estratos de acompañamiento (en ocasiones contrapuntístico)— no pudieran haber sido realizadas en París⁶⁷.

Sin ignorar ni esconder sus dificultades de percepción y comprensión de esta expresión artística, Tiersot ofrece así una panorámica de algo que parece como salido de un cuento: referencias a Salammbó, a Pamina o la pequeña reina Rarahu sitúan al lector, desde el principio, en un mundo fantasioso, y según él, hermoso. Sin embargo, apuntes sobre un arte que “ha permanecido estacionario desde el principio”, la inexistencia de reglas sobre la combinación de sonidos simultáneos, o la inintencionalidad de las “diferencias de entonación”, acaban por denotar que, aunque se tratara de un cuento, es un cuento del cual, en su propia condición de occidental, Tiersot también acaba por formar parte.

Y, pase lo que pase, ¿no nos encontramos siempre en presencia de la identidad inmutable de las cosas? Tal es quizás la filosofía de esta cadencia javanesa ... ¡a menos que, sin embargo, lo que también podría ser, que su autor desconocido nunca haya pensado en tal cosa! (Tiersot, 1889, p. 45).

II.3.2.2. *Vani-vani*: ritmo de los *ronggeng* y otras sonoridades “bizarras”

Según la descripción de Tiersot, *Vani-van*⁶⁸ había sido una danza de cortejo realizada por un hombre y una mujer, vestidos con ropa “ordinaria”, los cuales se perseguían constantemente. Siendo una de las piezas que los sundaneses realizaban con mayor entusiasmo —y afirmándola como la más representativa de su tradición (Tiersot, 1889, p. 44)—, la música mostraba “menos investigaciones y complicaciones en su desarrollo”. Los temas melódicos eran de poco relieve (véase la Figura 9) y el *rebab*, prácticamente inexistente. Por otro lado, en la pieza aparecían, alternadamente, episodios enérgicos y otros más lánguidos (Tiersot, pp. 44-45). Esta ausencia de

⁶⁷ La multiplicidad de estratos y la polifonía, como algo que se percibió en París, ha sido un tema señalado en varias ocasiones (Mueller, 1986, p. 159; Trezise, 2003, p. 144; Lesure, 2019, p. 83).

⁶⁸ Aunque Spiller (2008) afirmaba que el *Vani-vani* interpretado en 1889 pertenece al género *lagu gede* — pues este mismo título se encuentra en la recopilación *Lagu-Lagu Gede Sunda* de R.M.A. Koesoemadinata—, no queda claro que la pieza con indicación *Allegro* transcrita por Jean Kernoa en 1889 tenga algo que ver con esta expresión musical sundanesa, de carácter vocal y *tempo* lento (Irawan, 2014). De hecho, la cuestión de si se trata de una sola o de diferentes piezas es un debate abierto todavía. Así, Mueller (1986) también había comparado la transcripción de Tiersot con las que Groneman y Hood realizaron a partir de una pieza interpretada por un gamelán *pelog* de Yogyakarta (Mueller, p. 165). Aunque debido a la posibilidad de transferibilidad entre *laras* de las piezas y al carácter improvisatorio de las melodías no se puede dejar las comparaciones solamente en manos de la intervállica, también es cierto que la cantidad de piezas con título *Wani-wani* en distintas regiones de Indonesia, es considerable. Además de las mencionadas, también se encuentra la pieza compuesta por Pangeran Sugih a mediados del siglo XIX, e interpretada por el gamelán *Sari Oneng Parakan Salak* (véase el capítulo 3 y los Anexos 2 y 7).

melodía, junto al hecho de que la pareja de *ronggeng*⁶⁹ no tuvieran ninguna coreografía concreta, sino que se dedicaran a perseguirse a través de movimientos libres en el espacio, hace pensar que la estructura pudiera flexible, incluso improvisada. Así, a través de la coordinación entre el *kendang*—que anticipa los cambios de tempo—, y los bailarines —que sincronizan con él—, se habría podido decidir con claridad cada transición a un nuevo *tempo*, además de acentuarse cada movimiento. Se haría así también patente la precisión y desarrollo del aspecto rítmico y “la relación íntima con la danza” a la que se refería Tiersot (p. 44).



Figura 9. *Vani-vani*. Transcripción propia a partir de Tiersot (1889, p. 44).

Uno de los aspectos que diferencian a la música sundanesa de la javanesa es, además de los *tempi* más rápidos, la precisión en el tiempo de la base colotómica (véase el anexo 2). Así, mientras en la música javanesa se contemplan la fluctuación y flexibilidad del *tempo* debido una llegada retardada de los gongs, *kenong* y *kempul*, la música sundanesa presenta un aspecto rítmico marcado y estable que en todo caso alternaría, cuando acompañara a la danza, con graduales cambios de velocidad durante los principios y finales de sección, y siempre liderados por el *kendang*.

De manera dispersa, y sin acompañar de texto explicativo alguno, Kerno también había realizado una transcripción de *Vani-vani*⁷⁰. Al mostrar fragmentos musicales de diferente naturaleza —simples motivos rítmico-interválicos y breves desarrollos melódicos—, la sensación es que Kerno yuxtapuso diferentes estratos en un único pentagrama (véase la Figura 10). Además de observarse la yuxtaposición de escalas a distancia de quinta, igual que ocurría con el canto de Tamina, en la transcripción de Kerno se observa también un motivo interválico-rítmico simple, el cual está presente,

⁶⁹ Chazal (2002) afirmaba que se llevó a cabo una danza popular *ronggeng*. Para ello se basa en los grabados del *Programme Explicatif Illustré* (1889) de Kerno, en el texto de *Javanais et Javanaises à l'Exposition de 1889* de Raoul, así como en el uso del término *ronggeng* por parte de Tiersot.

⁷⁰ Chazal (2002) también remarcaba que, aunque una pieza titulada *Vani-vani* había sido transcrita por ambos Tiersot y Kerno, no se puede afirmar que se tratara de la misma pieza. Sin embargo, si tenemos en cuenta el carácter fragmentario y breve de las transcripciones, y el hecho de que ambas consisten en la reducción a una sola voz del total percibido, podría volver a considerarse esta asunción.

hoy en día, en la música que acompaña las danzas populares de tipo *joget*⁷¹ en cualquier rincón del archipiélago indonesio. Este tipo de patrón, definido como el “motivo de los sapos” por Catherine Basset (1999), imita los sonidos correspondientes a machos y hembras de estos batracios, los cuales se alternan rítmicamente en las noches del arrozal:



Figura 10. “Motivo de los sapos” en *Vani-vani*. Transcripción propia desde Kerno⁷².

Este motivo rítmico, que subyace en las secciones de danza de *tempo* rápido en las músicas populares sundanesa y javanesa, también se observa en *Danse Javanaise*, compuesta por Benedictus y recopilada en “*Les musiques bizarres a l’Exposition*” (1889):



Figura 11. “Motivo de los sapos” en *Danse Javanaise*. Transcripción propia desde Benedictus (1889, cc. 20-22).

Las danzas javanesas para piano de Benedictus también muestran otros aspectos rítmicos y estructurales, tales como la alternancia entre secciones de diferente *tempo* y dinámica a las cuales se accede a través de *accelerando* y *crescendo* o de *ritardando* y

⁷¹ Las danzas *joget* son aquellas de tipo social, con ritmos animados y sin coreografía definida.

⁷² Extraído del *Programme Explicatif Illustré* (1889) de Kerno, facilitado por Chazal en http://gamelan.free.fr/1889_tx1.htm

diminuendo. También refleja el *ritardando* final que se agrava conforme se llega a la última nota y que, como se observa en varios registros, se acompañaba con la decreciente acción de los bailarines: “y sin embargo la danza no termina con este episodio enérgico y accidentado: retoma su ritmo lento y, siempre decreciendo, finalmente se detiene en una última nota que no anticipamos, sin concluir, dejando suspendida la atención, el sentido musical inacabado” (Tiersot, 1889, p. 45). Otros espectadores también repararían en este aspecto:

La orquesta —el gamelan— toca cada vez más suave y vacilante, y finalmente se queda muda. Hombre y mujer están uno frente al otro, inclinados hacia atrás, los ojos medio cerrados, las yemas de los dedos presionadas contra el pecho, las rodillas y las caderas temblando. La música comienza de nuevo: nada más que un largo sonido de duelo, que crece y se desvanece. (Schulte-Smidt, *Bleistift-Skizzen*, 68, cit. Fauser, 2005, p. 172).

Por otra parte, en los cambios de sección de las transcripciones, aparece un motivo rítmico recurrente, en seisillos y al unísono y que, según Tiersot (p. 39) es uno de los distintivos de la música “javanesa”⁷³: “casi todas sus frases melódicas terminan con una batería de nota final en este ritmo, que rompe así, de manera singular, la regularidad del movimiento general”. Obsérvense las siguientes tres figuras en las que aparece dicho motivo recurrente, transcritas por Tiersot, Kernoa y Benedictus:

The image shows a musical score for five instruments: Rebab, Bonang, Saron, Bonang bajo, and Gongs. The score is divided into three measures by a double bar line. A red box highlights the rhythmic patterns in the Bonang and Bonang bajo staves, which consist of sixteenth notes grouped in 6s and 4s. The Rebab staff has a melodic line, and the Saron staff has a single note in each measure. The Gongs staff has a single note in the second measure.

Figura 12. Seisillos al unísono. Transcripción propia desde Tiersot (1889, p. 40).

⁷³ Mueller no reconoce, por su parte, esta superposición de figuras ternarias y binarias como característica del gamelán (1986, p.169). Sin embargo, él da por sentado que el gamelán de 1889 procedía de Java y no de Sunda.



Figura 13. Dobles tresillos en *Vani-Vani*. Transcripción propia desde Kerno (1889).

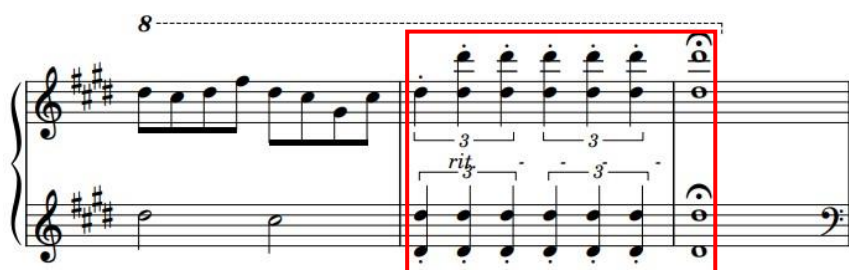


Figura 14. Dobles tresillos en *Danse Javanaise*. Transcripción propia desde Benedictus (1889, cc. 9-11).

Las frecuentes indicaciones relativas a articulación como *staccato* o *non legato*, anotadas por Benedictus, dan una idea de la limitada sonoridad que pudo haber producido el pequeño set de instrumentos presentes en París. De hecho, y dadas las reducidas cantidades de instrumentos de bronce que se observan sobre el escenario (véase el Anexo 5), se intuye que esta no fue de la proyección que se hubiera esperado⁷⁴, teniendo en cuenta, además, que “el sonido del gamelán de Sunda es más torpe y menos sostenido que el de Java, ajustado a la manera de tocar más rápida” (Cook, 1992, p.1). Por otro lado, según Tiersot (1889, p. 32), el instrumento que mejor se escuchaba era el *bonang*, el cual, de por sí, presenta una resonancia bastante más breve que el *saron* —cuyo sonido no requiere, de hecho, ser muteado⁷⁵—, y cuyos golpeadores van envueltos, además, en un trozo de tela. El *gambang*, con sus láminas de madera, presenta un volumen y una resonancia todavía menor.

Fauser, sin embargo, hacía hincapié en las anotaciones de pedal en las piezas para piano que Louis Benedictus compuso inspirándose en el gamelán de 1889, y que

⁷⁴ Véanse referencias a la supuesta sonoridad y resonancia en Tamagawa (2020, p. 78), Rattalino (1982, p. 227) y Lockspeiser (1962, p. 115).

⁷⁵ Los instrumentos de láminas de bronce, y dada la sostenibilidad del sonido, requieren que cada lámina percutida sea muteada, por lo general, en el mismo momento en que se pone en funcionamiento la lámina siguiente. Esta técnica, que también se lleva a cabo en Java y en Bali, se realiza con la mano que queda libre o, cuando se trata de instrumentos como el *gender* —para el cual se usan ambas manos—, se lleva a cabo por medio de las propias muñecas. Véase cómo se mutean las láminas en el *saron* sundanés, para el cual solo se utiliza un martillo: <https://www.youtube.com/watch?v=s3ii6yzPuKA> y cómo, en cambio, se toca el *bonang*, con ambas manos: https://www.youtube.com/watch?v=C6x_TITZbmo

habrían respondido a un deseo de recrear la “experiencia tímbrica” (Fauser, p. 182). El testimonio de Fourcaud, en cambio, revela otra realidad:

Imagináos una melodía de otro mundo, incoercible digámoslo así, y sin embargo penetrante, de ritmos móviles en una monotonía salmódica y sagrada, traducida en sonoridad de campanas sordas, de cuerdas ahogadas, de maderas enternecidas, de gongos y címbales atenuados. A veces se levanta una voz, interponiendo como una antífona, con sacramental volubilidad, algún antiguo texto, alguna vieja balada recordando los héroes y los dioses. Y esta música de impresión menor, nutrida de quintas tónicas, dulce, voluptuosa y cargada del sentimiento religioso de Asia, parece venir de los lejanos paraísos, donde arden alrededor de los bienaventurados eternos perfumes en inagotables pebeteros. (Fourcaud, 1889, p. 95. Original publicado en español).

Otro espectador anónimo señalaba estas sonoridades cuando se refería al gamelán como “una combinación de instrumentos de madera y metal, una especie de pianos rudimentarios con sonidos nasales y monótonos, apoyados por un violonchelo de dos cuerdas y un tambor de corteza de coco” (*Le Petit Journal*, 29 de mayo de 1889 cit. Fauser, 2005, p. 175).

Por último, resulta curioso que a pesar de la falta consenso en cuanto a la tonalidad en la que se transcriben las piezas, las figuras rítmicas en unísono (Figuras 12, 13 y 14) se realizan siempre sobre la nota re o, en todo caso, re sostenido. En cuanto a las tonalidades, mientras Tiersot transcribe los fragmentos musicales en do mayor, Kerno lo hace en sol mayor. Benedictus, por su parte, escribe las piezas para piano utilizando una armadura de cuatro sostenidos, a la que, accidentalmente, añade otro sostenido sobre la nota la. Los tres, de todas formas, coinciden en el uso yuxtapuesto de dos escalas pentatónicas a distancia de quinta, como se observa a continuación:

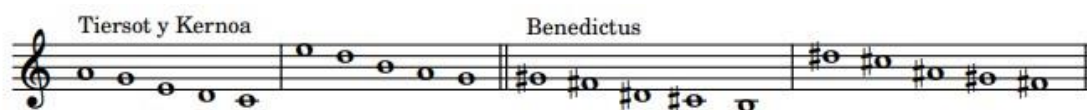


Figura 15. Pares de escalas pentatónicas utilizadas por Tiersot, Kerno, y Benedictus. Elaboración propia.

Así, a pesar de la sensación de incongruencia en cuanto a la afinación del gamelán presente en 1889, parece factible pensar que, puesto que las piezas de Benedictus no son transcripciones literales, las afinaciones de Tiersot y Kerno, en cambio, sí que podrían aproximarse a las de las escalas producidas por el gamelán en 1889. Ya que, además, Kerno aún los diferentes estratos en una sola voz, cabría pensar que los dispares motivos yuxtapuestos podrían haber sido realizados por diferentes instrumentos, y, por lo tanto, utilizando diferentes *laras*. En cualquier caso, estos

registros dan una idea de las diferentes posibilidades de percepción de los sistemas de afinación en el gamelán, teniendo en cuenta su sistema no temperado, la posibilidad de la ambivalencia de dicha afinación en los instrumentos de bronce, la afinación flexible y extendida en la voz y el *rebab* y, por último, la superposición y yuxtaposición de los *laras* a lo largo de las estructuras. Parece que, a pesar de las limitaciones —en términos de frecuencias— impuestas por la afinación fija del bronce, la música que aconteció durante la Exposición Universal de París de 1889 respondía a un sistema musical que tal vez no era tan sencillo como se ha planteado y en función de un supuesto primitivismo.

[...] y aunque estas formas deban ser consideradas por nosotros como características de un arte inferior, no obstante tenemos que prestarles atención, pues nos muestran nuevos aspectos de la música y, muy probablemente, están infinitamente más cerca de los orígenes de nuestro arte hoy tan complejo y tan refinado. (Tiersot, 1889, p. 1).

II.3.3. Monotonía de gamelán y de otras gaitas: Chicago 1893

Diez años después de la primera conjunción entre un gamelán de Parakan Salak y unas bailarinas de Solo —y tras la inspección previa de la exposición de París por un comité de antropólogos enviados desde Chicago (Sumarsam, 2013, p.104)—, se decidió mantener el mismo formato de espectáculo para esta exhibición de 1893. El gamelán contó, sin embargo, con una dotación de instrumentos mucho mayor que en las ocasiones anteriores⁷⁶, además de incluir actores de *wayang*⁷⁷ y algunos músicos de la región de Java Central. Los cilindros de cera que Benjamin I. Gilman realizó en 1893 contienen una sesión completa de uno de los espectáculos. Estos registros quedaron acompañados, además, de algunas anotaciones sobre el repertorio grabado por parte del propio Gilman. Las descripciones, aunque de modo cronológico y escueto, ofrecen valiosa información y en los títulos ya se expresa explícitamente la diferenciación entre el repertorio sundanés y javanés (De Vale, 1977). *Lagu rame* como apertura, danza sundanesa *tandak*, *wayang* sundanés, *wayang* javanés y piezas americanas interpretadas por el gamelán, es el repertorio que se grabaría durante la sesión de la 1:30 pm y que ocuparía treinta y cuatro cilindros. En las anotaciones de Gilman, revisadas por De Vale, también se menciona la pieza *Bima Kurda* en sustitución a *Lagu*

⁷⁶ Además de dos *bonang*, *kenong*, *jengglong*, *gambang*, y *gong*, el número de *saron* ascendía a seis, tal y como se observa en el folleto informativo de la Midway Plaisance World's Columbian Exhibition para la sección The Java Village (véase el Anexo 3). En las fotografías e ilustraciones del mismo se observan, además, las cuatro bailarinas de Solo y las marionetas de *wayang kulit*, tal y como ocurrió en las exposiciones anteriores.

⁷⁷ En el folleto explicativo de The Java Village se resalta la presencia de actores que llevaron a cabo historias míticas sobre “reyes, príncipes, dioses y demonios [los cuales] pelean en terribles batallas por alguna princesa encantadora”.

Rame (Lee, 1984, p. 7). Esta pieza de tipo marcial se caracteriza por su peculiar conjunción de gamelán con trompetas y tambor militar, tal como el *gendhing mares* al que se refería Sumarsam, y que fue gestado durante la era colonial⁷⁸.

La afinación del gamelán, tal y como se percibe en un breve fragmento de los cilindros⁷⁹, muestra intervalos cercanos al semitono denotando un sistema *pelog*, tal y como había ocurrido ya en Ámsterdam. Aunque la escala registrada se percibe como mi – re sostenido – si – la – sol sostenido, la ambivalencia de la afinación podría sugerir que, en realidad, la afinación de los instrumentos de bronce era si (5+) – la (1) – sol sostenido (2) – fa sostenido (3-) – mi (3) – re/re sostenido (4) – do sostenido (5) (véase el apartado I.3.3. y la Figura 18). En dicho fragmento se puede escuchar básicamente una melodía tocada al unísono por varios instrumentos de bronce y el *rebab*, acompañados por la rítmica del *kendang*, tal y como sigue a continuación:



Figura 16. Breve fragmento de uno de los cilindros Gilman. Transcripción propia.

Por otro lado, mientras el *wayang* sundanés contaba con la intervención de actores cómicos, alternándose música y diálogo, el *wayang* javanés fue un tipo de drama musical llevado a cabo por las propias bailarinas. En las anotaciones de Gilman se describen varias escenas en las que las bailarinas tienen sus entradas y poses sucesivas —así como empuñamientos de espadas y peleas—, y quedando claramente definido en qué momentos entra la música y en qué otros las bailarinas realizan diálogos o cantan (Lee, pp. 12-14). Aunque a las cuatro bailarinas de Solo se las acabó denominando *serimpi*, esto no significa que *serimpi* fuera la danza que se realizó en esta ocasión, pues esta, por lo general, no muestra partes habladas ni cantadas. En todo caso, sí que se podría hablar esta vez del género *langendriyan*, aquel que supuestamente se llevó a cabo, con dudoso éxito, en la exposición universal de París, y aunque, probablemente, la música por parte del gamelán de Parakan Salak no respondiera, en 1893, a la composición solonesa original. Carolyn Johnson, responsable

⁷⁸ Escúchese *Bima Kurda* interpretada por la orquesta del palacio del sultán de Yogyakarta: <https://www.youtube.com/watch?v=tUyPgcNX4xY>

⁷⁹ Este breve fragmento de uno de los cilindros de Gilman se puede escuchar en línea: <https://catalog.loc.gov/vwebv/holdingsInfo?searchId=16502&recCount=25&recPointer=0&bibId=17786262&searchType=7&resultPointer=0> (Recuperado el 10 de noviembre de 2021)

de una sección de la exposición *Sound from the Vaults* en el Field Museum de Chicago, señalaba, a partir de los cilindros, que el repertorio sundanés se interpretó de manera brillante, a diferencia del repertorio javanés, el cual había sido “realmente aburrido. Tocaron un sencillo *lancaran* y lo hicieron funcionar sin variación ni elaboración”⁸⁰. En el mismo podcast en que la autora hacía esta afirmación también se refería a la recepción del espectáculo javanés:

Sin embargo, la música exótica de la exposición universal no agradó a todos. Artículos y libros de 1893 están llenos de descripciones racistas de extranjeros en la feria. Los escritores los llamaron salvajes y caníbales. Los reporteros apenas reconocieron que los sonidos que estaban escuchando eran música. Un escritor dijo que una orquesta china estaba “molestando” el aire⁸¹.

Resulta irónico que el empresario del teatro chino, y ahora refiriéndose él mismo a las gaitas de Highlander, se había quejado de que “el hombre de la falda roja y con la gran manga de viento sobre la boca estaba desmereciendo a su orquesta, a la que ahogaba y confundía. Llamó al sonido de esa gaita ‘discordante, monótono y bestial” (*Java Bode*, 2 de septiembre de 1893). ¿Cuál es entonces la música compleja? ¿Cuál de todas es la cultura civilizada?

En un continente americano en el que, por primera vez, confluían culturas geográficamente remotas, no es sorprendente, sin embargo, que los juicios de valor sobre las tradiciones desconocidas resultaran sesgados y estas, finalmente, no fueran del entendimiento inmediato de los oyentes. Aun así, el gamelán sundanés, tras varias temporadas de entrenamiento en su forzado encuentro con la danza y ópera javanesa, parece que empezaba a afirmarse en su aspecto musical:

También la música de gamelán, aunque a veces se vuelve demasiado monótona para ellos ('tout comme chez nous'), se sitúa fácilmente por encima de aquella de otras tribus extranjeras. A veces, incluso por encima de aquella de los pueblos civilizados, como los gaiteros de Highlander, los cuales caminan arriba y abajo mientras soplan antes del "Beauty show". (*Java Bode*, 2 de septiembre de 1893).

Tras la World's Columbian Exhibition, el gamelán de Parakan Salak, característico por su mobiliario de exageradas proporciones e inconfundiblemente tallado con unas cabezas de tigre en los extremos de cada *saron*, sería vendido al Field Museum de Chicago, donde todavía se encuentra hasta el día de hoy. Las grabaciones en cilindros

⁸⁰ Citado por Riyadi en "Javanese gamelan revives a hit in Chicago" (Jakarta Post.com del 3 de octubre de 1999), recuperado de: <https://jawawa.id/newsitem/javanese-gamelan-revives-a-hit-in-chicago-1447893297>

⁸¹ Carolyn Johnson durante el podcast del 18 de septiembre de 2009: <https://www.wbez.org/stories/chicagos-first-world-music-festival-dates-back-to-1893/d7b0b82d-427d-4bf4-bee4-1dbfe2d99f35>.

de cera realizadas por Gilman no saldrían a la luz, para desgracia de los interesados, hasta años después de la primera guerra mundial. Así, el contacto de la civilización occidental con este tipo de expresión artística y, sobre todo, con la escala *pelog*, tendría que esperar siete años hasta volver a ser ignorada una vez más.

II.3.4. Entre arqueología y tecnología: París 1900

Frente al énfasis puesto en la tecnología por los organizadores de la exposición de 1900 —y en un marco de incubadoras, rayos X y proyección de películas—, los Países Bajos se afirmaban en las antigüedades como modo de legitimar el grado de interés de estudio de sus colonias. Así, en lugar del aspecto etnográfico mostrado en las exposiciones anteriores, ahora se luciría con orgullo su lado arqueológico y artístico, dejando claro que las colonias habían tenido su propia gran civilización, y que esta procedía de un pasado mucho más remoto que aquel que jamás hubiera poseído la propia Europa. De todos modos, se seguía recalcando la inferioridad de los pueblos indígenas del archipiélago frente a los verdaderos constructores esos tesoros monumentales —como el templo budista Candi Sari, el cual dominaba el centro de la sección colonial— y que procedían de civilizaciones que en su día poblaron la isla de Java, perdiéndose después para siempre (Bloembergen, 2006).

En este contexto, Judith Gautier, en *Les Musiques Bizarres A l'Exposition de 1900*, comparaba el gamelán de este año con una orquesta del célebre Kouai —primer músico del emperador Chun—, señalando, además, que el gamelán que tuvo ante sus ojos hacía uso de una escala diferente a la que se había escuchado en 1889:

Y la música también es china; el casi fabuloso Kouai, podría reconocerlo, porque está en el modo antiguo; la prueba está en que la escala utilizada tiene siete notas, exactamente como la nuestra, y como era en la música china antigua; la moderna ha suprimido los dos semitonos y solo le quedan cinco notas. (Gautier, 1900, p. 8).

La formación y cualidades sonoras también eran otras: “El gamelán de este año difiere en composición del de 1889: menos numeroso, menos tupido, ciertamente es de un tono más claro, más límpido, de una armonía más suave y más seductora para nuestros oídos” (Gautier, p. 9). El gamelán, de tipo *goedjin*, según la autora, estaba formado por un “*kromong*” (*bonang*), un *gambang*, un “*henong*” (*kenong*), un *rebab*, dos *panerus* (gongs), un *kempul* y un *kendang*. También describe a las cinco bailarinas, incluso llamándolas por sus nombres propios, las cuales procedían de la corte de Yogyakarta (Java Central).

Sin embargo, resulta inquietante que, más allá de estas descripciones de Gautier, no se encuentran registros que se refieran a los espectáculos de gamelán de 1900. A pesar del mayor impacto y grandiosidad que esta exposición había supuesto, en las únicas dos páginas que *Le livre d'or de l'Exposition de 1900* (Cornély, 1900) dedica a las Indias Orientales Neerlandesas no aparece ninguna mención al gamelán. La *Guide à travers la section des Indes Néerlandaises* (Kan, 1900), tampoco hace más mención a instrumentos musicales que a aquellos que estuvieron expuestos en el pabellón, y que procedían de diversas partes del archipiélago⁸².

Solo Benedictus, y como colofón a *Les Musiques Bizarres A l'Exposition de 1900* compondría una pieza para piano a la que titularía *Gamelan-Goedjin* (Figura 17). Es significativa la indicación al principio de la pieza: “El carácter de esta pieza exige el uso de la sordina durante toda su duración, incluso en los lugares marcados con una *f*” (Benedictus, 1900, p. 11), el cual reflejaría una sonoridad suave del gamelán, como también remarcaba Gautier.

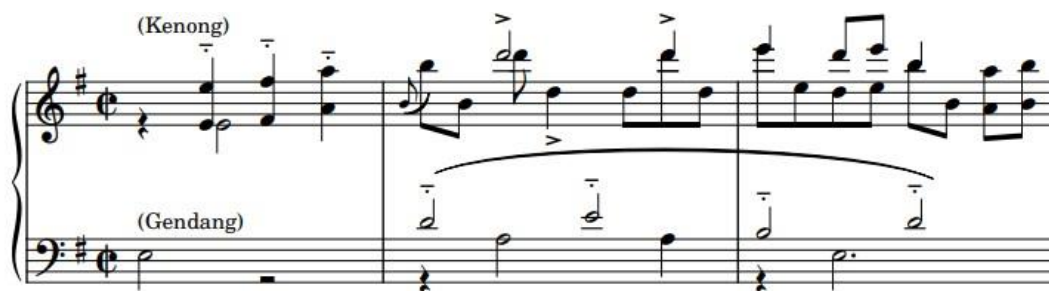


Figura 17. *Gamelan-Goedjin*. Transcripción propia desde Benedictus (1889, p. 11, cc. 7-9).

De nuevo, y aunque el gamelán de 1900 mostraba un sistema de afinación de siete notas, este fue percibido como una escala diatónica, y en todo caso, por Benedictus, como una escala pentatónica, formada por las notas si – re – mi – fa sostenido – la. ¿Podría el autor haber evitado incluir las notas do sostenido y sol sostenido —que junto a las anteriores hubieran conformado una escala *pelog*—, con tal de mantener de relieve la escala pentatónica que se suponía el aspecto distintivo de esta música “javanesa”?

⁸² Sin embargo, desde la prensa anterior a los meses de la exposición se insistía en “el medio poderoso que hay en esta peculiaridad artística expresiva, para mostrar al mundo civilizado que aquí converge la gloria de nuestra existencia nacional” (*Bataviaasch Nieuwsblad*, 13 de octubre de 1899). Unas semanas más tarde se aseguraba que se traería un gamelán completo y que un buen número de bailarinas estarían presentes, llamando la atención como merecían, al igual que en 1889 (*Bataviaasch Nieuwsblad*, 3 de noviembre de 1899).

III. De vuelta a Sunda: el gamelán *Sari Oneng Parakan Salak*

El gamelán *Sari Oneng Parakan Salak* es solo una de tantas reliquias que se encuentran en el Museum Prabu Geusan Ulun de Sumedang, a unos 200 km de las plantaciones de té de Parakan Salak. En su placa explicativa se puede leer que este gamelán estuvo en Ámsterdam en 1883, en París en 1889 y en Chicago⁸³ en 1893 (véase el Anexo 4). Sin embargo, como ya remarcaba Chazal (2002, p. 124), no se puede verificar que esta orquesta estuviera presente en la exposición de 1889. Ni la iconografía existente revela similitud física alguna entre los instrumentos⁸⁴, ni las transcripciones musicales coinciden con sus características sonoras. Los que actuaron en 1883 y 1893, se encuentran desde entonces en los museos de Leiden y de Chicago, respectivamente. Por otro lado, en la placa también se puede leer que el gong del *Sari Oneng Parakan Salak*, y tras una gira que acabó en 1942, quedó retenido en manos de las autoridades holandesas. No sería hasta 1989 cuando Ámsterdam lo devolvería definitivamente a su lugar de origen, por mediación del embajador de Holanda en Indonesia.

Por su pasado histórico, y por presentar unas características únicas en toda la región de Sunda, este gamelán es considerado *pusaka* —tesoro de familia con carácter sagrado, incluso mágico— y, por ello, es de difícil acceso y manipulación. Cualquier actividad relacionada con los instrumentos, sus prácticas y su repertorio, son preservadas con especial cuidado y siempre requieren de la aprobación previa por parte de sus herederos (*ahli waris*). En la actualidad, y aunque la actividad desarrollada en el museo ha disminuido con respecto a las décadas pasadas, el *Sari Oneng Parakan Salak* se sigue utilizando, sobre todo, para el acompañamiento de las prácticas de danza. Estas tienen lugar en el mismo lugar donde se alberga el gamelán y, por lo general, los domingos por la mañana. Solo para eventos oficiales y de especial relevancia el gamelán es sacado del museo (véase la entrevista a Rudiana, transcrita en el Anexo 2).

Aunque el gamelán *Sari Oneng Parakan Salak* no sea, efectivamente, el que interviniera en las exposiciones de 1883 y 1893, sí que tiene una historia común con aquellos instrumentos. Todos ellos mantienen el sistema de afinación *pelog* y presentan unos atributos físicos que denotan una mano extranjera en el diseño de su construcción, desde el tamaño desmesurado de los instrumentos —que obligan a extender el brazo más allá de lo incómodo—, hasta su ornamentación con tigres y dragones, inusuales

⁸³ Así lo habían referido también De Vale (1977) y Terwen (2009).

⁸⁴ Como se ve en las ilustraciones de 1889 (Anexo 5), el *bonang*, además de ser de muy pequeño tamaño y con otra ornamentación, solo posee cinco gongs y no siete.

motivos zoomórficos en una región regida por las premisas del islam. Con respecto a la exposición de 1889, el gamelán *Sari Oneng Parakan Salak* puede revelar aspectos referidos a las texturas y a las relaciones de diálogo entre las diversas secciones instrumentales. Sin embargo, si se quieren escuchar estos procesos musicales en función de las frecuencias originales del gamelán *slendro* que estuvo en París, habría que hacer uso de la transferibilidad entre *laras* para poder generar, de manera aproximada, la interválica que allí pudo haber tenido lugar.

III.1. Historia y características

Los *bupati* de Sumedang, en la región de Priangan, llegaron a tener nueve conjuntos de gamelán, construidos en Java desde el siglo XVII hasta el XIX⁸⁵ (Lubis *et al.*, 2008). Uno de ellos, el *Sari Oneng Mataram*⁸⁶, fue un regalo del reino de Mataram al *bupati* de Sumedang, Pangeran Ranga Gempol III (1656-1706), tras haberlo derrotado definitivamente. Por esta razón, se trata de un gamelán con instrumentación y afinación *pelog* puramente javanesa (véase la Figura 18). Por su parte, el gamelán *Sari Oneng Parakan Salak*, fue construido en Sumedang a principios del siglo XIX por encargo de los administradores holandeses⁸⁷. Con una sonoridad algo más apagada, mantiene, sin embargo, el mismo sistema de afinación⁸⁸ que su homónimo de Mataram, incluso con frecuencias absolutas muy similares. Está formado por un *bonang panerus*, un *rincik*, dos *jengglong*, siete *saron*, dos *demung*, un *gambang*, un *kenong*, un *kempul* y un *gong*, aunque algunos de estos instrumentos se encuentran en desuso, por estar muy deteriorados⁸⁹.

Como ocurre en otros conjuntos de gamelán, los instrumentos de bronce del *Sari Oneng Parakan Salak* pueden presentar dos tipos de escala *pelog* gracias al fenómeno

⁸⁵ Del siglo XVII son los conjuntos *Panglipur*, *Sari Oneng Mataram* y *Sekar Oneng*. Del siglo XVIII se conservan *Degung pengasih* y *Sekar Manis*, y del siglo XIX *Sari Arum*, *Sanglir*, y *Mangu*. Estos últimos, junto con el *Sari Oneng Parakan Salak* son reliquias de Pangeran Sugih, quien fue *bupati* de Sumedang desde 1836 hasta 1882.

⁸⁶ *Sari Oneng* significa "la esencia del amor que existe en los humanos y que es espejo de los Príncipes de Sumedang Larang, amantes del arte", definición extraída del siguiente vídeo, en el cual pueden apreciarse los instrumentos y prácticas de este gamelán: <https://www.youtube.com/watch?v=5IYMebXkeZ8&t=4s>

⁸⁷ Los hermanos Adriaan y Karel Holle desarrollaron gran interés por la cultura sundanesa, llegando a ser amantes de la música para gamelán y, en el caso del primero, experto tañedor del *rebab* (Terwen, p. 70).

⁸⁸ Para un estudio detallado de las afinaciones de cada instrumento, véase Fausta (2019) donde la autora contrasta sus propias mediciones con las de Koesoemadinata y Kunst (1973, p. 573), concluyendo que, en realidad, el gamelán *Sari Oneng Parakan Salak* posee una afinación característica denominada *laras pelog djawar* (Fausta, 2019, p. 24).

⁸⁹ Obsérvense los instrumentos que componen dicho gamelán, además de otras orquestas que se hallan en el museo, en el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=MCBOWC3B5RM>

de la ambivalencia de la afinación que tiene lugar sobre el cuarto grado de la escala⁹⁰. Tal y como se observa en la Figura 18, cuando el *pathet* de la pieza contiene los grados 1 – 2 – 3 – 4 – 5 (dejando fuera 5+ y 3-), la lámina correspondiente al cuarto grado suena próxima a un re⁹¹. En cambio, cuando los grados son 1 – 2 – 3 – 4 – 5+, esta se escuchará como un re sostenido, constituyéndose en una nueva escala *pelog* a intervalo de quinta de la anterior, tal y como se observa a continuación:

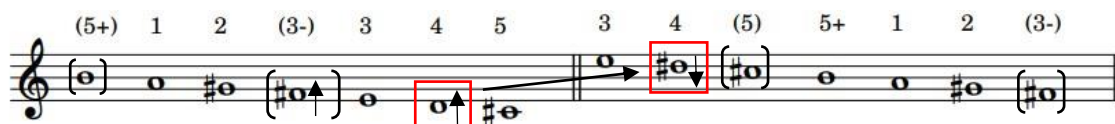


Figura 18. Dos escalas *pelog* en el gamelán *Sari Oneng*. Elaboración propia.

III.2. Repertorio y prácticas

Aunque cualquier pieza para gamelán sundanés puede ser interpretada por la orquesta *Sari Oneng*, son frecuentes, en su repertorio, aquellas piezas compuestas por los *bupati* del siglo XIX tales como Pangeran Sugih (1834-1882). *Sura-Sari*⁹², pieza favorita de este último, así como de otros *bupati* de la época, revela muchas de las características de las prácticas del *Sari Oneng*. Utilizando los grados 1 – 2 – 3 – 4 – 5+ (y conformándose así en el segundo tipo de escala *pelog* reflejado en la Figura 18), la ambivalencia de la afinación del cuarto grado queda solventada por la frecuente incidencia de la voz sobre el re sostenido. Puesto que se trata de un gamelán afinado según el sistema *pelog*, el proceso de *surupan* —que se suele establecer entre el bronce y el *rebab* (o la voz) y que permite la superposición de escalas de interválica alejada (véase el apartado I.3.4.)—, es mucho menos frecuente que en cualquier otro gamelán de tipo *slendro*.

Como se escucha a lo largo de esta pieza, una de las características principales del repertorio del *Sari Oneng* es su naturaleza melódica. Sobre una base colotómica llevada a cabo por el gong y el *kenong*, la voz —que en la música sundanesa actual tiene especial relevancia—, realiza la melodía principal. El *rebab* se encarga de las variaciones simultáneas a esta melodía⁹³ creando una línea paralela a la voz y muy vinculada, a nivel tímbrico, con ella. Los instrumentos de bronce, en una suerte de

⁹⁰ Véase el Anexo 6 en el que se muestra la disposición de grados en el *saron*, el *bonang*, el *kenong* y el gong del gamelán *Sari Oneng Parakan Salak*.

⁹¹ Así ocurre en la pieza *Soropongan*, de Dalem Bintang Aria Koesoemahdilaga (1919-1937), y que se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=YIAosNveATc>

⁹² Escúchese *Sura-sari*, de Pangeran Sugih: <https://www.youtube.com/watch?v=DqV4jLGjuvo>

⁹³ Véase el Anexo 7 en el que se transcribe la introducción de *Wani-wani* (Pangeran Sugih) y donde se ve cómo a la línea melódica principal tocada al unísono por el bronce, se superponen las variaciones del *rebab*.

unísono entre ellos —aunque el *saron* y el *rincik* pueden desdoblar cada nota del *bonang* en dos, a doble tempo y en octava alta⁹⁴—, confluyen con la voz en la realización de la melodía. Durante las pausas entre versos, estos instrumentos siguen desarrollando motivos interválicos que se solaparán de nuevo con la voz, bien coincidiendo en el unísono, o alejándose momentáneamente de él a través de una contramelodía⁹⁵.

En algunas secciones de piezas instrumentales como *Sura-Sari* se observan cambios de textura (y de *tempo*) durante los cuales los instrumentos de bronce dejan de tener relevancia melódica para realizar un acompañamiento de tipo rítmico-armónico — en ocasiones en forma de contrapunto simple⁹⁶—, y donde la percusión y el *kecrek* toman el protagonismo. A estas secciones se llega a través de cambios graduales de *tempo*⁹⁷ dirigidas desde el *kendang*, y que permiten anticipar tanto estos, como los finales de las piezas⁹⁸. En las piezas del repertorio de danza y de drama —y como en el resto de formas de *karawitan* de la isla de Java que sirven para acompañar a estas—, el *kendang* se constituye también en un estrato independiente en cuanto a métrica, tempo y acentuación, siempre de acuerdo a la coreografía de movimientos⁹⁹.

Por último, esta forma de gamelán presenta una peculiaridad compartida con el resto de la música de la región sundanesa: el *tempo*, dentro de la sección del bronce —y más allá de los frecuentes *accelerando* y *ritardando* dentro de las piezas—, se mantiene estable gracias a la precisión rítmica con que se lleva a cabo la ejecución de la colotomía. Las piezas interpretadas por el gamelán *Sari Oneng Parakan Salak* frecuentemente presentan, además, polirritmias en las que tres partes se enfrentan a dos. Tal y como transcribieron también los oyentes de 1889 (véanse las figuras 12, 13 y 14), las transiciones entre secciones suelen presentar estas figuras rítmicas, constituyéndose en una particularidad rítmica que ha devenido seña de identidad de la música sundanesa y que la diferencia de las prácticas de sus vecinas javanesas¹⁰⁰.

⁹⁴ Obsérvese ese tipo de textura en el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=mWrPNNUOsGk>

⁹⁵ Esta contramelodía que tiene lugar entre versos se puede escuchar también a lo largo de las piezas *Soropongan* y *Wani-wani*.

⁹⁶ Escúchese *Wani-wani*, con su sección de tempo lento en 04:35, donde el bronce se centra en realizar un acompañamiento a la melodía: <https://www.youtube.com/watch?v=Q6n8QUvqnYE>

⁹⁷ Obsérvense los cambios de *tempo* y de carácter en *Paksi Nguwung* así como la realización del “motivo de los sapos” en la sección de tempo más rápido: <https://www.youtube.com/watch?v=2Wthgf1DNTM&t=28s>

⁹⁸ Escúchese *Sonteng*, de Pangeran Mekah (1882-1919) y en la que el extendido *ritardando* del final se precede de un *accelerando* previo. <https://www.youtube.com/watch?v=NWx5REwhXRw>

⁹⁹ Escúchese el estrato rítmico independiente del *kendang* en su compenetración con los movimientos de la danza: <https://www.youtube.com/watch?v=HI5bR33t3cl&t=133s>

¹⁰⁰ Véase el Anexo 7, donde se transcribe la introducción instrumental de *Wani-wani* y que presenta estos motivos de tres contra dos, y que son frecuentes en el resto de repertorio de Sunda.

Conclusiones

Cuando me decidí a investigar la intervención del gamelán en la Exposición Universal de París de 1889, partía de la idea de que los instrumentos que allí se presentaron procedían de la región de Java. Tras varios años de contacto directo con esta cultura, la sensación era que podría aportar algo nuevo sobre dicho objeto de estudio, a la luz de las prácticas musicales javanesas. Sin embargo, el gamelán y los intérpretes de 1889 resultaron proceder de Sunda, región cuyas formas artísticas me resultaban prácticamente desconocidas —más allá de algunas formas de danza—, y que suponían introducirme en un universo musical nuevo. Por otra parte, el tener que reconstruir las intervenciones del gamelán a partir de las percepciones de otras personas —filtradas, a su vez, por la realidad ideológica y estética de otro tiempo—, constituyó un verdadero viaje de ida y vuelta: primero, desde esos registros hacia las prácticas del gamelán sundanés en busca de explicaciones y confirmaciones, y desde estas últimas hacia las fuentes primarias de nuevo, para, en ocasiones, sugerir nuevas lecturas inesperadas.

La interpretación de las fuentes históricas, en su criba por tamices sucesivos, parece haber querido recalcar y perpetuar ciertos aspectos de las músicas para gamelán javanés sin haber tenido muy en cuenta la procedencia de la orquesta y de los músicos que estuvieron presentes en la Exposición Universal de París de 1889. No solo la insistencia en una única escala pentatónica, sino también en un supuesto sistema de composición con múltiples estratos, en unas resonancias y timbres envolventes, o en una simplicidad y monotonía armónica, han demostrado haberse constituido en clichés, la mayor parte de las veces, a partir de viajes en avión de papel.

De todas formas, es un hecho que el gamelán se compone principalmente de instrumentos de bronce de afinación fija y perdurable, cuyos sistemas solo cuentan con cinco o siete grados. Por ello, puede mostrar cierta limitación a la hora de generar áreas tonales a largo plazo, dando la sensación de permanecer constantemente en el mismo ámbito armónico. Visto así, la armonía en el contexto del gamelán sundanés —y por extensión, del javanés y el balinés—, es un concepto más restringido que en otras músicas de tradición occidental.

Sin embargo, y empezando a responder a la pregunta de qué pudo sonar en París en 1889, de las fuentes primarias se deducen, en primer lugar, procesos armónicos que distan de poder ser catalogados como simples. Dejando de lado las frecuencias —en ocasiones inidentificables debido al sistema no temperado, al fenómeno de la ambivalencia de la afinación y a la confluencia de armónicos—, se observan prácticas,

habituales en la música sundanesa, que derivan de la convergencia de determinadas láminas y gongs —decididos de acuerdo al *pathet* de la pieza—, con la interválica superpuesta de instrumentos de afinación libre como la voz o el *rebab* —en función del *surupan*—. Esta superposición de diferentes sistemas de afinación y de *laras*, que ya de por sí da lugar a una experiencia armónica vertical compleja, se compagina con la yuxtaposición en el tiempo de otras escalas para generar momentáneos cambios de áreas tonales. Por otro lado, se combina con patrones colotómicos variados, dando lugar a cadencias que, aunque ajenas a las convenciones de la armonía tonal, denotan una funcionalidad armónica firmemente constituida. En otras ocasiones, una melodía realizada en *quasi-unísono* y en la que convergen distintos niveles de elaboración de la misma —frecuentemente, de manera asíncrona—, también contribuye a provocar texturas llenas de choques entre intervalos menores que el semitono. Así, las frecuencias de base producidas por el bronce aparecen recubiertas por enrevesados arabescos del *rebab*, en un constante diálogo de estratos melódicos.

Por otra parte, los registros iconográficos existentes y las transcripciones y descripciones del gamelán de 1889, revelan que el número de instrumentos que los Países Bajos presentaron en los espectáculos del *kampong* javanés, así como el de estratos musicales realizados por estos, fue especialmente reducido. Aunque también es cierto que hubo una estratificación rítmica bastante evidente —en la que el *kendang* y la danza fluctuantes se habrían superpuesto al *tempo* preciso del bronce—, en muchos de los casos lo que primó fue, sobre todo, el aspecto melódico. El fragmento de los cilindros de Gilman a partir del gamelán de Chicago y las prácticas de su hermano gemelo, el *Sari Oneng Parakan Salak*, también confirman dichos aspectos, los cuales son comunes a las músicas para gamelán sundanés.

Del mismo modo, a partir de un set de gongs y un *bonang* de proporciones significativamente pequeños, junto con la de por sí breve resonancia de los instrumentos sundaneses, no se puede esperar una sonoridad demasiado envolvente. Si además consideramos que el volumen y la duración del sonido propagado son directamente proporcionales a la temperatura y los niveles de humedad —y que estos son significativamente menores en el continente europeo—, podrían replantearse aquellas supuestas resonancias prolongadas de 1889 y que han sugerido frecuentemente largos pedales de piano a la hora de querer ser evocadas.

En unos años y en una Europa en que las nociones de progreso y evolución en la música iban ligadas a la elaboración del lenguaje armónico (tanto en las estructuras

horizontales como en las verticales), el hecho de que la música sundanesa no presentara una transformación progresiva de sus formas en función de áreas tonales cambiantes fue percibido como simple, monótono, y, en definitiva, primitivo. Aun así, y contestando a la pregunta de cómo fueron percibidos aquellos eventos musicales, no todos los oyentes fueron de esta misma impresión. De hecho, y paradójicamente, aquellos espectadores versados en teoría musical —pero insertos en un sistema temperado como referencia principal en términos de frecuencias—, acabaron por reconocer abiertamente una incapacidad para comprender ciertos elementos y procesos de la música sundanesa. Que ni una sola transcripción de las que aparecen en las fuentes primarias se parezca denota cierta incapacidad a la hora de captar el conjunto de los hechos sonoros y, sobre todo, de ser anotados. Por otra parte, que en 1889 solo se percibiera la escala pentatónica, que comenzaba a ser identificada como el principal distintivo de la música “exótica” —o que en 1883 o 1900 solo se percibiera una imperfecta escala diatónica—, es señal de que cuando los nuevos estímulos encajan en estructuras y conceptos previos, se desvía la atención de la búsqueda de lo desconocido para estancarse en el regocijo de comprobar y reafirmar lo que ya se sabe. Estas escalas propias de la música sundanesa, como *madenda*, y a pesar de aparecer explicitadas en las transcripciones de la época, han pasado completamente desapercibidas hasta el día de hoy.

Lo que parece indiscutible es que el repertorio y las condiciones materiales impuestas desde el comité de organización de la exposición desviaron las prácticas sundanesas hacia otras que, pretendidamente javanesas en algunos de los casos, tampoco se pudieron llevar a cabo con éxito. Así, tener que ajustarse a un repertorio desconocido —y sin entrar en si los trabajadores de los campos de té estaban o no habituados a las propias prácticas del gamelán— y tener que partir del reducido número de instrumentos proporcionados por la organización, hacen dudar de la adecuada ejecución musical, en términos, sobre todo, de estructuras y de texturas.

Muchos son los aspectos que, de todas formas, han quedado sin poder tratarse o que han resultado en una investigación superflua a lo largo de este trabajo. Es el caso de los cilindros de Gilman, los cuales contienen cuantiosa información que sería bueno poder re-inspeccionar a la luz de las prácticas sundanesas. La Exposición Universal de París de 1900 presenta también muchas incógnitas, dada la escasez de fuentes disponibles. Por otro lado, queda pendiente el asunto de la misteriosa gira del gamelán *Sari Oneng Parakan Salak* hasta 1942, así como de otras orquestas que pudieran haber sido traídas a eventos occidentales de menor impacto. Sin ir más lejos, en 1898 tuvo

lugar, en La Haya, la Exposición Nacional Holandesa del Trabajo de la Mujer. Los protagonistas de esta exhibición fueron un grupo de soloneses que se encontraban ya en una gira organizada por M. Bernard, el mismo empresario que se había encargado de la expedición a París en 1889. Tras viajar durante catorce meses por diversas localidades italianas, austriacas y escandinavas, se hizo parada, durante otros dos meses, en La Haya¹⁰¹. Sobre los instrumentos que acompañaron a los músicos durante esta gira no han aparecido registros. Pero, además, ¿cuántas otras giras de gamelán por pequeñas localidades europeas pudieron haberse llevado a cabo, aunque sin haber dejado huella aparente? ¿Qué otras orquestas fueron traídas a Europa en los múltiples viajes en barco cargados de productos del archipiélago, los cuales, realizando el trayecto opuesto, también solían trasladar muebles y pianos de cola? ¿Y dónde quedaron estos instrumentos, teniendo en cuenta que lo normal era que las orquestas no regresaran a su lugar de origen, ni siquiera en el caso de que procedieran del palacio de algún sultán?

Por otro lado, las nuevas lecturas de los eventos de París tal vez puedan ayudar a repensar la manera en que estos influyeron en los compositores europeos de las décadas posteriores, abriendo otros caminos de aproximación a sus obras, tanto desde el punto de vista de la investigación como de la interpretación. Con respecto a esta última, y a partir del repertorio para piano que, de manera más o menos explícita, hace referencia a este gamelán, querer evocar aquellas “campanas sordas y cuerdas ahogadas” puede incitar a la búsqueda de nuevos timbres, tanto por medio de otros gestos pianísticos, como de técnicas extendidas que modifiquen el sonido original del piano. Así mismo, pueden sugerir nuevos tratamientos de las técnicas vocales y de los instrumentos de cuerda y viento, no solo en cuestión de timbre, sino también de afinación.

Aplicados a la investigación musicológica, estos conocimientos sobre los procesos musicales sundaneses pueden incitar a buscar técnicas compositivas en los compositores del siglo XX y que hubieran podido derivar de aquellas: nuevas formas de diálogo y de entramados entre melodías simultáneas que presenten diferentes grados de ornamentación, o procesos armónicos que se centren en la superposición de frecuencias, de sistemas de afinación distintos y de las escalas sundanesas como *madenda* o *degung*. A este respecto, resulta curioso que raramente (por no decir nunca)

¹⁰¹ Este evento terminó con una huelga por parte del grupo de indonesios los cuales, habiendo firmado un contrato por un año y ante las pretensiones por parte del empresario de extender por otros seis meses más, demandaron rotundamente que se les llevara de vuelta a Java (Terwen, 2009, p. 208).

se identifican este tipo de escalas en las composiciones de las primeras décadas del siglo XX¹⁰². Sin embargo, los compositores *indisch* —nacidos o criados en el archipiélago, pero inmersos en las prácticas de la música clásica europea tal y como apunta Henk Mak van Dijk en *Indisch Classical Music* (2019)—, ya habían compuesto, en el mismo año en que Debussy compuso “Pagodes”, algunas piezas para piano en la que la escala pentatónica aparece alternadamente con las escalas *pelog* y *madenda*¹⁰³. El vasto repertorio de piezas de los compositores *indisch* constituye, de hecho, un legado imprescindible a la hora de entender los modos de escucha de europeos acostumbrados a las prácticas del gamelán desde su contexto original, y la manera en que aquellos compositores conjugaron estos lenguajes musicales con los de la música de tradición clásica europea.

Por último, cabría preguntarse también de qué manera las llegadas de las orquestas de gamelán y sus intérpretes conformaron —bien consolidando, o bien tergiversando— nuevos modos de aproximarse a la Indonesia del siglo XX por parte del mundo occidental. Y mirándolo ahora desde el lado contrario del planeta, ¿de qué modo los propios sundaneses, tras su experiencia con la cultura del continente europeo —con sus curiosidades y avances tecnológicos, pero también bajo sus planes imperialistas y sus despropósitos— influyeron en la percepción de sí mismos, contribuyendo a configurarse en nuevas costumbres y prácticas?

Como puede observarse, además de poder seguir investigando las propias prácticas musicales de un rincón del mundo que —salvo en sus vertientes locales javanesa y balinesa— ha sido escasamente sacado a la luz, las múltiples líneas de investigación que atañen a una confluencia directa de aquel con Occidente son inagotables.

¹⁰² Habría que esperar hasta 1932 para que, tras la Exposición Universal de París de 1931, la cual acogió a un gamelán *pelog* balinés, Francis Poulenc compusiera su *Concierto para dos pianos*, el cual abre el primer movimiento con una sección sobre una escala *pelog*.

¹⁰³ Escúchese el uso de la escala *pelog* en *Rhapsodie Javanaise* (1904), compuesta por Constant Van de Wall, en interpretación de Mak van Dijk https://www.youtube.com/watch?v=WCw_7bN1nf8 y de la escala *madenda* en *Wireng*, del compositor Paul Seelig (1876-1845) por el mismo intérprete: <https://www.youtube.com/watch?v=9dHQBI0v9LE>

Glosario

ahli waris Heredero.

angklung Instrumento musical formado por varios tubos de bambú insertados en un marco del mismo material y que al ser puesto en vibración produce las frecuencias de una nota y sus octavas.

baduy Indígenas de la región de Sunda.

balungan De *balung* (hueso), el *balungan* se refiere al esqueleto interválico, a partir de las notas esenciales de una melodía, en el gamelán javanés. Sobre el *balungan*, llevado a cabo por los instrumentos de la familia del *saron*, se realizan ornamentaciones y variaciones diversas.

batik Técnica para teñir tejidos que consiste en la aplicación de una capa de cera que cubre ciertas partes de la tela según un dibujo o patrón, para que estas queden libres de color cuando el tejido haya sido sumergido en el tinte.

bonang Término genérico para designar a la familia de instrumentos de bronce formados por una o dos filas de gongs colocados en horizontal, suspendidos por medio de cuerdas sobre un marco de madera, y que se toca con baquetas cuyos extremos se recubren con tela o cuerda.

bonang barong En gamelán javanés, el *bonang* de registro más grave.

bonang panerus En el gamelán javanés, el *bonang* de registro más agudo, y de tamaño más pequeño. En gamelán sundanés equivale al *rincik*.

bupati Oficial administrativo a cargo de una zona específica, denominada *kabupaten*, equivalente a un distrito.

caruk Procedimiento musical sundanés que implica un contrapunto rítmico entre partes.

celempung Instrumento musical javanés de cuerdas metálicas sobre una estructura de madera, a modo de cítara, y que se activa por medio de los dedos, o eventualmente por medio de baquetas. También llamado *siter* o, en Sunda, *kecapi*.

cent Medida que equivale a una centésima parte de un semitono temperado y que fue definida por Alexander Ellis en 1885.

cianjuran Poesía sundanesa cantada, también llamada *tembang Sunda*.

colotomía Secuencia regular de bajos que sirve para estructurar una pieza o sección musical, y que puede ser repetida varias veces. Suele tocarse por los instrumentos *ketuk*, *kenong*, *kempul* y *gong*, que por ello se conocen como instrumentos colotómicos.

daminatila Sistema de nomenclatura musical, creado en los años 30 del siglo XX por R.M.A. Koesoemadinata, y que asocia una sílaba a cada grado de la escala, independientemente de su altura.

degung Sistema de afinación derivado de uno de los modos de *pelog* y que se ha consolidado como característico de Sunda. Ha dado lugar también a una forma de gamelán que, basado en dicho sistema de afinación y a partir de la modificación de algunos de los instrumentos, es frecuentemente utilizado tanto en actos oficiales como en eventos sociales comunes.

demung Nombre genérico para los lamelófonos de bronce más graves, sobre todo en el gamelán de tipo *sekaten*. Además, en el gamelán *degung* sundanés, se refiere al metalófono de catorce láminas, también llamado *panerus*. En el gamelán *slendro* sundanés, hace referencia al *saron* de siete láminas, afinado una octava más grave que este.

gambang Xilófono de entre dos y tres octavas que se utiliza tanto en Sunda como en Java. También llamado *gambang kayu* (madera) para diferenciarlo del *gambang gangsa* cuyas láminas son de bronce (o del metal con el que se haya construido el gamelán).

galimer Nombre que recibe el cuarto grado de la escala en la música sundanesa.

gendhing Término genérico que se usa en Java para designar una composición musical de dos o más secciones, y que lleva asociada una estructura *colotómica* concreta.

gendhing mares Forma de gamelán llevada a cabo en las cortes de Yogyakarta que incorpora un pequeño conjunto de trompetas y otros instrumentos de viento, así como una caja. Surge durante era colonial holandesa (siglos XVIII y XIX), a partir de las piezas de aire militar.

gender Nombre genérico de un grupo de metalófonos de entre diez y catorce láminas, suspendidas por cuerdas sobre un marco de madera, y que incorpora un tubo de bambú a cada lámina a modo de resonador. Son propios de las regiones de Sunda, Java y Bali.

gender demung En la música para gamelán javanés, miembro de la familia del *gender* que presenta afinación más grave.

gender panerus En la música para gamelán javanés, miembro de la familia del *gender* que presenta afinación más aguda. Puede llamarse también *gender peking*.

gong ageng Gong de tamaño más grande, presente en el gamelán javanés y en la forma *gong kebyar* de Bali, que aparece suspendido de un marco de madera y se toca con baquetas cuyo extremo es una prieta bola de tela y cuerda.

gong kemodong En el gamelán javanés, instrumento de dos láminas de gran tamaño suspendidas sobre cuerdas y un marco de madera. De afinación grave, se toca con baquetas similares a las del gong.

gong suwuk/suwukan/siyem En el gamelán javanés, gong suspendido, de menor tamaño que el *gong ageng*.

goong Gong de mayor tamaño que aparece en las formas de gamelán sundanés *slendro*, *degung* y *goong renteng*.

goong renteng Forma de gamelán con función ceremonial, cuyos instrumentos datan del siglo XVII, y que presenta prácticas que se mantienen como reliquias del pasado.

Indisch Personas de ascendencia holandesa, nacidas o criadas en Indonesia, pero que mantienen contacto directo con la cultura europea.

jaipongan Danza popular de la región de Sunda que data de los años 70 del siglo XX, cuyas bailarinas son, originalmente, prostitutas. Presenta coreografías o secuencias de movimientos definidos y suele acompañarse con gamelán de tipo *slendro*.

jengglong. Instrumento sundanés que consta de entre tres y seis gongs horizontales de registro grave.

joged/joget. Conjunto de formas de danza de tipo popular y social presentes en muchas regiones del archipiélago y creadas a partir de la influencia de la música moderna. Presenta un tempo regular y no suele ir asociada a coreografías concretas.

kabupaten En Indonesia, unidad administrativa equivalente a un distrito.

kampong/kampung Villa.

karawitan Término javanés para referirse a la música de arte, tanto para gamelán como para voces, con frecuencia asociado a las cortes.

kecapi/kacapi Especie de cítara sundanesa que se activa por pulsación de las cuerdas. Puede formar parte de los conjuntos de gamelán o presentarse en otros tipos de formaciones, sobre todo a dúo con el *suling*.

kempul Gong o conjunto de gongs de tamaño pequeño, suspendidos, que suelen marcar puntos importantes dentro de las estructuras *colotómicas*.

kendang/kendhang/gendang Tambor en forma de barril de dos extremos, los cuales consisten en dos parches de piel, y que se suelen golpear con las manos. En Java se puede deletrear *kendhang*, y en Sunda *gendang*.

kenong Nombre que recibe el segundo grado de la escala en la música sundanesa. También se refiere a un conjunto de entre uno y seis grandes gongs horizontales, de afinación aguda, que suele formar parte de las estructuras *colotómicas* de las piezas, tanto en el gamelán javanés como en el sundanés de tipo *slendro*.

kepatihan Notación musical a base de cifras numéricas.

kempyang Gong horizontal colocado sobre un marco de madera, en ocasiones emparejado con el *ketuk*, y de afinación, por lo general, aguda.

kempyung Confluencia entre las notas 1 (da) y 4 (ti) en la música sundanesa.

kecrek Instrumento musical formado por varias placas de metal que son golpeadas, y cuya función es enfatizar los movimientos de los bailarines y marionetas.

keris Espada javanesa con forma asimétrica y hoja ondulada de hierro y níquel, que se considera a la vez un arma y un objeto ligado al mundo espiritual.

keroncong/kroncong Género de música popular cuyos orígenes se remontan a la música portuguesa, introducida en el archipiélago a partir del siglo XVI. Presenta texturas utilizadas en las músicas para gamelán, pero realizadas por instrumentos de cuerda occidentales y con afinación diatónica.

ketuk/kethuk Pequeño gong horizontal, a menudo asociado al *kempyang*, que subdivide las estructuras musicales en frases más cortas.

klenengan Música para gamelán javanés no asociada a representaciones escénicas y que suele presentar dos sets de instrumentos, uno afinado en *pelog* y otro en *slendro*.

kliningan Género musical sundanés que presenta gamelán *slendro* y voz.

kromong/keromong Instrumento de la familia del *bonang* que presenta una única fila de gongs horizontales y que se utiliza en músicas de Sunda tales como el gamelán *goong renteng*. También suele ser llamado *bonang renteng*.

kuluk Atuendo oficial de las cortes javanesas que se coloca en la cabeza.

lagu Melodía o canción.

lagu gede Antiguas composiciones para gamelán sundanés que presentan estructuras *colotómicas* largas.

lagu rame Literalmente, canción movida, ruidosa.

lancaran Nombre que recibe la más compacta estructura *colotómica* en una composición para gamelán.

langendriyan Ópera-danza javanesa en la que los diálogos, llevados a cabo por los propios bailarines, presentan la forma de poesía cantada y que es acompañada por el gamelán.

laras Sistema de afinación. También puede referirse a una sucesión de grados con una distribución de intervalos determinada, variable de un gamelán a otro.

madenda Escala sundanesa de cinco tonos, también llamada *sorog*, que presenta intervalos próximos al semitono, así como a las segundas y terceras mayores.

Mahabarata Poema épico procedente de la India que sirve de argumento, hasta día de hoy, para muchas de las representaciones escénicas en el archipiélago indonesio.

Mangkunegaran Palacio de la corte menor de Surakarta (Solo).

Mataram Dinastía islámica que dominó la región de Java Central hasta mediados del siglo XVIII, y que sigue presente en las cortes de Yogyakarta y Surakarta.

miring Literalmente, inclinado, desviado. El término hace referencia a las desviaciones producidas por el *rebab* y la *pensindhen* al ejecutar notas ajenas a la escala *slendro* tocada por el gamelán.

niyaga/niaga Músicos de gamelán oficiales en las cortes javanesas.

Pajajaran Dinastía hinduista que dominó la región de Sunda hasta mediados del siglo XVI, cuando fue finalmente derrotada por el reino de Mataram.

panelu Nombre que recibe el tercer grado de la escala en la música sundanesa.

panerus Término genérico que, aplicado al nombre de un instrumento, indica que este tiene una función de dar continuidad la música, a través de unidades de subdivisión menores que las de su instrumento complementario (llamado *barong*, por lo general). Mientras en Java, la función *panerus* se asigna a los instrumentos más agudos, en Sunda se hace con los más graves. Así, se refiere al instrumento sundanés de la familia del *saron*, afinado una octava más grave que este, y que consta de seis o siete láminas. También se utiliza como nombre alternativo del *demung*, otro *saron* de catorce láminas, y propio de la música para gamelán *degung* sundanés.

pantun Forma artística poético-musical que utiliza el cuarteto como estructura métrica.

pathet Cada uno de los modos de los sistemas de afinación.

pelog Sistema de afinación que contiene siete tonos, aunque dentro de cada composición solo se utilizan cinco, dependiendo del *pathet*. Presenta intervalos próximos a la segunda y tercera mayor, así como al semitono.

peking Instrumento de la familia del *saron*, que presenta el registro más agudo y el tamaño más pequeño.

pesindhén Cantante femenina en la música para gamelán javanés.

Priangan Nombre que recibía la región de Sunda durante el reinado de la dinastía Pajajaran.

pusaka Reliquia de carácter sagrado.

Ramayana Poema épico procedente de la India, que relata las aventuras de Rama y Sita, y que se utiliza como argumento para las representaciones escénicas en Indonesia.

rebab Instrumento de dos cuerdas que se toca con arco, de procedencia arábico-persa, y que se encarga de realizar la melodía ornamentada dentro de la música para gamelán.

rincik El más agudo de los instrumentos de la familia del *bonang*.

ronggeng Nombre genérico para las bailarinas-cantantes que se contratan de manera profesional durante las fiestas, para bailar con los hombres.

saron Nombre genérico para los lamelófonos de bronce dentro de la orquesta del gamelán, cuyas cinco, seis o siete láminas se apoyan sobre una base de madera.

saron barung Instrumento de la familia del *saron* que presenta un registro medio.

saron demung Instrumento de la familia del *saron* que presenta el registro más grave.

saron panerus Instrumento de la familia del *saron* que presenta el registro más agudo.

sarunai/seruni/sruni Instrumento de viento de lengüeta doble.

selompret Instrumento de viento en el que la afinación se modifica a partir de la embocadura.

sekaten Forma de gamelán ceremonial del centro de Java que se toca únicamente durante el rito anual del mismo nombre. Dicho rito emerge de la confluencia entre creencias javanesas y musulmanas.

selentem/slenthem En el gamelán javanés, el más grave de los instrumentos de la familia del *gender*, y que presenta entre seis y ocho láminas suspendidas por medio de cuerdas sobre tubos resonadores.

selumpret/salompret/selompret Instrumento de viento de lengüeta simple.

serimpi/srimpi Danza de la corte javanesa que se lleva a cabo con cuatro bailarinas. También, nombre que reciben las bailarinas de dicha danza.

singgul Nombre que recibe el quinto grado de la escala en la música sundanesa.

siyem Gong de tamaño medio que acompaña al *gong ageng*, el más grande que presenta una orquesta de gamelán, y con el cual se alterna durante los patrones *colotómicos*.

slendro/salendro Sistema de afinación que emplea cinco tonos y cuyos intervalos son casi equidistantes.

sorog Nombre que recibía la escala *madenda* anteriormente a 1930.

sorogan Notas de paso.

suling Flauta de bambú que se utiliza en toda Java, Sunda y Bali.

surupan Proceso de la música sundanesa que establece equivalencias entre distintos *laras*, manteniendo ciertas notas comunes llamadas *tumbuk*.

swara Tonos en los que se divide una octava y cuyo número varía de un instrumento a otro.

tandak/tandhak Bailarina *ronggeng*.

tarawangsa/trawangsa Especie de laúd de la región de Sunda.

tarumpet Instrumento de viento de lengüeta doble.

tembang/tembang sunda Forma poético-musical de la región de Sunda, también llamada *cianjuran*

topeng Máscara. También, y por extensión, cualquier forma teatral o de danza que utilice dicho objeto escénico.

tugu Monumento u obelisco. También, primer grado de cualquier *laras* sundanés.

tumbuk Grados comunes entre los diferentes sistemas de afinación que se superponen dentro de una pieza.

wayang Término genérico que hace referencia a las formas teatrales.

wayang golek Forma teatral a partir de marionetas tridimensionales.

wayang krucil Teatro de sombras cuyas marionetas son de pequeño tamaño y cuyas historias se basan en crónicas del reino sundanés de Pajajaran. Se trata de una forma específica de *wayang kulit*.

wayang kulit Término genérico para designar las formas teatrales a partir de marionetas bidimensionales, cuya sombra se proyecta en una pantalla, y que son elaboradas a partir de piel (*kulit*) de búfalo.

wayang orang Forma teatral a partir de personas.

wayang purwa Forma específica de *wayang kulit* que basa sus historias en el *Ramayana* y el *Mahabarata*.

Referencias bibliográficas

- Alviyani, F. (2021). [Lengkap] Tari Ronggeng: Asal, Sejarah, Fungsi, Pola Lantai + Video. *Selasar. Portal Gagasan Baru Indonesia*. Recuperado de: <https://www.selasar.com/tari/ronggeng/> (consulta: 13 de junio de 2021).
- Barendregt, B. y Bogaerts, E. (2014). *Recollecting Resonances. Indonesian–Dutch Musical Encounters*, vol. 4. Brill. Recuperado de: <https://www.semanticscholar.org/paper/Recollecting-resonances-%3A-Indonesian-Dutch-musical-Barendregt-Bogaerts/702cfd3b593f827a629d1a60daa7e13c1cf99599>
- Basset, C. (1999). *Músicas de Bali a Java: el orden y la fiesta*. Akal.
- Benedictus, L. (1889). *Les musiques bizarres a l'Exposition*. G. Hartman.
- Becker, J. (1980). *Traditional music in modern Java. Gamelan in a changing society*. The University Press of Hawaii.
- Bellman, J. (1998). *The exotic in Western Music*. Northeastern University Press.
- Bloembergen, M. (2006). *Colonial Spectacles: The Netherlands and the Dutch East Indies at the World Exhibitions, 1880-1931*. Singapore University Press.
- Brieven uit Java's Oosthoek. (23 de febrero de 1889). *Java-bode: nieuws, handels- en advertentieblad voor Nederlandsch-Indie*. Recuperado de: <http://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010487674:mpeg21:p005>
- Brody, E. (1987). *The musical kaleidoscope. 1870-1925*. George Braziller.
- Burney, C. (1789). *A general History of Music. From the earliest ages to the present period*, vol. 1. Becket, Robson y Robinson.
- Chazal, J.P. (2002). "Grand Succès pour les Exotiques". Retour sur les spectacles javanais de l'Exposition Universelle de Paris en 1889. *Archipel*, vol. 63, pp. 109-152. <https://doi.org/10.3406/arch.2002.3699>
- Chiantore, L., Domínguez, A. y Martínez, S. (2016). *Escribir sobre música*. Musikeon books.
- Cook, S. (1992). *Guide to Sundanese Music*. Bandung.
- Cornély, E. (1900). *Le livre d'or de l'Exposition de 1900*. 101, Rue de Vaugirad. Recuperado de: <https://archive.org/details/livreddelexposi00/page/n439/mode/2up>

Crawford, J. (1820). *History of the Indian Archipelago. Containing an Account of the Manners, Art, Languages, Religions, Institutions, and Commerce of its Inhabitants*. Printed for Archibald Constable and Co. Edinburgh.

De Indische Afdeeling Op De Wereldtentoonstelling te Parijs (3 de noviembre de 1899). *Bataviaasch Nieuwsblad*. Recuperado de: <https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?query=gamelan+parakan+salak&coll=ddd&resultsidentifier=ddd:011032873:mpeg21:a0061&identifier=ddd:011032873:mpeg21:a0061&rowid=6>

De Vale, S.C. (1977). *A sundanese gamelan: a gestalt approach to organology*. Northwestern University.

Ellis, A. (27 de marzo de 1885). On the musical scales of various nations. *Journal of the Society for Arts*, vol. 33, nº 1688.

Fausser, A. (2005). *Musical encounters at the 1889 Paris World's Fair*. University of Rochester Press.

Fausta, E. (2019). Sari Oneng Parakansalak Gamelan Tuning System and Its Comparison with Machjar's Theory. *International Journal of Visual and Performing Arts*. vol. 1, nº 1, pp. 15-26.

Feldman Barrett, L. (2018). *La vida secreta del cerebro. Cómo se construyen las emociones*. Paidós.

Fourcaud, L. (1889). El caserío javanés. *Revista de la Exposición de 1889*, pp. 87-96. Montaner y Simón Editores.

Gabriel. (13 de octubre de 1899). Parisiana XIV. *Bataviaasch Nieuwsblad* nº 263. Recuperado de: <https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?query=gamelan+parijs+1900&page=1&sortfield=date&coll=ddd&identifier=ddd:011032855:mpeg21:a0060&resultsidentifier=ddd:011032855:mpeg21:a0060&rowid=2>

Gautier, J. (27 de mayo de 1889). Le "Rappel" a l'Exposition. "Les danseuses javanaises". *Le Rappel*, nº 7017. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7541227c/f1.item.zoom>

Gautier, J. (1900). *Les Musiques Bizarres A l'Exposition de 1900*. Société d'éditions littéraires et artistiques.

- Hood, M. (1980). *The Evolution of Javanese Gamelan. Book I. Music of the Roaring Sea*. Heinrichshofen.
- Hood, M. (1988). *The Evolution of Javanese Gamelan. Book III. Paragon of the Roaring Sea*. Heinrichshofen.
- Huard, L. ed. (1889). *Le livre d'or de l'Exposition*, 2 vols. L. Boulanger.
- Irawan, E. (2014). Karakter Musikal Lagu Gedé Kepesindenan Karawitan Sunda. *Resital*, vol. 15, n°1. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/290565798.pdf>
- Jeremias, J. (9 de septiembre de 1889). Brieven uit Parijs. *Java-bode: nieuws, handels- en advertentieblad voor Nederlandsch-Indie*. Recuperado de: <https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?query=gamelan+paris+1889&coll=ddd&identifier=ddd:010487936:mpeg21:p003&resultsidentifier=ddd:010487936:mpeg21:a0003&rowid=4>
- Johnson, C. (2009). Chicago's First World Music Festival Dates Back to 1893. [archivo de audio]. *Wbez Chicago*. Recuperado de: <https://www.wbez.org/stories/chicagos-first-world-music-festival-dates-back-to-1893/d7b0b82d-427d-4bf4-bee4-1dbfe2d99f35>. (consulta: 17 de diciembre de 2018).
- Kan, C. M. et al. (1900). *Guide à travers la section des Indes Néerlandaises*. Martinus Nijhoff. Recuperado de: <https://www.indianculture.gov.in/guide-travers-la-section-des-indes-neerlandaises-groupe-xvii-colonisation>
- Kernoa, J. (1889). *Programme Explicatif Illustré*. Recuperado de: http://gamelan.free.fr/1889_tx1.htm
- Kunst, J. (1973). *Music in Java. Its history, its theory and its technique*. Martinus Nijhoff.
- Langham Smith, R. ed. (1997). *Debussy Studies*. University of Exeter.
- Lee, D. S. (1984). Early anthology. *The Federal Cylinder Project. A Guide to Field Cylinder Collections in Federal Agencies*, vol. 8. Library of Congress.
- Lesure, F. (2019). *Claude Debussy: A Critical Biography*. Boydell & Brewer.
- Lockspeiser, E. (1962). *Debussy: His life and mind*, vol. 1. Cambridge University Press.
- Lubis, Nina H. et al. (2008). *Sejarah Sumedang dari masa ke masa*. Dinas Pariwisata dan Kebudayaan, Pemerintah Kabupaten Sumedang.

- Machlis, J. (1975). *Introducción a la Música Contemporánea*, vol. 1. Marymar.
- Mak van Dijk, H. (2019). *Indisch Classical Music*. Limasan Musik.
- Mueller, R. (1986). Javanese influences on Debussy's *Fantaisie* and beyond. *19th-Century Music*, vol. 10, n° 2, pp. 157-186. University of California Press.
- Mitchell, W. S. (29 de septiembre de 1882). Musical instruments of the Javanese, *Journal of the Music Society of Arts*, vol. 30, n° 1558. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/i40061176>
- Nichols, R. (1998). *The Life of Debussy*. Cambridge University Press.
- Nieuws uit Ind. Bladen. (23 de mayo 1883). *De nieuwe vorsterlanden*. Recuperado de: <https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?query=gamelan+Mundt&coll=ddd&resultsidentifier=MMKB19:000532022:mpeg21:a00004&identifier=MMKB19:000532022:mpeg21:a00004&rowid=4>
- Nugraha, A. (2018). Rombongan Perkebunan Parakan Salak Sukabumi di Amsterdam Tahun 1883: Gamelan Parakan Salak. *Jurnal Paraguna*, vol. 5, n° 1. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/338414562_ROMBONGAN_PERKEBUNAN_PARAKAN_SALAK_SUKABUMI_DI_AMSTERDAM_TAHUN_1883_GAMELAN_PARAKAN_SALAK
- Raffles, T. S. (1817). *History of Java*. John Murray.
- Rattalino, P. (1988). *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Labor.
- Riyadi (3 de octubre de 1999). Javanese gamelan revives a hit in Chicago, *Jakarta Post.com*. Recuperado de: https://jawawa.id/newsitem/javanese-gamelan-revives-a-hit-in-chicago-1447893297_03/10/1999.
- Spiller, H. (2008). *Focus: Gamelan Music of Indonesia*. Routledge.
- Saepudin, A. (2012). *Praktik Karawitan daerah Lain I. Karawitan Sunda*. Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Saepudin, A. (abril de 2015). Laras, surupan dan patet dalam Praktik Menabuh Gamelan Salendro. *Resital*, vol 16, n° 1, pp. 52-64. <http://journal.isi.ac.id/index.php/resital/article/view/1274>
- Saint-Saëns, C. (10 de octubre de 1889). Le "Rappel" a l'Exposition. Les instruments de musique. *Le Rappel*, n° 7153. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75388102/f2.item.zoom>
- Sumarsam. (2013). *Javanese gamelan and the West*. University of Rochester Press.

- Tamagawa, K. (2020). *Echoes from the East: The Javanese gamelan and its influence on the music of C. Debussy*. The Rowman & Littlefield Publishing Group.
- Terwen, J. W. (2009). *Gamelan in the 19th century Netherlands. An encounter between East and West*. Koninklijke VNM.
- Trezise, S. (2003). *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge University Press.
- Uit Parijs. (26 de abril de 1889). *Algemeen Handelsblad*. Recuperado de <https://www.delpher.nl/nl/kranten/results?query=gamelan+Travaglino+Bel%C3%BCflv%C3%B6+mundt&coll=ddd&sortfield=date>
- Van de Worlds Fair. (2 de septiembre de 1893). *Java Bode: nieuws, handels- en advertentieblad voor Nederlandsch-Indie*. Recuperado de: <https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?query=gamelan+parakan+salak&coll=ddd&resultidentificer=ddd:010506724:mpeg21:a0001&page=2&identificer=ddd:010506724:mpeg21:a0001&rowid=1>
- Walsh, S. (2018). *Debussy: A Painter in Sound*. Knopf
- Weintraub, A. N. (2001). Instruments of Power: Sundanese "Multi-Laras" Gamelan in New Order Indonesia. *Ethnomusicology*, vol. 45, n^o 2. pp. 197-227.
- Wibisono, J. (22 de agosto de 2012). Debussy dan gamelan: Pameran Semesta Paris 1889. *Radio nederland Wereldomroep Indonesia*. [file:///D:/VIU/TFM/Debussy%20y%20el%20gamelan/Wibisono,%20J.%20Debussy dan gamelan pameran semesta Pari.pdf](file:///D:/VIU/TFM/Debussy%20y%20el%20gamelan/Wibisono,%20J.%20Debussy%20dan%20gamelan%20pameran%20semesta%20Pari.pdf)
- Wiradiredja, M. Y. (2012). Peranan R. A. A. Wiranatakusumah V Dalam Penyebaran Tembang Sunda Cianjuran. *Panggung Jurnal Seni Budaya*, vol. 22, n^o 3. Recuperado de: <https://jurnal.isbi.ac.id/index.php/panggung/article/view/77/0>

Referencias audiovisuales

- Agus Heri Channel (5 de febrero de 2020). *TEKNIK DASAR MEMAINKAN SARON I* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=s3ii6yzPuKA> (última consulta el 25 de julio de 2020).
- An Soegijo (16 de julio de 2012). *Kroncong Setiakawan in Yogya 2 - "Bengawan Solo" + "Jali Jali"* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=a8IKKOyppnMU> (última consulta el 24 de julio de 2020).

Andungd (12 de noviembre de 2007). *Margapati -- Tari Bali* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IDZqf89tAus> (última consulta el 22 de julio de 2020).

Andri Maul (24 de diciembre de 2012). *Sari Oneng* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=5IYMebXkeZ8&t=4s> (última consulta el 25 de julio de 2020).

Arkana Channel (31 de mayo de 2020). *Lagu Sunda Kacapi Suling Cianjuran Arum Bandung* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=He3JpvnL8> (última consulta el 25 de julio de 2020).

Bangbung Hideung Channel (12 de noviembre de 2020). *ALBUM KLININGAN KLASIK - NUNUNG NURMALASARI (NYUNGSI ASIH)* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xukDLeOJmSM> (última consulta el 18 de julio de 2020).

Benowo 9095 (11 de noviembre de 2017). *Klenengan Gamelan Gending Karawitan Jawa Asli Klasik* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=p5pgPolmuKo&t=1752s> (última consulta el 25 de julio de 2020).

Dedi Surachman (28 de julio de 2017) *Tari Sunda Jaipong PATEPANG SONO I Ana Fitriani I MAYANG CINDE I Pasir Ipis Kertajati Majalengka* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=1ugW0hJRL0o> (última consulta el 23 de julio de 2020).

Didit Putra (9 de diciembre de 2012). *Gamelan Sari Oneng Tampil di Gedung Merdeka* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=HI5bR33t3cl&t=133s> (última consulta el 22 de julio de 2020).

Gamelan Lila Muni (15 de junio de 2019). *05 - Margapati (Eastman Gamelan Concert 2019)*, [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oguMFFnnwRQ> (última consulta el 25 de julio de 2020).

Gilman, B.I. (1893). [Gamelan from Chicago Exhibition: modern recording of the original wax cylinder]. *Library of Congress. Catalog*.

<https://catalog.loc.gov/vwebv/holdingsInfo?searchId=16502&recCount=25&recPointer=0&bibId=17786262&searchType=7&resultPointer=0> (última consulta el 9 de noviembre de 2020).

GMS Easy Violin (12 de marzo de 2020) *Iringan Tari Badaya || Tutorial Bonang || Upacara adat Sunda* [archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=C6x_TITZbmo (última consulta el 25 de julio de 2020).

Henk Mak van Dijk (26 de julio de 2020). *Wireng, by Paul Seelig, played by Henk Mak van Dijk* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9dHQBI0v9LE> (última consulta el 25 de julio de 2020).

Idjah Hadijah – topic (8 de noviembre de 2014). *Arum Bandung* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=d83j4kg4Z-s> (última consulta el 25 de julio de 2020).

Idjah Hadijah – topic (8 de noviembre de 2014). *Hiji Catetan* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xszoao0hoo> (última consulta el 25 de julio de 2020).

Indonesia Heritage (26 de septiembre de 2016). *Indonesia Gamelan Sari Oneng Lagu Wani-Wani* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Q6n8QUvqnYE&t=183s> (última consulta el 26 de julio de 2020).

Indonesia Heritage (26 de septiembre de 2016). *Gamelan Sari Oneng Lagu Soropongan* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=YIAosNveATc> (última consulta el 26 de julio de 2020).

Indonesia Heritage (26 de septiembre de 2016). *Gamelan Sari Oneng Lagu Sura – Sari* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DqV4jLGjuvo> (última consulta el 23 de julio de 2020).

Indonesia Heritage (26 de septiembre de 2016). *Gamelan Sari Oneng Lagu Sonteng* [archivo de video]. Recuperado de:

- <https://www.youtube.com/watch?v=NWx5REwhXRw> (última consulta el 26 de julio de 2020).
- Indonesia Heritage (26 de septiembre de 2016). *Gamelan Sari Oneng Lagu Paksi Nguwung* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=2Wthqf1DNTM&t=28s> (última consulta el 26 de julio de 2020).
- Jonny Kemod (9 de mayo de 2018). *KACAPI SULING PANGAUBAN ARUM BANDUNG - Arum Bandung* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jc8YXclsv6c> (última consulta el 24 de julio de 2020).
- Jugala Jaipongan Official (1 de diciembre de 2020). *TARI RENDENG BOJONG - Jaipongan Official Video*. [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=u4BKrQDtcd> (última consulta el 26 de julio de 2020).
- Kraton Jogja (17 de agosto de 2020). *Gati Mares* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=u9fsLRG2tAI> (última consulta el 26 de julio de 2020).
- Kraton Jogja (29 de octubre de 2020). *Bonus Track: Gendhing Gangsaran Bima Kurda*. [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tUyPgcNX4xY> (última consulta el 23 de julio de 2020).
- Lingkung Seni Santri Kalijaga (8 de septiembre de 2020). *Gamelan Sari Oneng Parakan Salak 2* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=mWrPNUOsGk> (última consulta el 26 de julio de 2020).
- Partv Sumedang (24 de agosto de 2013) *Budaya Urang - Goong Renteng part (1/3)* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0gxkKLNpivQ> (última consulta el 26 de julio de 2020).
- Peni Candra Rini (2 de noviembre de 2020). *Ladrang WANI WANI Laras Pelog, Pathet Nem, Peni Candra Rini - Jagad Sentana Art* [archivo de video]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=6DR54Abf4pw> (última consulta el 24 de julio de 2020).

Rohmah safina (4 de mayo de 2016) *Tari Gaya Surakarta Srimpi Gandakusuma-Studio Pandang Dengar ISI Surakarta* <https://www.youtube.com/watch?v=LKvou02f2kM> (última consulta el 26 de julio de 2020).

Ruang Historis (8 de diciembre de 2019). *KISAH GONG DARI SUMEDANG - MENGHEBOHKAN PENGUNJUNG MUSEUM DI BELANDA*. [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MCBOWC3B5RM> (última consulta el 26 de julio de 2020).

Sapto Menyut Nayoga (27 de junio de 2020) *operajawa Langendriyan MINAK JINGGA LENA*. [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0YXPLzlGZ-Y&t=512s> (última consulta el 26 de julio de 2020).

Tindalt tv (16 de noviembre de 2010). *Constant van de Wall Rhapsodie javanaise Henk Mak van Dijk* [archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=WCw_7bN1nf8 (última consulta el 26 de julio de 2020).

Wawa No (12 de julio de 2013). *Tari Topeng Samba Cirebon by Annisa Nabila* [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yLHRS5miw1Y> (última consulta el 26 de julio de 2020).

Yanusa Nugroho (22 de marzo de 2015). *Padheswara "Srimpi Sangupati"* [archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=AwYvlaqb_uY (última consulta el 26 de julio de 2020).

Anexos

Anexo 1. Instrumentos del gamelán sundanés y javanés

			SUNDA	JAVA
Percusión de bronce	Láminas	Sin resonadores	<i>Saron panerus</i> (grave)	<i>Saron demung</i> (grave)
			<i>Gambang gangsa</i>	
			<i>Saron barung</i> (medio)	<i>Saron barung</i> (medio)
			<i>Peking</i> (agudo)	<i>Peking o saron panerus</i> (agudo)
		Con resonadores de bambú	<i>Selentem</i>	<i>Selentem, gong kemodong</i>
			<i>Gender</i>	<i>Gender barung y panerus</i> (con dos octavas)
	Gongs	Horizontales	<i>Bonang ageng</i> (grave, con dos octavas)	<i>Bonang barung</i> (grave)
			<i>Bonang rincik</i> (agudo, con dos octavas)	<i>Bonang panerus</i> (agudo)
			<i>Kenong</i>	<i>Kenong, ketuk</i>
			<i>Jengglong</i>	<i>Jengglong</i>
			<i>Kempyang</i>	<i>Kempyang</i>
		Suspendidos	<i>Kempul</i>	<i>Kempul, siyem, gong suwuk</i>
			<i>Goong</i>	<i>Gong ageng.</i>

Percusión de madera	Láminas	<i>Gambang</i>	<i>Gambang</i>
	Parches	<i>Kendang</i>	<i>Kendang</i>
Instrumentos de cuerda	Afinación libre	<i>Rebab</i>	<i>Rebab</i>
		<i>Tarawangsa</i>	<i>Tarawangsa</i>
	Afinación fija (eventualmente variable)	<i>Kecapi</i>	<i>Celempung</i>
Instrumentos de viento	Embocadura simple	<i>Suling</i>	<i>Suling</i>
	Embocadura doble	<i>Tarumpet, selumpret, sarunai (sruni)</i>	<i>Selumpret</i>
	Voz	<i>Pesindhen</i>	<i>Pesindhen</i>
Otros instrumentos	Placas de hierro percutidas	<i>Kecrek</i>	

Anexo 2. Entrevista a Kang Ade (Mohamad Rudiana)

¿De qué manera entraste en contacto con el Museo Prabu Geusan Ulun y con el gamelán Sari Oneng Parakan Salak?

Soy originario del *kampung* Ciburulung, en el municipio Tajungkerta, provincia de Sumedang. En 1997 cuando yo entré en el entorno del museo, no todo el mundo podía usar con libertad las orquestas de gamelán que allí había. Si querías aprender danza, todavía era posible, pero “golpear” o tocar los instrumentos estaba muy prohibido porque son todo reliquias, aunque en este momento hay otras orquestas de gamelán nuevas que se han construido.

Te cuento un poco sobre los *Sari Oneng* que hay en el museo. Hay dos, el de Mataram y el de Parakan Salak. Aunque la región de Parakan Salak está bastante lejos de Sumedang, se conoce que había algún parentesco entre el dueño del gamelán de Parakan Salak y el dueño del museo. En este museo hay otro montón de conjuntos de gamelán, como el *Sekar Oneng*.

Mi posición cuando entré en el círculo del museo, no era como músico, sino que tenía un trabajo relacionado con el uso de los instrumentos que allí había. En ese momento ya había empleados, como sirvientes, de la familia Yayasan Pangeran Sumedang Larang (Fundación del Príncipe de Sumedang Larang) y cuyo trabajo era tocar el gamelán, entre otros el Parakan Salak. En aquel tiempo yo tenía relación con la familia de un coreógrafo ya fallecido llamado Raden Ono Lesmana Kartadikusumah, el cual había sido muy famoso en Sumedang por sus piezas de danza. A través de su hijo, Ependi Lesmana Kartadikusumah, ahora también fallecido, entré a realizar una obra de danza-teatro utilizando ese gamelán. Así que, en aquel entonces, yo solo trabajaba en colaboración con los músicos que trabajaban (porque aquello era realmente trabajo) en el museo, involucrándolos en dicha danza dramática, y que estaba basada en la historia de Sumedang.

En aquel momento los músicos ya eran todos viejos, de hecho, hoy en día solo vive uno de ellos, Kang Ujang. Después te pondré en contacto con él. Él toca el *goong* y ahora debe tener unos 65 años. Desde entonces tengo una relación muy cercana con la familia Yayasan Museum Prabu Geusan Ulun, incluidos los músicos. Hasta el año 2000, la actividad en el museo todavía era bastante frecuente, comparada con la que hay ahora, que en todo caso es para aprender danza. De hecho, ese gamelán sobre

todo se utiliza para el acompañamiento de la danza. Otros conjuntos de gamelán sí que se usan más a menudo, en cambio.

Dentro de ese gamelán, ¿qué instrumento acabaste tocando? ¿Cuál es el rol de dicho instrumento dentro de la música?

Normalmente, yo toco el *kendang*. En la música *karawitan* Sunda, en conjuntos como *kliningan*, el *kendang* es el que se encarga del dirigir el aspecto rítmico, la dinámica, las paradas, y de dar señales especiales sobre cuándo la estructura, o el gamelán mismo, debe acelerar o retardar. Excepto cuando se trata de acompañar a la danza. Ahí la función es diferente, encargándose de acentuar los movimientos, al igual que ocurre en el gamelán javanés.

¿Puede considerarse el *Sari Oneng* como representativo de la música de Parakan Salak, o incluso de la música sundanesa?

Honestamente, no tengo todavía ninguna información precisa sobre si este gamelán tiene un repertorio exclusivo y que solo se lleve a cabo por él mismo. Pero en estos momentos, la música que se toca es la misma que se puede tocar con otras orquestas. Por eso, no se puede afirmar que este gamelán sea representativo de Parakan Salak. Mucho menos de Sunda, pues en esta región hay muchos más tipos de gamelán como el *ajeng*, el *degung* o el *goong renteng*, y otras muchas músicas que ni siquiera son para gamelán.

¿Qué tiene de particular el gamelán *Sari Oneng* comparado con el gamelán de Java?

En el caso del gamelán *Sari Oneng Mataram*, en cuanto a la instrumentación, es exactamente igual que el gamelán de Java común, pues fue un regalo del reino de Mataram. Pero el *Sari Oneng Parakan Salak*, organológicamente, es muy especial. En primer lugar, el tamaño es más grande que en un gamelán normal en Sunda, de manera que, para tocar el *bonang* los brazos tienen que estar muy estirados, e incluso las baquetas son muy largas. Los martillos del *saron* también son muy grandes. Puede que como el gamelán *sekaten* de Java. Las láminas son enormes, los gongs también. Desde el punto de vista visual, la ornamentación también tiene atributos propios, como el tallado, que no se encuentra en ningún otro gamelán de Sunda.

Sobre el repertorio del *Sari Oneng Parakan Salak*, ¿hay otras piezas además de las que aparecen en YouTube, bajo los títulos *Amengan*, *Sura-sari*, *Wani-wani*,

Soropongan, Paksi Nguwung y Sonteng? ¿Se toca siempre el repertorio tradicional o en cambio se componen nuevas piezas?

Acerca del repertorio, normalmente se pueden tocar las mismas piezas que con cualquier otro gamelán de los que haya en el museo. No tengo ninguna información todavía, si me disculpas, sobre que haya algún tipo de repertorio propio y que no esté permitido ser tocado por otro gamelán. Sí, por supuesto hay otras piezas que se tocan además de las que aparecen en YouTube. Cualquier pieza se puede tocar en este gamelán, ¡siempre y cuando se encuentre una postura cómoda y se estiren bien los brazos! ¡Su tamaño es casi tres veces más grande de lo normal! En el caso de piezas muy conocidas, se suele intentar que el *laras* del gamelán concuerde con el de la pieza original. Aunque otras piezas sí que se pueden tocar en un gamelán con otra afinación, en algunos casos se escuchará extraño. Y por supuesto, no hay piezas exclusivas para *Sari Oneng* y que no permitan tocarse en otra orquesta. Mira por ejemplo *Sura-sari*, que era favorita de los *bupati* y que tiene su importancia y significado propio. En cuanto a componer repertorio nuevo, hasta ahora no. En todo caso, aparte de tocar el repertorio del pasado, se tocan otros repertorios existentes.

¿De qué manera se transmiten las prácticas del gamelán *Sari Oneng*? ¿Hay nuevos músicos que quieran aprender? ¿Hay una intención de preservar el repertorio?

En estos tiempos, en Sumedang, hay escuelas SMK (enseñanza media profesional) con departamento de *karawitan*. De hecho, este repertorio se quiere convertir en materia de enseñanza del SMK 1, pero de momento, y hasta que no se obtenga el permiso del “heredero” en el museo, esta idea no se puede llevar a cabo. Con respecto a preservar el repertorio, sí, de hecho, se preserva muchísimo. Lo mismo ocurre con la afinación, pues al ser un gamelán *pusaka*, no está permitido tampoco manipularlo para ser afinado.

¿Hay alguna historia específica relacionada con la pieza *Wani- wani*, en cuanto al significado del título, a su origen o a su forma?

Wani, significa *rani*. Pero si se repite, no se sabe que tenga ningún significado concreto. Esta era la pieza preferida del *bupati* Pangeran Sugih. No tengo muy claro si se concibió como acompañamiento para danza o solo instrumental. Pero normalmente se utiliza para acompañar la danza del mismo nombre. Es un tema popular tocado por el *Sari Oneng*.

He escuchado en YouTube la versión de *Wani-wani* que se tocó en Yakarta en el evento *Impressions Universelles*. En esa ocasión, el *suling* realiza un solo a mitad de la pieza. ¿Cómo es la pieza, normalmente? ¿Puede la estructura variarse en función de la situación y añadirse secciones improvisatorias en medio?

Que yo sepa, tradicionalmente, *Wani-wani* no presenta un solo de *suling* en medio de la pieza. De hecho, ni siquiera utiliza el *suling*. Este instrumento, y salvo en el gamelán *degung*, raramente se utiliza con el gamelán sundanés, tales como el *Sari Oneng*, o con otros como el *kliningan*. Otra cosa es que, en un momento dado, y como una necesidad compositiva en el contexto de la creatividad se requiera de un *suling*. Pero igual que también se podría recurrir a cualquier otro instrumento. Si quieres, métele un piano [se ríe], o una trompeta. En realidad, lo que quieras puede ser.

Cuando estudiaba en ISI Yogyakarta, normalmente me decían que el *kempul*, *kenong* y *gong* no debían tocarse justo a tiempo. ¿Cómo realizan estos instrumentos el papel rítmico en la música de Sunda?

Esto es muy interesante, porque precisamente, en la música sundanesa hay que tocar exactamente a tiempo [toca los tiempos con la mano, mientras realiza las onomatopeyas *pul* (4 tiempos) – *nong* (4 tiempos) – *pul* (4 tiempos) – *gong* (4) – *pul* (4 tiempos) – *nong* (4 tiempos) – *pul* (2 tiempos) – *pul* (2 tiempos) – *gong*]. Así, estos instrumentos, junto con el *selentem*, tienen una función rítmica.

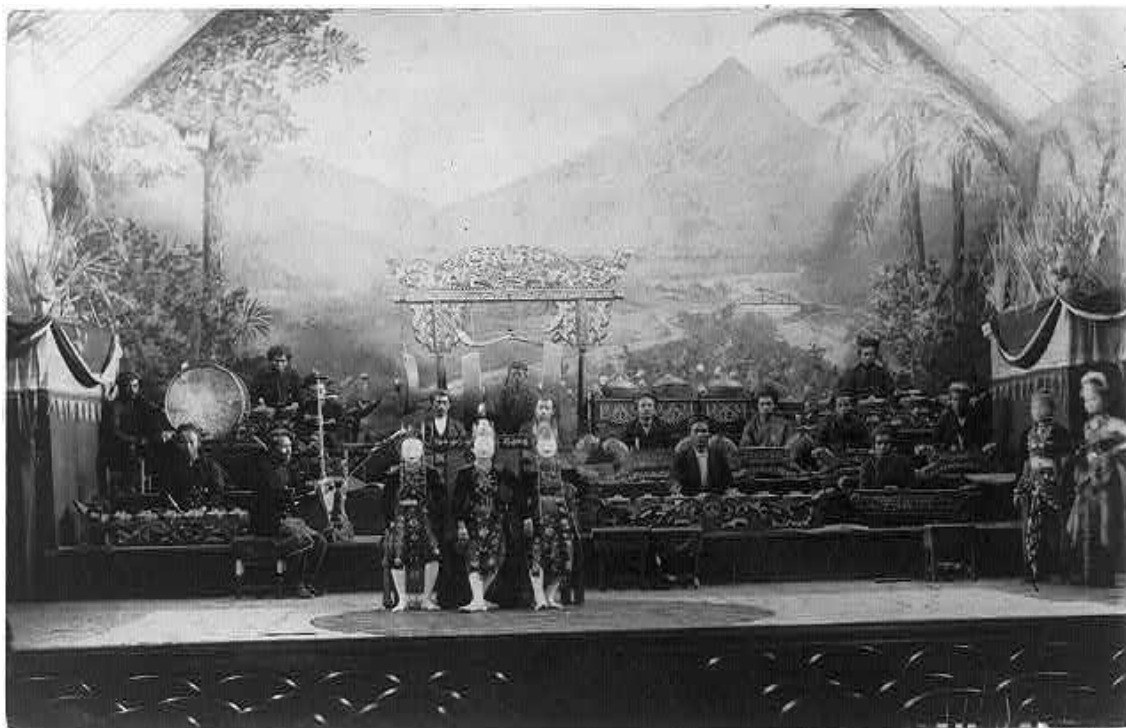
Tú estás familiarizado también con el rock, el jazz y otras músicas de tradición occidental. ¿De qué manera, y a diferencia de estas, se percibe la armonía en el gamelán de Sunda? ¿Se escucha acaso de manera vertical, a partir de la combinación de las frecuencias producidas por los instrumentos, o se percibe en cambio, la vertiente melódica, y por tanto de manera lineal? ¿Hay intención en tocar notas determinadas con instrumentos como el *gong* o el *kempul*, y de acuerdo a las notas de la melodía?

La armonía en el jazz, y como la describe Dwiki [Dharmawan], es muy amplia, muy abierta. Pero en la música *karawitan* es muy diferente. No obstante, hay algo que se conoce como *kempyung* y que es la confluencia entre las notas 1 (da) y 4 (ti). Esa es la armonía que se considera más habitual, o también entre 2 (mi) y 5 (la) [canta un intervalo de quinta descendente]. También, en el contexto tradicional, se intenta tocar a la vez el 1 y el 3. La armonía, por lo tanto, es muy limitada. En cambio, en el jazz, puedes moverte por donde quieras.

Muchas de las piezas para el gamelán *Sari Oneng*, como también ocurre con el gamelán *degung*, son de naturaleza melódica. Así, se lleva a cabo unísono entre los toques del *rincik*, del *bonang* y del *saron*. Todos casi siempre a la vez, aunque también hay momentos concretos en que haya que realizar *caruk* o *barung* como en el gamelán de Java. Luego está la separación entre lo que llamamos tema principal, variación y configuración [colotomía]. Esta última se lleva a cabo por el *kenong* o el *selentem* [canta notas de dos pulsos de duración cada una, mientras marca los pulsos con la mano]. Es como la función del bajo en la música occidental. Luego está el tema principal, que lo lleva a cabo la voz. Y la variación la realiza el *rebab* o el *suling*. Si la música de gamelán es para acompañar, esta se centra en realizar la armonía, según lo que expliqué antes. Pero a veces se encarga de tocar la melodía, como en el caso de *Wani-wani*, y ahí entonces se recurre al unísono [canta: Mi- re – do sostenido - re – mi – re – re – do sostenido – re – sol sostenido – la – do sostenido – re]. Así, unas veces la función es armónica y otras melódica.

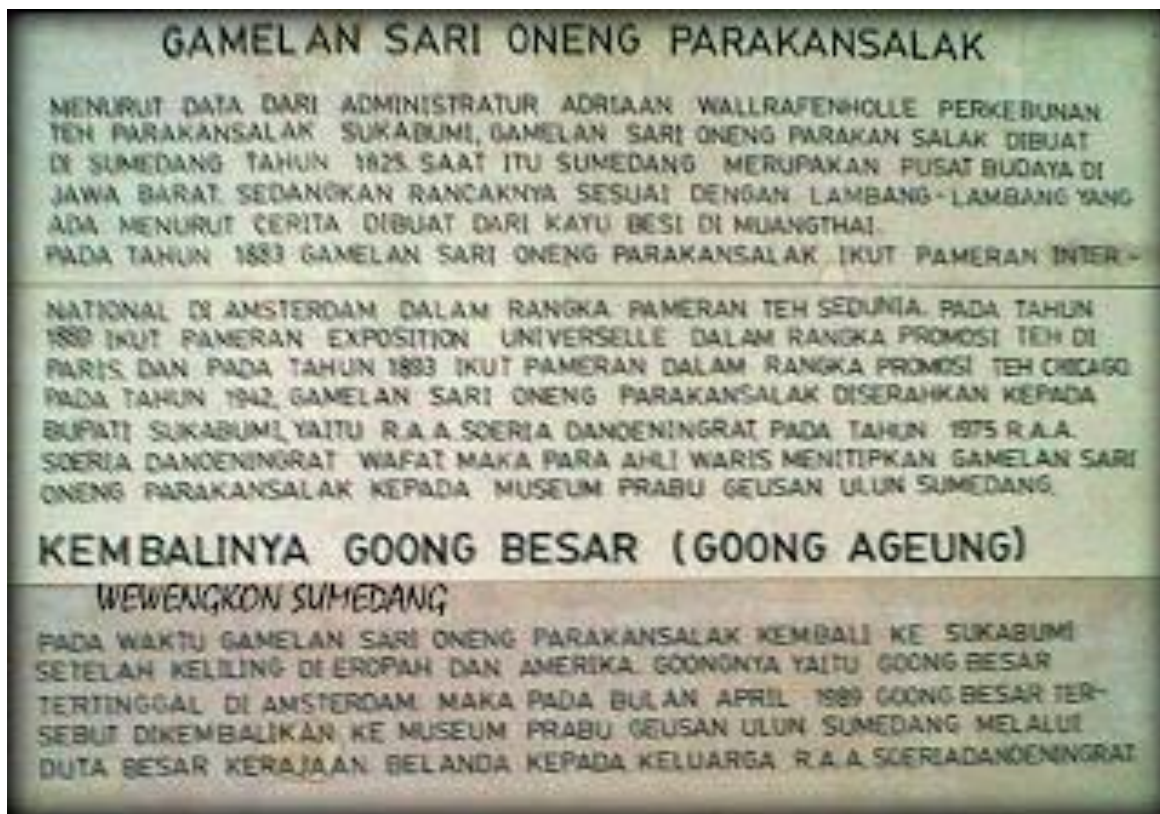
En el gamelán javanés está el *gong suwuk*, que tiene muchos *kempul*. Pero en un set de gamelán *Sari Oneng* el gong solamente consta de dos piezas, una grande y otra pequeña. Entonces es el *kenong* (que tiene todas las notas del *saron*) el que se encarga de realizar la armonía, en función de la melodía. Así, el que realiza la función del *suwuk* javanés es el *kenong*. El gong, que solo tiene dos, en ocasiones no podrá, por lo tanto, adecuarse a la melodía. Así, a la pregunta de si el gong se adecua a las notas de la melodía, depende de las notas que esta tenga. Si no tiene las mismas que la melodía, entonces es el *kenong* o el *selentem* el que las toca. El gong grande será el que toque el último tiempo de la frase, según la estructura *get-cer-get-nong*, *get-cer-get-gong*, es decir *pangaget-pancer-pangaget-kenong*, *pangaget-pancer-pangaget-gong*.

Anexo 3. El gamelán en la World's Columbian Exposition de Chicago



Javanese Gamelan Orchestra and Topeng masked dancers, World's Columbian Exposition, Chicago. Fotografía de Frances Benjamin Johnston. Recuperado de: <https://www.loc.gov/item/2002699177/>

Anexo 4. Placa del gamelán *Sari Oneng Parakan Salak* en el Museum Prabu Geusan Ulun de Sumedang



Fuente: jeryanuar.web.id

Traducción:

Gamelán Sari Oneng Parakansalak

Según los datos del administrador Adriaan Wallrafen Holle, de las plantaciones de té de Parakan Salak en Sukabumi, el gamelán Sari Oneng Parakan Salak se construyó en Sumedang en 1825. En ese momento, Sumedang constituía el centro cultural de Java Occidental. Si bien el *rancak* está de acuerdo con los símbolos existentes según la historia, se hizo con madera “de hierro” en Tailandia. En 1883 el *Gamelán Sari Oneng Parakansalak* participó en una exposición universal en Ámsterdam en el marco de una exposición mundial del té. En 1889 participó en la Exposition Universelle en el marco de la exposición de té en París y en 1893 participó en una exposición en el marco de la promoción del té en Chicago. En 1942, el gamelán *Sari Oneng Parakansalak* fue entregado al *bupati* de Sukabumi, R. A. A. Soeria Danoeningrat. En 1975, cuando R. A.

A. Soeria Danoeningrat murió, los herederos entregaron el gamelán *Sari Oneng Parakansalak* al Museum Prabu Geusan Ulun de Sumedang.

Devolución del *Goong* grande (Goong Ageung) al área Sumedang

Para cuando el gamelán *Sari Oneng Parakansalak* regresó a Sukabumi después de su gira por Europa y América, el *goong* grande se quedó en Ámsterdam, luego en abril de 1989 dicho *goong* se devolvió al Museum Prabu Geusan Ulun de Sumedang por medio del Embajador del Reino de Holanda y la familia de R. A. A. Soeria Danoeningrat.

Anexo 5. El gamelán de la Exposición Universal de París de 1889



Fuente: *Le livre d'or de la Exposition* (1889, p. 227).



Fuente: *Revista de la Exposición Universal de París en 1889* (1889, p. 90).



Fuente: *Le livre d'or de la Exposition* (1889, p. 593).

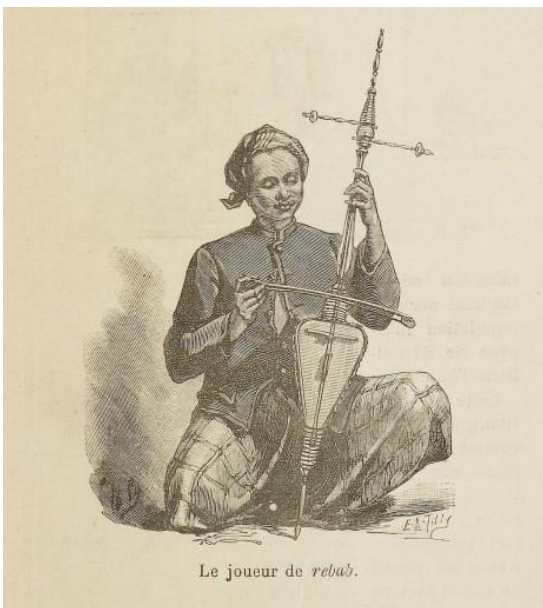


LES DANSEUSES DU KAMPONG JAVANAIS, A L'ESPLANADE DES INVALIDES

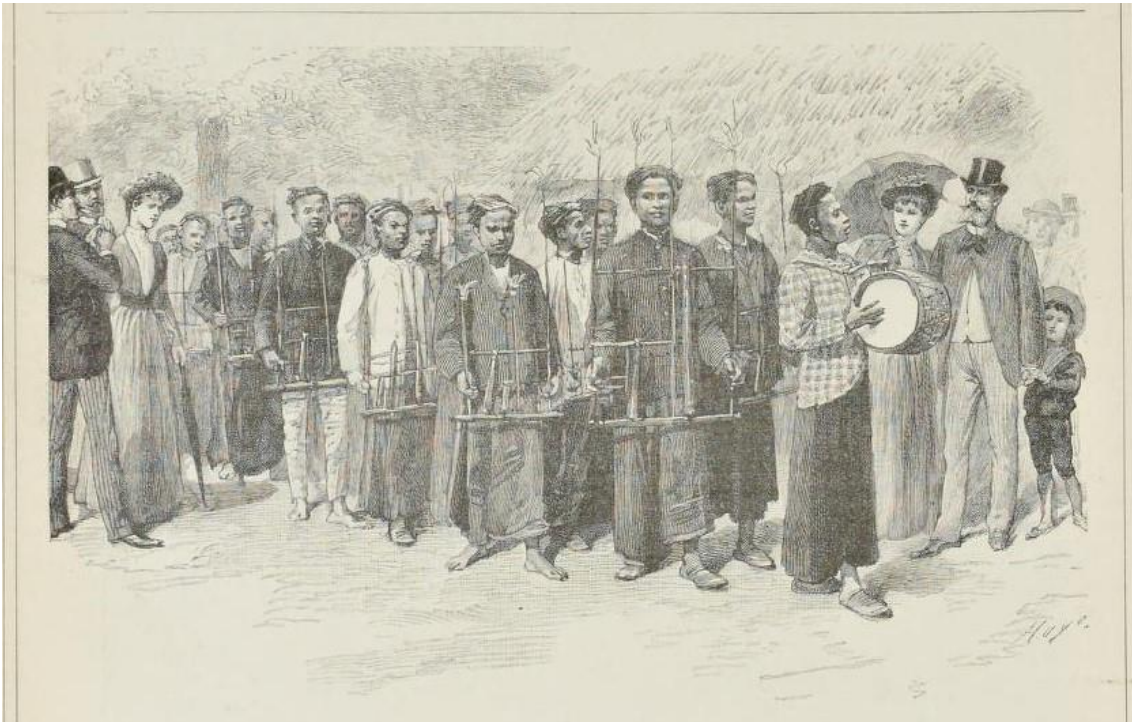
Fuente: *Le livre d'or de la Exposition* (1889, p. 185).



Fuente: *Le livre d'or de la Exposition* (1889, p. 225).



Fuente: *Le livre d'or de la Exposition* (1889, p. 226).



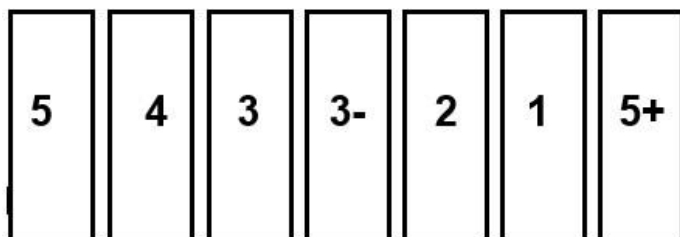
Fuente: *Le livre d'or de la Exposition* (1889, p. 410).



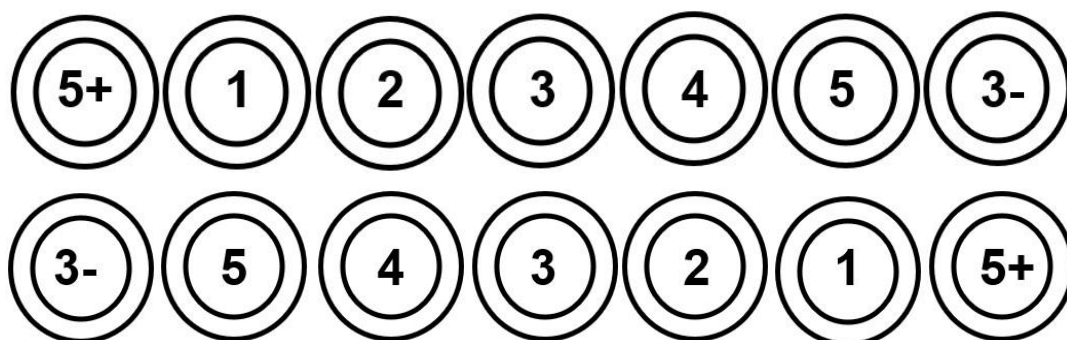
Fuente: *Le livre d'or de la Exposition* (1889, p. 411).

Anexo 6. Disposición de grados en los instrumentos de bronce del gamelán Sari Oneng Parakan Salak

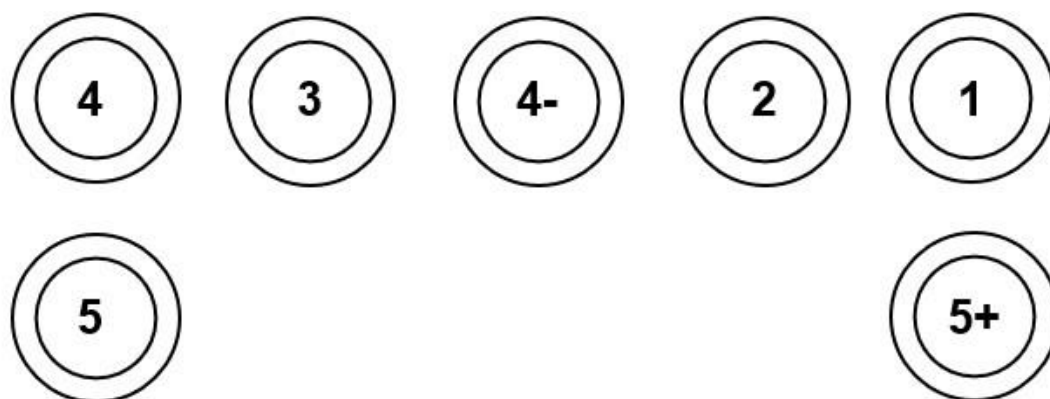
Saron:



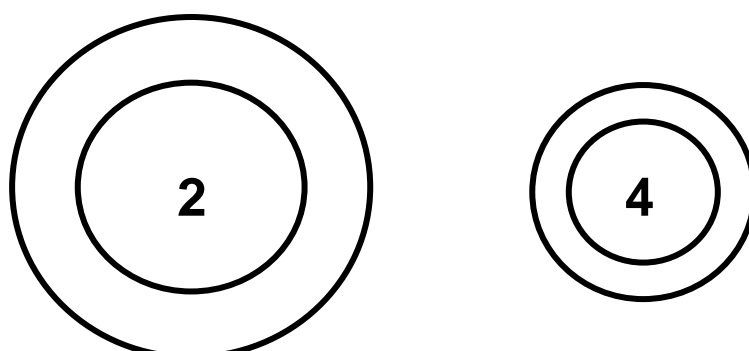
Bonang:



Kenong:



Gong:



Anexo 7. Melodía y variación en *Wani-wani**

Bronce

Rebab

7

13

19

*Transcripción propia de la parte del *rebab* y del unísono que forman los instrumentos de bronce (*saron*, *bonang* y *rincik*), a partir de la versión del gamelán *Sari Oneng Parkan Salak* de la pieza compuesta por Pangeran Sugih y que se puede escuchar en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Q6n8QUvqnYE>