

De la versatilité (5)

Avatars du luth ***Gambus*** à Bornéo

D HEROUVILLE, Pierre
Draft 2013-18.0 - Febr 2024

Résumé : le présent article a pour objet l'origine et la diffusion des luths monoxyles en Malaisie et en Indonésie, en se focalisant sur l'histoire des genres musicaux locaux.

Mots clés : *diaspora hadhrami, qanbus, gambus, gambus Banjar, gambus Brunei, panting, tingkilan, jogget gembira, marwas, mamanda, rantauan, zapin, kutai, bugis*



CHAPITRE 5 :

LE GAMBUS A BORNEO

L.F. HILARIAN s'est évertué à dater la diffusion chez les premiers malais du luth iranien **Barbat**, ou de son avatar supposé yéménite **Qanbus** vers les débuts de l'islam. En l'absence d'annales explicites sur l'instrument, sa recherche a constamment corrélé historiquement diffusion de l'islam à introduction de l'instrument. Dans le cas de Bornéo Isl, [RASHID, 2010] cite néanmoins l'instrument dans l'apparat du sultan (Awang) ALAK BELATAR (d.1371 AD?), à une époque avérée de l'islamisation de Brunei par le sultanat de Johore.

Or, le **qanbus** yéménite aurait probablement été (ré)introduit à Lamu, Zanzibar, en Malaisie et aux Comores par une vague d'émigration hadhramie tardive, ce qui n'exclut pas cette présence sporadique antérieure. Nous n'étayons cette hypothèse sur la relative constance organologique et dimensionnelle des instruments à partir du 19^{ème} siècle. L'introduction dans ces contrées de la danse **al-zafan** et du tambour **marwas**, tous fréquemment associés au **qanbus**, indique également qu'il a été introduit comme un genre autant que comme un instrument.

Nous inventorions la lutherie et les genres relatifs dans l'île de Bornéo. L'uniformité de facture y est apparente parmi les Kutai. Tangente à la route des Epices (Moluques), l'île n'a été qu'effleurée par les peuples navigateurs, qu'ils soient bugis, makassarais, badjao, arabes ou malais. L'influence arabo-malaise, très répandue dans les autres comptoirs de l'archipel, ne s'y est ancrée que dans une frange très périphérique. Nous avons distingué dans l'île trois aires géographiques majeure touchées:

- Le Nord de Bornéo, incluant Brunei, ainsi que les provinces Sarawak et Sabah de la république fédérale de Malaisie. La zone borde certes de nombreux territoires tribaux, mais la culture côtière est étonnamment dominée par une communauté brunéienne d'obédience sunnite, dont la diffusion a précédé de longue date les frontières terrestres actuelles.
- La région de Banjarmasin (Sud Kalimantan): visitée par les Bugis, ce sultanat historique est aujourd'hui marqué par une culture lagunaire originale. La rivière Sungai/ Barito est un axe important de la diffusion de la culture, et des variantes existent dans les centres urbains situés de part et d'autres de cet axe: Banjarmasin, Banjar Baru / Siggam, .Rantau, Haruyan, etc...
- L'aire Kutai (Kalimantan oriental), essentiellement les régions qui bordent la rivière Mahakam. Par sa proximité avec la côte Nord Ouest du Sulawesi, cette aire fut essentiellement marquée par la rencontre de l'influence bugis-malaise d'obédience sunnite avec les populations dayak-kutai de l'hinterland. La culture bugis, sunnite et puritaine, est elle-même notoirement influencée par la culture côtière **Melayu** / malaise. C'est donc par ricochet que les Kutai avaient été atteints.

A l'intérieur de ces régions, on observe une profonde asymétrie géographique. La configuration de l'île, immense et boisée, a longtemps cantonné les migrants arabes, malais, bugis, sundanais, badjao sur une bordure côtière, elle-même luxuriante. De longue date, les rivières navigables – ex : la Mahakam à l'Est et la Sungai (ou Barito) au Sud - s'avéraient les axes les plus aisés pour pénétrer ces forêts. Dans chacune des trois régions étudiées, les cultures s'étagent en un dégradé géographique de sédentarisation. On peut grossièrement distinguer aujourd'hui trois macro-tendances [HAKIM, 2004]:

- Les cultures ethniques de l'intérieur des terres (populations tribales : Kutai, Dayak, Kendayan, Kembayan, Iban, Bidayu ...). Il existe aussi des sociétés de villageois riziculteurs, résultant à la fois des migrations et de la sédentarisation isolée d'individus nomades. Le cas des nomades marins Badjao est à part (côte orientale).
- Des cultures côtières d'influence pan-islamique, fût-elle malaise, makassaraise ou bugis. De nos jours, ces zones, immergées dans les mass media, sont aussi les plus exposées à une culture globale indonésienne. Il s'agit par exemple des groupes brunéiens, **melayu**, bugis, makassarais et Banjar.
- Sur le cours intermédiaire des rivières: les reliquats des cultures 'crossover' dominantes des sultanats. Il s'agit par exemple de cultures locales, muries, pour certaines, par des générations de sultanat : ex : Kutai, Kendayan, Kelabit, Semandang, Ngaju.

Cet étagement fait à la fois la spécificité et la richesse ethnique de la culture de Bornéo. Il a par exemple introduit quasiment partout les croyances locales et un imaginaire conséquent autour du **Gambus**, qui dépassent le **Oud** ou les mythes habituels des colons arabo-Malais.



SOMMAIRE DU CHAPITRE

CHAPITRE 5 Le **gambus** à Bornéo

5.1 Le luth **Gambus** au Nord de Bornéo

5.1.1 Diversité des luths **Gambus** au Nord de Bornéo

5.1.2 Des factures anciennes (Sarawak) à la facture brunéienne contemporaine

5.1.3 Le renouveau brunéen au Sabah

5.2 Le luth **Gambus** / **Panting** autour de Banjarmasin (Kalimantan méridional)

5.2.1 Genres folkloriques malais de Banjarmasin

5.2.2 Le Théâtre **Mamanda** (Kalimantan méridional)

5.2.3 Facture du luth **Gambus Banjar** / **Panting** autour de Banjarmasin

5.2.4 Le **Gambus** à Sukamara & Kota Waringin

5.3 Le luth **Gambus** / **Panting** chez les Kutai (Kalimantan oriental)

5.3.1 Variantes originales du **Tingkilan** des Kutai

5.3.2 Evolutions contemporaines du **Tingkilan**

5.3.3 Le luth **Panting** des Kutai (Kalimantan Est)

5.4 Le luth **Gambus** / **Panting** chez les Orang Paser (Tanah Grogot, Kalimantan oriental)

5.4.1 La forme du **Gambus** « solo »

5.4.2 L'accompagnement au **Gambus** de la danse « **Ronggeng Paser** »

5.1 Le luth **Gambus** au Nord de Bornéo

C'est parmi les Brunéiens qu'on trace au plus loin la présence malaise et leur influence culturelle « arabe ». Le chroniqueur Awang Bin Hajji Masri Raub relève même la présence dès 1363 AD d'un luth arabe **Gambus** dans les annales du sultan de Brunei. Le sultan (Awang) ALAK BELATAR (d.1371 AD?), devenu le sultan MUHAMMAD SHAH après sa conversion, aurait reçu cet instrument à l'occasion de ses échanges avec le Sultan de Johore (Malaisie continentale). Si on fait abstraction de l'amalgame évident entre la conversion islamique de Brunei et l'importation de cet instrument emblématique des Arabes, la consistance de cette annale, si elle était confirmée, serait la plus ancienne connue pour cet instrument en Indonésie. D'autres témoignages le date plutôt de l'importation progressive par des commerçants arabes, sous le troisième sultan de Brunei : le sultan **SHARIF ALI** au 15^{ème} siècle [RASHID, 2010].

De là, la fabrication et la maîtrise musicale de cet art « malais » était l'apanage de deux communautés au Brunei : les colons malais et les Kedayan. Historiquement, le genre musical associé semble avoir toujours été le **Zapin / Jepen** malais, mais le terme a pu y amalgamer des idiomes arabo-malais antérieurs.

Dans les années 1970, le **Zapin / Jepen** a connu un premier revival avec la réaction identitaire malaise panislamique. L'instrument est ensuite tombé quelque peu en désuétude dans les années 1980. Au début des années 1990, l'instrument a connu un nouveau boom, principalement dans la musique profane des Brunéiens au Sabah occidental et dans le district de Limbang (N-E Sarawak).

5.1.1 Diversité des luths **Gambus** au Nord de Bornéo

Aussi loin que les observations remontent, on distingue une nuance importante entre la facture des Kedayan et celle des malais de Brunei. Relevons l'idée implicite qu'on entend donc dorénavant au Sabah l'origine « melayu du Brunei » par le terme fréquent de melayu / malais. RASHID compare les deux factures:

- La facture des Kedayan de Brunei présentait des caisses arrondies ou carrées, avec un long appendice inférieur (cordier)
- La facture malaise de Brunei se caractérise plutôt par des bois lourds

Ajoutons le cas particulier de la facture de Semporna. Si on se fie à l'item collecté par l'Heritage Museum de Kota Kinabalu, la facture de cette zone du Sabah oriental semble être en tout point identique à celle des Kutai (Kalimantan oriental).

Dés les années 1970, la rareté des **ouds** égyptiens au Brunei a favorisé une facture locale de **ouds** monoxyles, présentant étonnamment des attributs du **Gambus Melayu** tels que l'appendice caudal **buntut** et le manche creux. Ce renouveau est encore vivace de nos jours, notamment dans la communauté des émigrés brunéiens dans l'Ouest du Kalimantan et au Sabah malais.

Pour différencier ces instruments monoxyles à table en bois, les brunéiens désignent nombre d'entre eux par le terme répandu de **Gambus Seludang** – un terme lui-même réservé au seul **Gambus Melayu**, dans d'autres contrées [HILARIAN, 2004]-. Car le terme de **Seludang** ne peut se traduire approximativement que par « gaine », « enveloppe » et désigne en fait probablement la seule caisse monoxyle, indépendamment de la technologie de table utilisée. De là, le vocabulaire melayu abonde d'adjectifs descriptifs (**buntal**, **kecil**) voire de métaphores plus imagées de la grosseur (**Mayang**, **Putri**) pour en décrire les variantes de forme: ils distinguent clairement les caisses piriformes bombées (**buntal** bah. indones. « boursouflée ») des caisses peu bombées (**mayang** bah. indones. « vierge »). Les entretiens par [RASHID, 2010] dénoncent une quantité de contradictions sémantiques entre les facteurs à Brunei et au Sabah : le vocabulaire, comme la facture, sont loin d'être harmonisés.

Les principales variantes au Sabah, au Sarawak et au Brunei, inégalement reconnues, sont grossièrement les suivantes:

- Le ***Gambus Brunei*** est une appellation ambiguë, puisque'elle aurait inclut le ***Gambus Biawak***, par le passé. Au Brunei, c'est à présent un luth très proche du luth ***oud*** du Moyen Orient, très probablement hérité des Arabes et des Malais de Johore à une époque récente. La distinction avec le luth dit ***Gambus Johore*** n'est donc pas très claire. Sa diffusion semble localisée au Brunei, et, dans une moindre mesure à Membakut (Sabah). L'archétype en est ici la manufacture égyptienne.

Pour ce genre d'instrument, on trouve aussi l'appellation ***Gambus Penarakan***. Selon le luthier Suleiman BIN JABIDIN, situé au village Darat Pauh, Nyaris-Nyaris, proche de Bongawan, cette variante a la forme d'un ***Gambus Brunei***, « *mais sa facture est en lattes collées* » [RASHID, 2010],

- le manche est court
- la caisse est ventrue
- la caisse est en lattes collées.
- le cheviller, à 12 clés, est « horizontal » ; comprendre : à angle droit avec le manche.

Par déduction, il s'agit donc de vagues ***oud*** artisanaux [FIGURE], effectivement observés à Satarok (Sarawak) ou à Labuan...

- Le ***Gambus Biawak***, - litt. *Luth lézard* - (Sabah, Sarawak) est un luth étroit, de dimensions proches du petit ***Gambus melayu / Gambus Hijaz***. Le nom caractérise probablement une facture à table en peau de lézard: la distinction avec le ***Gambus Hijaz*** est conceptuellement approximative, mais on comprend que l'appellation ***Biawak*** désignait simplement des instruments très élancés de facture ancienne ou très artisanale. Sa table est en peau à table en peau de lézard / varan. Il n'a probablement pas été modernisé de la même façon par les Brunéiens, présente plutôt un cheviller en « D ». Il compte : 3 chœurs , 5 cordes. Encore observé autour de Weston, il serait encore fabriqué dans la vallée de la rivière Klias (Ouest Sabah).

« *The dept of Sabah Museum & State archive also mentions that ***gambus*** have been found in Malay/Muslim communities of the coastal area of Sabah. These ***gambus*** sometimes use 'iguana' skin instead of goat skin. They have three pair of gut or brass strings played by plectra made from the claw of an 'armadillo' »*

[Larry francis HILARIAN]

- Les **Gambus Saludang** monoxyles sont en quelque sorte la norme actuelle au Sabah occidental (Weston, Papar, Bongawan, Membakut, Kota Klias). Cette fabrication se caractérise par des caisses non monocaves – les manches ne sont plus guère évidés –, aux formes généreuses. Devant l’explosion de la demande dans cette zone, la production se diversifie en différents gabarits : les **Gambus Saludang** monoxyles sont en fait une famille, par taille.

- Le **(Gambus) Selindang Buntal**, ou **Gambus Buntar Panuh** ou **Saludang Buntal**, litt. « *enveloppe boursoufflée* », (Brunei, ouest Sabah) Le terme **Buntal** est ambivalent, et peut être traduit indifféremment par « boursoufflé », poisson-coffre », éventuellement « enceinte »... le concept est néanmoins clair. C’est un luth large, de dimensions proches du **oud**, aux proportions « *exactement rondes* » [RASHID, 2010]. Taillé dans d’immenses blocs de jacquiers, il est localement concurrencé par de petits **ouds** de construction conventionnelle - lattes collées - . Les anciens **Saludang buntal**, tel que celui de L.F. HILARIAN [Annexe 1, numéro 5], présentent l’appendice caudal **kunbut** et le manche évidé du **Gambus melayu**. Le luthier brunéien prolifique Awang PESAR à Bongawan (Sabah), a abandonné cette dernière caractéristique, et l’accoustique de l’instrument s’en trouve modifiée. Il décline aussi ce modèle en recombinaisons d’organes imitant les détails du **Oud** (4 à 5 chœurs, 3 largeurs, 2 types de chevillers) . La plupart des chevillers sont à présent sculptés en forme d’oiseau aux ailes repliées.

- Le **(Gambus) Saludang Mayang**, litt. « *enveloppe vierge* » ?, (ouest Sabah). Au Sabah, l’appellation malaise répandue de **Gambus Seludang** désignait à l’origine un luth étroit à table en peau de lézard / varan de chèvre, de cerf, de crocodile ou de serpent [RASHID, 2010].

Désormais, on entend par **Gambus Saludang Mayang** un luth étroit en bois, de dimensions proches du petit **Gambus melayu** / **Gambus Hijaz** / **Gambus Biawak**. De toute évidence, son qualificatif de **Mayang** (ou « vierge »), est une métaphore de la grosseur qui l’oppose au **Saludang Buntal**, litt. « *enveloppe boursoufflée* ». Le **Saludang Mayang** compte : 3 chœurs , 5 cordes. Les exemplaires récents reprennent en tous points le cheviller contemporain du **Saludang Buntal** (ex : oiseau).

- Le **(Gambus) Panjang Damit**, litt. Luth « *enveloppe longue* », (ouest Sabah). Le luthier Tajul BIN MUNCHI, (Kg Pimpit, à Membakut, Sabah) distingue aussi cette variante élancée, peu connue, du **Gambus Seludang** : sa caisse en est moins arrondie que sur le **Gambus Saludang Buntal** [RASHID, 2010].

- Le **Gambus Selindang Penyul** (bah. indones. *Luth à caisse de tortue*) est un luth à caisse « plate ». Il s’agit probablement d’instruments de style très modernes : présumément des mandolines électriques modernes, demi-caisse, à fond « plat » - [RASHID, 2010]

- Le **Gambus Kecil**, litt. « *petit luth* » (Brunei), présumément associé à des répertoires plus légers, le **Gambus Kecil** brunéien est un avatar très miniaturisé du **Saludang buntal**. Il ne présente que l’appendice caudal **kunbut**.

- Le **Gambus Selindang Labu**, (bahas indones. *Luth à enveloppe de citrouille*), (ouest Sabah, Brunei, Sarawak ?). Certaines variantes de **Seludang** de Brunei / Sabah ont une caisse proméminente, sans continuité de courbes avec le manche – désormais jamais évidé –. De par leurs lignes peu fluides, ils sont bien distincts des **Gambus Seludang Buntal**.

5.1.2 Des factures anciennes (Sarawak) à la facture brunéienne contemporaine

L'avatar le plus ancien est sans doute le **Gambus Biawak**, dont les canons sont bien éloignés des besoins actuels. L'étude technique comparative « *Proses Pembuatan Gambus Masyarakat Melayu Brunei Sabah* » par Abdul Aziz RASHID caractérise les constantes de la facture brunéienne ancienne par les caractéristiques suivantes :

- La tradition de facture brunéienne et Kedayan-malaise sont localement reconnues comme d'origine « malaise ». Ce lignage traduit à la fois une excellence et une légitimité.
- Traditionnellement, la structure du luth au Nord de Bornéo était traditionnellement monoxyle et monocave. Contrairement à Banjarmasin et Kutai Karaneggara, la facture ancienne des **Gambus** du Nord de Bornéo, n'étaient pas particulièrement standardisée; ses gabarits et ses finitions étaient déjà assez éloignés de la facture yéménite. Nombre de ces luths, très élancés, étaient généralement creusés dans des bois lourds, avec des épaisseurs proches d'un centimètre. Leur longueur pouvait dépasser un mètre. Elle survit au Sarawak [ADMISN, 2023].
- La table était traditionnellement en peau de lézard / varan, chèvre, cerf, crocodile ou serpent
- le dessin malais de Brunei a un appendice caudal. Trois variantes de forme de l'appendice caudal, proéminent: forme droite, forme touffue ou forme courbe.
- Chez les luthiers comme chez les musiciens, les différentes parties du luth sont définies comme des organes humains : visage, oreilles (clés), queue, tête, abdomen...
- Les cordes sont accordées à volonté au répertoire

Au Sarawak, la tradition musicale et instrumentale paraissait chancelante et peu organisée jusqu'à récemment. Le compositeur Narawi RASHIDI (Kuching) se réclame de la chanson urbaine locale, ou **Gambus Lebo**¹, visiblement héritée du Ghazal malais des années 1960. Depuis 2020, le Majlis Seni Sarawak² soutient RASHIDI que ce soit pour acquérir des instruments traditionnels ou pour enseigner ce jeu orchestral local³. En 2023, la première promotion du « *cursus -formel- de Gambus Lebo* » est diplômée à Kuching. Au sein de l'orchestre ENSEMBEL GAMBUS LEBO SARAWAK⁴, les élèves se sont vus enseigner les principes de cet art au sein durant 3 à 6 mois. Paradoxalement, cette initiative dénote d'une forme de folklorisation de l'instrument au motif d'un genre identitaire approprié. RASHIDI ambitionne d'ailleurs d'introduire ces musiciens dans l'orchestre POTRES⁵.

¹ Le « **Gambus Lebo** » (Kuching) semble être un genre de ghazal malais interprété en dialecte local. Le terme Lebo se réfère vraisemblablement au dialecte homonyme ;, observé dans la région de Kuching. Les emprunts à une traditions plus anciennes ne sont pas démontrés.

² « Conseil des Arts du Sarawak »

³ Cf [ADMINSN, 2023]

⁴ Cet ensemble est structuré comme une troupe de ghazal malais du milieu du 20^{ème} siècle... accordéon, percussion, violon, **gambus melayu**

⁵ «Perintis Orkestra Tradisional Remaja Sarawak», ou « *Orchestre traditionnel pionnier de la Jeunesse du Sarawak* », un ensemble existant dirigé par Narawi RASHIDI à Kuching dès les années 1990.



FIGURE 5.1 : Chevillers sculptés figuratifs du Nord de Bornéo. De gauche à droite: 1. **Gambus Biawak** (Sarawak), 2. **Gambus** ancien (Nord Bornéo), 3. **Gambus Seludang** brunéien moderne (Papar, Sabah occidental)



FIGURE 5.2: Chevillers de luth **Panting** inspiré du **Kacapi** dayak (Banjarmasin, S-E Kalimantan)



FIGURE 5.3 : Chevillers à tête de dragon du luthier Rashya Syir HAYATI (Banjarmasin, S-E Kalimantan)

A une époque indéterminée, un premier élan « malais » revivaliste des années 1970, a atteint le Brunei. Cette tendance a sans doute relancé les **Hadra** et la musique arabe de **Oud**. Les instruments égyptiens ou syriens furent alors importés, comme on le fait encore de nos jours à Djakarta ou à Johore Baru. Logiquement, les canons de fabrication du **Oud / Gambus Hadhramawt / Gambus Johor** présidèrent dès lors, à toute une frange de la production du Nord de Bornéo, notamment parmi les **Gambus Selandung Buntal** et les **Gambus Selandung Labu**. Relevons par exemple les rosaces à l'orientale, les chevillers coudés, les caisses larges et volumineuses, parfois réalisées en lattes collées - une technique rare au Sabah -. On les observe par exemple sur une partie de la production des facteurs Awang PESAR (Bongawan, Sabah) et « Pengulu » HAMID (Saratok au Sarawak).

A partir des années 1990, c'est-à-dire du boom du luth brunéien moderne au Sabah, les canons diffèrent encore un peu de la facture ancienne. A bien des égards, l'esthétique de la facture moyen orientale du **Oud** a eu, de prime abord, cette même influence. Abdul Aziz RASHID a réalisé une étude comparative des techniques de facture chez divers luthiers du Sabah.

L'étude d' Abdul Aziz RASHID s'est par exemple focalisée sur le savoir-faire du luthier (Encik) Tajul MUNCHI, à Pimpit, à proximité de Membakut (Sabah occidentale), considérant à la fois son expérience conséquente, son bagage dans la tradition orale brunéienne et sa connaissance du jeu. L'auteur a ensuite comparé avec les savoir-faire d'autres facteurs, tous brunéiens, du Sabah occidental, tels qu'Awang Pesar (Bongawan), etc... Il en résulte des principes de fabrication monoxyde qui suivent :

- Les bois utilisés sont le manguier (bahas melayu **Nangka**), le **Medang Pawas** (*Litsea elliptica*), le **apit-apit**, et le **pulai**.
- Le corps (6,5 pouces x 37 pouces) est taillé d'un bloc de bois. Le luthier détoure d'abord la silhouette extérieure à la hachette, en près de 5 heures. Un évent de la taille d'une pièce de 10 cents est percée dans le corps, à 3-5 cm sous la base du cou. S'en suit un tracé une découpe de l'intérieur, le long du tracé (*pas très clair*). Nous avons vu que les facteurs ont toute une gamme de gabarits, par ordre croissant de taille: **Kecil, Seludang Mayang, Seludang Panjang Damit, Seludang Buntal**.
L'opération de détournage de l'enveloppe monoxyde occasionne aussi de sculpter le cheviller : on observe chez Awang PESAR (Bongawan, Sabah) des chevillers ouverts, vaguement comme le **oud**, mais aussi d'autres chevillers fermés, de style très moderne. Contrairement à la facture arabe, cette dernière structure n'est dorénavant plus guère taillée en C, mais en un large *ř*. Elle permet par exemple de sculpter à son sommet un ornement figuratif (oiseau, dauphin, etc...)
- Une corde est tendue sous la table d'harmonie. Que ce soit chez les Kutai, au Sabah ou à Banjar, tous semblent signaler une corde énigmatique, qui semble être disposée dans la caisse « suivant le côté long de la partie du ventre et du luth » [RASHID, 2010]. A Menkabut (Sabah), le luthier Tajul MUNCHI utilise une corde lisse, mais à l'époque de l'après guerre, les luthiers ont aussi utilisés des fils téléphoniques, dit « *Talipon* » étaient utilisés pendant la guerre.
- La touche ou « poitrine » est taillée et préparée. Elle est éventuellement percée d'ouïes également.
- La table d'harmonie : dans la facture moderne (famille des **Gambus Seludang**), elle est très souvent taillée dans du bois, parfois d'un seul tenant avec la touche.

Tajul MUNCHI a décrit à [RASHID, 2010] une table de facture traditionnelle, proche de l'ancien **Gambus Biawak** : Le « visage » du luth est couvert d'une table en peau de 12,5 pouces x 6 pouces. Le cuir utilisé est de nos jours, le plus souvent un cuir de vache : la peau a été préalablement trempée dans l'eau de sorte que la peau devient propre, blanc, détendue et inodore. Elle est mise en place alors qu'elle est encore humide, puis est clouée en partant de la base du « cou ». Les clous servent autant à fixer la peau qu'à la tendre. D'autres peaux sont également utilisées : cuirs de lézard/varan, de chèvre, de vache, de buffle ou serpents. La peau de lézard est notamment connue pour rester tendue durablement. Les Brunéiens croient d'ailleurs qu'elle leur donne le pouvoir (magique) de vivre sur terre et dans l'eau. 4-6 ouïes sont

percées dans la table en peau. La qualité sonore du luth est souvent obtenue après de nombreux hours de séchage de la peau.

- Les cordes sont taillées dans du fil de pêche sans mesure particulière.



FIGURE 5.4: une corde est tendue sous la table d'harmonie (ici au Sabah)



FIGURE 5.5: une corde est tendue sous la table d'harmonie : cette technique est à présent étendue aux répliques de oud (ici au Sabah).

5.1.3 Le renouveau brunéien au Sabah

La communauté brunéienne est étonnamment nombreuse au Sabah occidentale : historiquement, elle s'est concentrée depuis longtemps dans une bande côtière qui s'étend de Weston à Kota Kinabalu, par exemple les villages côtiers de Bongawan, Papar, Membakut, Kota Klias et Weston.

Il semble que le Gambus a été délaissé dans les années 1980, du moins dans la musique profane. A cette époque, tout au plus gardait-il un certain attrait pour la musique « à tendance islamique » ou éventuellement le folklore. Le jeu brunéien traditionnel était originellement caractérisé comme suit [RASHID, 2010]:

- Historiquement, la musique traditionnelle de **Gambus** était prétendument interprétée pour des cérémonies religieuses.
- Le répertoire a été détourné en suite pour des occasions, telles que les mariages, les fiançailles, la célébration des naissances, ou encore les tournois d'art martiaux (**Silat**). Même la chanson profane pour le luth traitait traditionnellement de la morale d'inspiration religieuse, et de la respectabilité. Le luth était utilisé pour la musique **Melayu** et le répertoire s'enrichit aussi de quelques rares folklores typiquement brunéiens.
- le jeu brunéien est renommé parmi les populations environnantes. Cette réputation se targue d'une authenticité « malaise ».

Le revival à proprement parler remonte donc au début des années 1990. Dans tout l'Ouest du Sabah, les facteurs et les musiciens de Papar, Bongawan, Kimanis, Membakut, Sipitang (près de Weston), et Weston sont effectivement impliqués dans un revival identitaire du **gambus Saludang**, et dans une moindre mesure du **Gambus Biawak** (quelques cas observés à Beaufort, Kota Kinabalu, Kota Klias et à Sipitang) [RASHID, 2010]. Ce renouveau serait intervenu après quelques décennies de déclin. L'originalité consiste ici dans leur identité assumée de « *Bruneiens* » plutôt que « *Melayu* ».

« The reason is the ability of the Malay Bruneian in producing gambus, its song and rhythm, philosophy and their believe towards gambus. »

[RASHID, 2010].

Les Brunéiens tirent leur légitimité dans ce renouveau, de la réputation de dépositaires des traditions « **Melayu** » de facture et d'interprétation musicale [RASHID, 2010]. A l'instar du succès médiatique ultérieur de Papar (Sabah occidental), ces villages organisent tous depuis le début des années 2000 au moins, de petits festivals annuels (« **Pesta Gambus** »), où ils confrontent leurs meilleurs interprètes.

En matière de genres, le répertoire au Sabah est assez éclectique: contrairement au répertoire de la Malaisie Continentale, il juxtapose des performances de **Zapin** ancien et des chansons **Lagu-lagu** en langages local. Le genre musical est **Japin** (Ar. **Zapin**) est l'un des plus répandu, parmi d'autres genres à chanter.

--La danse traditionnelle brunéienne **Adai-Adai** est la plus emblématique de cette communauté. Cette danse, à huit (ex : quatre hommes et quatre femmes) dont les pas sont inspirés par les gestes de la vie des pêcheurs - NLDR on pense vaguement à la danse collective **Tari Pho** (Aceh) -. Certains gestes imitent par exemple le pagaiement, la manipulation du filet, etc....

Considérée comme un folklore, elle n'est guère plus interprétée de nos jours au Brunei, que pour les occasions privées ou pour l'apparat. Au Sabah occidental, le genre a connu dans les années 1990-2000's un revival très dynamique chez les jeunes, sans doute à la faveur d'un engouement plus global pour le luth **Gambus**.. Accompagnée par la vièle **rababa** ou par le luth **Gambus**, elle a de plus été amalgamée aux genres musicaux d'usage, désormais désigné, à son tour « **Adai-Adai** ».

--Le répertoire musical des jeunes brunéiens La particularité du revival du luth **Gambus** au Nord de Bornéo, c'est précisément, après les années 1980, la réappropriation tardive de l'instrument pour divers répertoires par les adolescents de cette communauté. Leur répertoire s'est considérablement diversifié dans les années 1990, amalgamant chansons **Sayang JAMILAH, Adai-Adai, Indung Anak, Ilahi, Cencang Rabung, Anding, Anak Ayam, Bangkar Beranyut** et **Tengah Malam**, romances, **Zapin** et thèmes à danser **Adai-adai**. Par ses arrangements comme par son image, la jeune artiste Fawziah GAMBUS (originaire de Bongawan) en a été le porte-étendard au-delà des frontières de l'île depuis 2007.

Les genres **Jiwa Manis** et **Tiba-tiba di Hutan** sont des styles nouvellement créés par les Brunéiens [RASHID, 2010]. A l'Ouest du Sabah, et jusqu'aux confins du district de Limbang (N.E. Sarawak) s'est aussi développé un dérivé frénétique à danser du genre malais **Jogget**: le **Jogget Gembira**. (bahas indones **Jogget** *joyeux, excité*). Ce genre à danser, apprécié car il contraste avec les genres traditionnels plus lents, est aujourd'hui bien représenté par le groupe IRAMA MAWAR (littéralement « *rythme Mawar* »), à Kelapa Mawar, district de Limbang (N-E Sarawak), aux confins du Brunei et du proche Sabah occidental.

Le dynamisme de la production a aussi été le révélateur de nouvelles tendances dans la facture brunéienne au Sabah. L'étude de terrain de l'universitaire Aziz Abdul RASHID, en 2009-2010, a notamment montré des disparités, tant dans la mémoire collective des Brunéiens que dans la facture moderne au Sabah.



FIGURE 5.6: Un luth **Gambus Biawak** à Sipitang, Sabah occidental



FIGURE 5.7: Un luth **Gambus Seludang** des Brunéiens à Bongawan, Sabah occidental

Banjarmasin est un chef-lieu de la province du Kalimantan méridional. Par opposition au Kutai Karta Negara, à dominante Kutai, cette ville notoirement lagunaire est connue comme le rendez-vous des divers groupes ethniques de cette partie de l'île (ex : Kenyah, Kendah), parmi lesquels: Malais, Dayaks, nomades Badjau, Bugis et Kutai. Si les Banjars se sont progressivement définis comme un groupe côtier sunnite, la culture locale de Banjarmasin n'a jamais cessé de syncrétiser en une culture côtière Bugis / Melayu. Le groupe Banjar⁶ – certes dominant – est traditionnellement assimilé à un groupe de Malais (**Melayu**), tant du point de vue linguistique que culturel. Pour exemple, la réminiscence de la musique de cour dans les gamelans ruraux ou encore l'émergence du **Mamanda** (avatar tardif du théâtre contemporain de Surabaya) illustrent cette dynamique. A cet égard, les rares emprunts explicitement hindouistes remontent sans doute au royaume hindo-bouddhiste médiéval de Negara Dipa ou Negara Dahha (Bornéo)⁷, afféodé au Majapahit.

Inattendument, on relève effectivement en plusieurs lieux les arts traditionnels javanais, notamment dans les villages de l'arrière pays (HST, HSU). Les reliquats hindou-javanais sont donc un fait culturel indéniable au Kalimantan méridional, et plus particulièrement en s'éloignant de la côte. Les ensembles de gamelan en sont des marqueurs. PALMER distingue les gamelans « banjar »⁸ et les gamelans « dayaks », tant par leur line-up que par leur musique. [PALMER, 2019a] explique cette survivance au sein de groupes dayaks isolés, autant par l'appartenance historique de cette partie du Kalimantan au royaume Negara Dipa, que par la conversion forcée des années 1980⁹, tout en rappelant la motivation ambiguë de cette dernière conversion¹⁰. En sus des formes folklorisées signalées par cet auteur¹¹, les performances traditionnelles (**Tari Toppeng**, **Wayang Kulit**) sont encore populaires chez les Banjar des localités aussi reculées que Barikin ou Haruyan, où le gamelan admet parfois le luth **panting**. De même, plus au Nord, la variante spécifique du **Tari Ronggeng** s'accompagne de nos jours à Paser d'un gong et d'un luth **gambus/panting**.

Mécaniquement, cette influence hindou-javanaise ne fait irruption que très tard dans la lutherie de **panting**. Il en résulte, à partir de 2015 une ornementation créative des luths avec une multitude de motifs sculptés de lotus, de portrait extraits du **Wayang Kulit**... Elle se développe de façon organisée autour de Barikin¹². Les luthiers / sculpteurs sur bois « ATHARA » et ANSYARI se réclament d'ailleurs d'un même « gourou » : Ari YUANDANI.

⁶ Cf [PALMER, 2019b], *“Under the Banjar Sultanate and after its fall in the 19th century, a somewhat cohesive ethnic identity emerged in the Muslim villages of South Kalimantan: the people were urang Banjar or Banjarese, and arts like gamelan flowed into these villages from the courts just as Islam had.”*

⁷ Cf [PALMER, 2019b], *“Dating from the late 13th to the early 16th century, Majapahit was an empire which dominated a huge swath of vassal states from Sumatra to New Guinea. One of these states with ties to Majapahit was a mysterious Hindu-Buddhist kingdom called Negara Dipa. Now linked by empire, this comparatively tiny kingdom in the heart of Borneo soon became a beneficiary to the powerful cultural trappings of Java-centric Majapahit.”*

⁸ Pour [PALMER 2019b], le gamelan avait été importé dès le Majapahit au Sud Kalimantan, mais s'est cristallisé comme un élément identitaire des “Orang Banjar” au 19^{ème} siècle: *“(…) like gamelan flowed into these villages from the courts just as Islam had. As the Banjar court was more or less extinguished, traditions like gamelan and related performing arts like wayang and topeng lived on in the villages. Just as in Java, where villages across the island seized on this courtly musical tradition and made it their own, villages across South Kalimantan kept gamelan alive in their own way. The pared-down iron gamelan found in the villages of Java are echoed in Banjarese villages across South Kalimantan, where locals crafted a form and aesthetic which in some ways differs considerably from the any music in Java, ancient or modern, court or kampung.”*

⁹ Cf [PALMER, 2019a], *“This hasn't been easy, especially in a modern Indonesia where the country's founding precepts (Pancasila) mandate membership in one of five state-approved “world religions.” These policies and events like the 1965 nationwide purge of communists (and “atheists”) have led many Dayaks in the area to “convert” to recognized religions, a movement which has led some locals to describe the area as “a miniature of Indonesia,” with Dayak Christians, Hindus, Buddhists, and Muslims living together in relative harmony. In Kinarum, the village in which I recorded, the people “converted” officially to Buddhism en masse in 1986, though local lore says that people called themselves “Buda” (Buddhist) long before, a not-so-surprising fact considering Shivaite-Buddhist kingdoms Negara Dipa and Negara Daha ruled over this part of Kalimantan in centuries past.”*

¹⁰ Cf [PALMER, 2019a], *“(…) Though virtually surrounded by majority Banjar communities and ruled over by various Banjar kingdoms for centuries, the Dayak Halong have maintained their adat (customs) and a system of beliefs centered around animism and ancestor worship. This hasn't been easy, (…) While Christianized Dayak communities have often been forced to leave their “pagan” rituals and beliefs behind, the Buddhist Dayak Halong people I met have embraced Buddhism in part because it allows them to carry on their old beliefs and traditions (in other areas, especially Central Kalimantan, Dayak animists have repackaged their beliefs as a strain of Hinduism, Hindu Kaharingan, with much the same aim.) Daily life for the agrarian communities of Dayak Halong continue to be structured around ancient systems of taboos and the belief in the power of nature and ancestor spirits (ambaruwe or sumangat) to have power over their fortune, both good and bad.”*

¹¹ Cf le Kelong, genre musical pour le gong observé par PALMER le long de la rivière Balangan, aux confins du Kalimantan septentrional et du gouvernorat de Paser,

¹² C'est notamment le cas des luthiers Mohammed ALPIAN, « RIRIT », RUDDY, ANSYARI (Gallery ADIPATI JENAKA) et « ATHARA ». La tendance trouve même un écho chez Fauzi Rashidah SYIR HAYATI (Banjarmasin).

La notion même de « patrimoine banjar » tend à se reconstruire perpétuellement. Plus généralement, l'aire cosmopolite de Banjarmasin compte de nombreux autres genres musicaux traditionnels moins anecdotiques, citons les genres: **Kuriding**, **Panting** (a.k.a. « **Panting Musik** »), **Kintunglit**, **Bungbung**, **Suling**, **Salung Ulin**, et **Kateng Kupak** [NASUTION, 2011]. Pour bien comprendre la culture musicale de la région de Banjarmasin, on doit en fait distinguer trois aires culturelles distinctives, où les populations se sont approprié le luth **Panting** – ou **Panting Musik** - en genres musicaux et lyriques distinctifs :

- les riverains de la rivière Sungai (NLDR : sungai Barito), incluant la zone lagunaire et la ville de Kuala Banjar. Cette aire est caricaturalement limitée par le district désigné « HSU » (Hulu Sungai Utara , i.e. « *aire rivière septentrionale* »). Une culture spécifiquement « lagunaire » s'est développée dans la périphérie immédiate de cette ville, ex : Banjarmasin, Kota Banjar et Martapura, elle atteint, à l'Ouest, les bourgades de Pangkalanbun, Kumai et Sukamara, où la lutherie varie déjà quelque peu.

- L'intérieur des terres, surnommé Banjar Hulu : ce sont des populations qui jouxtent en vérité la rivière Sungai Barito sur son cours supérieur (bah. indones *Hulu Sungai*), de Kota Rantau à Tanjung. Ces populations brassent traditionnellement les traditions orales des ethnies tribales, mais aussi celles des riziculteurs sédentaires – généralement teintée de reliquats d'hindouisme javanais- .
Actuellement, on observe des luthiers actifs, par exemple à Barabai / Haruyan. Depuis 1978, le luthier / interprète Abdul Wahab SYIARBAINI a.k.a. « PAK SYIARBAI » (1958 - 2016), natif de Barikin, district d'Haruyan, en est devenu la figure tutélaire reconnue dans tout le Kalimantan méridional.

- Les rivages côtiers, fortement influencées par les Bugis / Arabes / Malais : l'aire des villages proches des plages (Kota Waringin, Sukamara, Pangkalanbuun, mais aussi Paser), ainsi que les villes de Kota Baru, dite « Sigam ».



FIGURE 5.8: Un luth **Panting** à table en bois (Banjarmasin, S-E Kalimantan)



FIGURE 5.9: Genre kutai **tingkilan**, joué sur un **Gambus / Panting** ancien (Tenggarong, Kalimantan oriental)

5.2.1 Genres folkloriques de Banjarmasin

On amalgame aujourd'hui les genres locaux religieux et profanes d'inspiration melayu sous le terme de **Gambus Banjar** ou **Panting Musik**, à distinguer clairement du style spécifiquement kutai, dit « **Tingkilan** ». Le terme « **Banjar** » résulte de la simple elision du nom « Banjarmasin ». Quant à l'appellation **Panting**, nous verrons au paragraphe suivant qu'il s'agit d'un terme usuel chez les Kutai (Kalimantan oriental) pour désigner le petit luth étroit équivalent au **Gambus Hijaz**. Pour une meilleure compréhension, il faut vraisemblablement décorrèler l'origine de l'instrument de celle du genre musical homonyme. De nos jours, la mémoire collective amalgame l'origine de l'instrument à celle de ses revivals musicaux récents, en l'occurrence : le district de Tapin, à l'extrême Nord-Ouest de la Province¹³, ainsi que Barikin, qui doit davantage à l'aura tardive d'Abdul Wahab SYIARBAINI...

L'origine de la **Musik Panting** n'est pas très claire : on ne peut supposer qu'il s'agissait de chansons à danser villageoises **Gandut** et **Jepen / Japin** du Kalimantan méridional, créées localement au plus tôt au 18^{ème} siècle [NASUTION, 2011]. Nommément, les emprunts musicaux arabo-malais semblent ici évidents mais anciens. Derrière l'appellation englobante de **Musik Panting**, **Gambus Banjar**, et parfois **Japin** (melayu **Zapin**), on recense quelques sous-genres distincts.

L'appellation **Panting** fait l'objet de spéculation à Banjarmasin : les étymologies **Panting** (bah. indon. « citer »), et d'autre part : **Sing** (bah. indones (onommatopée)) la justifient localement [NASUTION, 2011]. Contrairement au **Tingkilan**, la musique de Banjarmasin revendique son origine « orchestrale ». L'ensemble intègre le gong, la flûte **Suling**, les tambours **Babun** et **Tarbang**, le gong **Agung**, un genre de **riqq** nommé **Tamborin** ou **Guguncaï**, et la vièle **rebab** de longue date. Le cello **Biola** a remplacé tardivement le **Rebab**. Ce faisant, elle dénie toute parentée avec la musique villageoise monodique des indigènes Dayak de l'hinterland, habituellement interprétée au luth **kecapï** ou au grand **Sape**.

De nos jours, le style « **Panting** » de Banjarmasin réunit ces poèmes traditionnels, profanes (bahas. Indones) **Urang Banjar** aux chants d'inspiration morale ou religieuse. Le terme **Urang Banjar** est notablement vague chez Edi NASUTION: il englobe des textes lyriques, issus des théâtres traditionnels d'acteurs ou de marionnettes: théâtre **Mamanda**, son modèle le **Abdul Muluk Loba**, **Wayang Gung**, la danse de possession **Kuda Gepang**, **Damarwulan**, **Tantayungan**, le théâtre d'ombre **Wayang Kulit**, - et par conséquent la chorégraphie correspondante **Tari Toppeng** - et le genre **Tutur**. Tous sont inventoriés comme des sources pour la **Musik Panting**. Peut être devrait on plutôt dire que le luth **Panting** est joué dans une multitude de chants traditionnels locaux.

Eventuellement empruntée aux genres **zapin** et **mamanda**, la musique traditionnelle de **Panting** à Banjarmasin a connu un « passage à vide » avec l'occupation japonaise jusqu'en 1945. Le genre semble faire l'objet d'un revival à Banjar depuis 1984 AD, tout d'abord basé sur les folklores survivant dans le district de Tapin, en Haute Sunggai, Kalimantan méridional [NASUTION, 2011]. La même année, des groupes locaux reconstitués se sont produits avec succès dans des festivals indonésiens. Dès lors la performance assise, en public, et exclusivement en vêtements folkloriques s'est généralisée, jusqu'en faire un genre particulièrement prisé de nos jours. C'est dans ce mouvement à Tapin qu'il faut envisager les succès de l'artiste culte Abdul Wahab SYIARBAINI, lesquels ne sont pas étrangers à la confusion récente des genres, notamment dans le proche foyer culturel que constitue le village de Barikin.

A l'instar du **Cilokaq** des années 1970, le genre **Musik Panting** acquière dans un premier temps une musicalité particulière, presque balinaise, avec le bourdon du gong **Agung**. Petit à petit, les ensembles intègrent les luths à l'unison, menés par le violon et un bourdon lent du gong. Sous leurs devants « traditionnels », les genres actuels **Musik Panting** et **Lagu Banjar** sont encore vaguement teintés de ce genre ancien, essentiellement sur le plan lyrique.

Quand le revivalisme promeut ces succès « néo-traditionnels » de SYIARBAINI et ARDANSYAH au rang de patrimoine, l'effervescence culturelle de la région de Barikin amalgame ces

¹³ Certes, cette dernière région y est encore connue pour une facture originale de luth **Panting**, finalement assez proche du luth court des **hasapi** du Kalimantan Méridional. Ce luth est Observé exclusivement au Kalimantan Méridional, ce **hasapi** est un avatar moderne, et considérablement raccourci du luth **Sape / Sampek** des Dayaks.

chansons à d'autres traditions locales de ce district, telles que le théâtre **Wayang Kulit** et le **Tari Toppeng**, très vivantes dans cette région. Petit à petit, on observe que la lutherie et l'orchestration de gamelan s'y hybrident avec celle(s) du luth **panting**, brassant ainsi localement les cultures hindou-javanaises et melayu. Derrière l'appellation englobante de **Musik Panting, Gambus Banjar**, et parfois **Japin** (melayu **Zapin**), on recense aujourd'hui quelques sous-genres distincts. Il s'agit généralement de chants en rime :

- Les chansons de rythme / genre **Dundam**, sorte de rythme de berceuse.
- Les chansons de rythme / genre **Madihin** (ar. **Madih**), louanges islamiques
- Les chansons de rythme / genre **Lamut**

En tant qu'instrument, le **Panting** évolue en vérité dans trois sous-registres musicaux différents, correspondant à trois cercles culturels distincts:

- Chez les riverains de la Sungai et de Kuala Banjar : les chansons **Rantauan** sont des complaintes répétitives reconnaissables par leur ton aiguë et plaintif [NASUTION, 2011]. Ce genre s'est considérablement modernisé, et on parle à présent de chansons pop dites « **rautauan** ». Les titres « *Ampar Ampar Pisang* » d'AC HAMEDIAN et « *Barantai Paris* » d'ARDIANSYAH sont devenus des classiques du genre, et ont été repris par la plupart des formations.
- Dans l'hinterland (Banjar Hulu) : Le genre endémique pour le **Panting** est un **Zapin** lent pour violon et luth à l'unison, ce genre est appelé **Pandaban**, ou parfois **Tirik**. Comme à Banjarmasin, le gong ponctue le thème par ses coups sourds, intermittents, en polyrythmie avec le thème principal. Le résultat est un effet de bourdon, hypnotique.
Le thème « *Tirik Lalan* » est un classique du genre et donne éventuellement son nom à un sous-genre. Le genre tirerait son nom de l'expression « *ma-irik urang banih* » (bah. indones. « ceux qui récoltent le riz » voire « ceux qui récoltent le riz ») [NASUTION, 2011]. Il trouve donc son origine dans un chant de récolte (bah. Mandailing. **mardege**), identique au chant de travail **Ndegge** des riziculteurs de Bima (NTB). Les deux genres sont possiblement proches et connaissent un développement artistique : à l'instar du genre **Katipu** de Bima, le violon mène la danse à un rythme soutenu, dans un genre qui rappelle le **Kidumbak** ou encore la musique cajun. Le son de ces ensembles complets (3 luths **panting**, 1 violon, 1 gong) tend vers une certaine harmonie, et des beat moins soutenus. Nous identifions par exemple le répertoire de MURSIDAH et son orchestre PADAN SARI (ville d'Haruyan, haute Sungai) à ce genre **Tirik**.
- L'aire côtière, les villes de Kota Baru / Sigam : Le sous-genre endémique, actuellement en expansion, est appelé **Pasisiran**, c'est un chant très aiguë, vraisemblablement influencé par la chanson (pieuse ?) bugis. En sont dérivés le chant **Intan Marikit** et le chant / danse **Japin Sigam**. Les chants **Pasisiran**, d'influence arabe, sont interprétés avec les tambourins et la **Biola**. Ils accompagnent la danse **Japin** (melayu **Zapin**)

Depuis le revival des années 1980, la performance assise, en public, et exclusivement en vêtements folkloriques s'est généralisée. Elle est désormais interprétée pour les occasions : fêtes de mariages, **Hadra** musulmanes, ou autres réunions religieuses pédagogiques, occasions officielles. Dans les années 2000, la **Musik panting** conserve éventuellement un parfum moyen-oriental incertain, mais certainement désuet. Sur le plan modal, le genre déborde largement les canons « arabes ». A ce jeu, les instruments acoustiques locaux confortent les jeunes Banjarais dans le sentiment revivaliste. Ces éléments combinés sont structurants d'une identité culturelle banjaraise. Un point commun avec les genres **Cilokaq** (Lombok Isl) ou **Katipu** (Bima, NTB).

5.2.2 Le théâtre **Mamanda** (Kalimantan méridional)

Le théâtre **Mamanda** est l'avatar du théâtre orientalisant **Abdul Muluk**. Il s'agissait d'un genre de comédies musicales mettant en scène des sultans ; ce genre thétral léger s'est développé à la fin du 19^{ème} siècle dans les milieux malais de Palembang (Sumatra), Malacca, puis Surabaya (Java). Le genre connaissait toute sorte de formations musicales. A Malacca, il cotoyait des théâtres traditionnels locaux, thaï et chinois, avec des orchestrations très traditionnelles. A Kayuagung (Sumatra), le luth **Gambus** était utilisé dans de petits orchestres du **Abdul Muluk**, tout comme dans son dérivé processionnaire, le **Hamdolok** de Batu Pahat (Malaisie continentale). Abstraction faite du **Hamdolok** processionnaire, force est de constater que, si le répertoire lyrique était assez limité, en revanche, les orchestrations parfaitement libres ne contraignaient en rien à l'usage du luth.

Le théâtre **Abdul Muluk** a été importé à Banjarmasin par des troupes en tournées saisonnières entre 1890 et 1910. Avec le recul, on peut considérer que ce théâtre a connu un nouveau souffle en s'implantant à Banjarmasin: son répertoire chanté en a inspiré les citadins, qui l'ont adopté comme un folklore endémique sous le nom de **Mamanda**. Ils en ont même écrit leurs propres pièces.

A l'heure où nous écrivons, ce théâtre **Mamanda**, le théâtre d'ombre hindou-javanais (**Wayang kulit**), et surtout sa variante chorégraphiée (**tari topeng**) sont encore particulièrement actifs en haute Sunggai/ Barito (Barabai, Haruyan, Barikin), où ils sont indissociables de l'activité musicale des **Orkes Panting**. Logiquement, les luthiers sont aussi sollicités pour créer des masques en bois et des costumes.

5.2.3 Facture du luth **Gambus Banjar / Panting** autour de Banjarmasin

Nous nous basons ici sur l'observation des facteurs actuels: Rashya SYIR HAYATI (Banjarmasin), Farhul ANWAR (Banjarmasin), Norman « GAMBUS » (Kota Baru) ainsi que Wayang ALPIAN, un successeur amateur de feu Abdul Wahab SYIARBAINI (Haruyan).

Le luth **Gambus Banjar**, ou parfois sous son nom d'origine kutai (?): « **Panting** » a été signalé par [HILLARIAN, 2004] comme un avatar du **Gambus Hadhramawt**. Par « **Gambus Banjar** », on y entend notamment un luth monoxyle / monocave à table étroite en peau, connu ailleurs sous le nom de **Gambus Hijaz**. Au Kalimantan méridional, la facture est uniformément de petite taille (diam. caisse < 200 mm, Longueur =< 800 mm), en comparaison des instruments observées par exemple à Riau ou au Sabah. La présence d'avatars du luth **Oud / Gambus Hadhramawt** est peu visible, mais attestée à Banjarmasin. Les luthiers locaux considèrent le **panting** oblong comme un instrument à part entière et distinguent les avatars proches du **gambus** sous la désignation « **panting gambus** ».

Les caisses sont généralement taillées dans du bois **Nangka** (jacquier) [NASUTION, 2011]. On observe depuis longtemps des tables de résonance alternativement en peau tendue ou en bois, sans que ces instruments se distinguent pour autant entre eux par des nuances de gabarit, comme on l'observe par exemple au Sabah. De surcroît, ces caisses varient par leur gabarit et leur forme. Basées sur des sources distinctes, les inventaires de [NASUTION, 2011]¹⁴ et d'[AGUSTINA & GAZALI, 2021]¹⁵ se contre-disent radicalement sur les désignations vernaculaires.

- a. L'étude d'[AGUSTINA & GAZALI, 2021] introduit uniquement trois gabarits distincts, qui correspondent visiblement à la propre production du luthier qui les promeut : en la personne de Muhammad HUSNI (BanjarBaru):
- Le **Panting Paningkah**: luth en forme de poisson¹⁶, marqué par la continuité entre la caisse et le manche.
 - Le **Panting Pambawa**, luth long à caisse sphérique, ressemblant extérieurement à un bouzouki
 - Le **Panting Panggulung**, luth court à caisse sphérique, ressemblant extérieurement à une cuiller¹⁷,

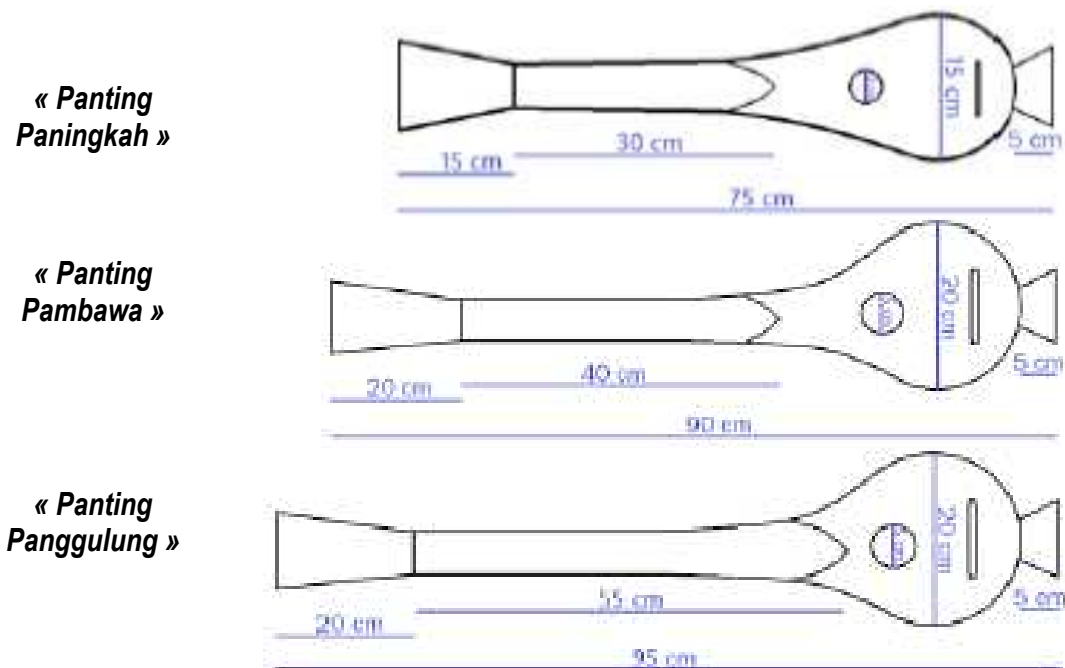


Figure 5.10.: Gabarits distingués par le luthier Muhammad HUSNI (Banjar Baru)

¹⁴ Renseigné par les membres de l'Atelier GONDANG (Banjarmasin)

¹⁵ Visiblement renseigné par le luthier iconique Muhammad HUSNI (Banjar Baru)

¹⁶ Forme « Fish-lute », une forme favorable à la structure moocave, omniprésente dans la production de Muhammad HUSNI jusqu'en 2017.

¹⁷ Peut se traduire par « hanche »

b. Chez [NASUTION, 2011], les nuances de formes de caisses - pour la plupart : sphériques - sont plus nombreuses, et portent localement bien d'autres appellations distinctes : **Mayang Bungkus** (litt. « **Mayang** enveloppé »), **Mayang Bunting** et **Mayang Maurai**. Vraisemblablement renseigné par des membres de l'atelier GONDANG (Banjarmasin)¹⁸, l'inventaire de [NASUTION, 2011] n'explique hélas pas précisément ces nuances principalement esthétiques, et on doit évidemment déduire du paragraphe 5.1 que celles-ci sont toutes, au mieux, des variantes du **Gambus Mayang**, tel que nous l'y avons défini. Plus loin, l'auteur inventorie la surprenante prolifération des noms de modèles endémiques de luths **Panting** de la région de Banjarmasin comme suit :

- Le luth (**Panting**) **Putri Manjanguk**,
- Le luth (**Panting**) **Mayang Bungkus** ou (**Panting**) **Mayang Marakai** (instrument rare), Le luth (**Panting**) **Marakai** souffrirait, parmi d'autres tares, de l'ethymologie de son nom (indones. *rakai* : disperser) .
- Le luth (**Panting**) **Sari Dewi**,
- Le luth (**Panting**) **Si Runtuh Palatar**,

ainsi que les deux plus répandus :

- le luth (**Panting**) **Lalai Gajah**
- le luth (**Panting**) **Putri Kurung**.

Pour exemple de ces nuances, récemment, l'atelier GONDANG (Banjarmasin) démontre ses capacités à produire un petit luth **Panting** à table en peau, aux caractéristiques uniques :

- Une caisse très étroite, cintrée à mi hauteur, vaguement à la façon du luth moderne persan-azeri **Tar**. Seule la caisse monobloc est évidée. Cette forme cintrée évoque précisément la forme d'un torse féminin. C'est sous cet angle que nous comprenons les appellations **Putri Kurung** (bah. indones. fille « arrondie ») et **Putri Mayanguk** (bah. indones. : fille vierge).
- Tous les modèles ont un manche long et étroit en bois plein, emmanché au corps par queue d'aronde. L'allure générale, élancée, rappelle la facture du **Gambus Masri** de Medan (Aceh). Ce manche non évidé, est d'ailleurs rapporté sur la tête par son extrémité conique, évasée, laquelle dessine le haut de la caisse de résonance.
- un cheviller sculpté de style tout à fait local [FIGURE 5.8]: Ce cheviller est tout à fait dans l'esprit du luth **Kacapi** : il est sculpté d'un motif floral, dont il existe une multitude de formes : motif stylisé de dragon (indones. **Naga Salimburan**), motifs floraux **Karuang Bulik**, **Simbangan Laut**, **Putri Bungsu**, (indones. « jeune fille ») ou encore **Putri Kurung** [FIGURE 5.6].

¹⁸ Disparu vers 2015, cet atelier urbain mal connu semble avoir formé les luthiers Fikri MASDAR et Fahrul ANWAR.



FIGURE 5.11: Variante du luth **Panting** de Banjarmasin, Kalimantan : la caisse représente un tronc féminin (**Putri**, « jeune fille ») et le motif de la tête est un profil de dragon (« **Naga** »).

Le cheviller du **Gambus Banjar**, sculpté dans la même pièce que la caisse et le manche, est plutôt proéminent. Les factures sont particulièrement variées. Les motifs inventoriés par NASUTION sont: le motif stylisé de dragon (indones. **Naga Salimburan**) et les motifs floraux **Karuang Bulik**, **Simbangan Laut**, **Putri Bungsu**, (indones. « jeune fille ») ou encore **Putri Kurung**. Ils traduisent la multiplicité des emprunts pour la facture, entre

- des constructions traditionnelles de Riau (dessin « **Naga** », profil de dragon, plus ou moins stylisée).

Si ce motif traditionnel en profil de dragon est encore fréquent à Banjarmasin, on rencontre à partir de l'année 2012 des sculptures plus travaillées de têtes de dragon, par exemple chez le luthier Rashya Syir HAYATI (Banjarmasin). L'artisan est un fin sculpteur et produit également des poupées inspirées du théâtre d'ombre. Ses chevillers proprement dits ne sont pas sans rappeler la lutherie thaïlandaise. L'encolure et la tête de dragon se prête à un art de la sculpture proche de la sculpture florale.

- des constructions traditionnelles de luth **Kacapi** dayak. A Banjarmasin la tête de nombreux **Panting** a adopté plusieurs patterns floraux originaux [FIGURES 5.5, 5.6]:, caractéristiques de la fabrication tribale du **Hasapi**. Ce motif permet notamment de monter jusqu'à huit clés de réglage, en enfilade, à la façon d'un cordier de guitare électrique FENDER. Il ne peut en aucun cas être rapproché des profils floraux observés à Bima, Lombok ou Flores.

Les cordages traditionnels : au Kalimantan méridional, le luth avait originellement 3 cordes, lesquelles ont pour la plupart, de nos jours, été doublées, pour atteindre sept de nos jours. Les cordes étaient traditionnellement faites de diverse fibres végétales, telles que la fibre d'ananas, les fibres **Haduk hanau**, **Bikat**... [NASUTION, 2011] D'autres fibres étaient parfois de simples cordes tressées. Contrairement à la facture kutai, l'usage de fils métalliques y est plus marginal, mais attesté [NASUTION, 2011]. A l'heure où nous écrivons, les fibres végétales ont été remplacées à Banjarmasin par le nylon. Ces luths sont dorénavant cordés en trois chœurs principaux, dont le rôle est bien défini:

- le premier chœur est nommé **pangalik**. Ce nom signifie en réalité que cette corde est utilisée pour interpréter la mélodie principale.
- Le second chœur est appelé **Panggundah / pangguda** et fait partie intégrante des notes du – même - thème (**paningkah**, bah. indones. improvisation).
- Le troisième chœur est appelé **Agur**, il a la fonction d'une corde basse, voire d'un bourdon.

Enfin, la construction de luths **Panting** à Banjarmasin, comme celle des Kutai, revêt traditionnellement un caractère magico-religieux lorsqu'il s'agit de doter l'instrument, soit de pouvoirs d'envoûtement, soit d'une acoustique exceptionnelle. Ces pouvoirs magico-religieux sont donnés par des amulettes (bah. indones. **Azimat**). Parmi ces amulettes, on recense

- L'amulette **Tambang Lirang**, de la catégorie des charmes (bah. indones **guna-guna**), destinée à conférer une acoustique hors du commun, et, par voie de conséquence : succès et public nombreux,
- L'amulette **Sumbaga**, destinée à interpeller le public, voir à son addiction magique. Il pourrait s'agir de versets sur du papier.
- L'amulette **Bunga Kenanga** (fleur **Bunga**), destinée à garder le public alerte

Ces amulettes, enfermées dans la caisse de résonance pendant la construction du luth, le suivent et lui donnent ces caractéristiques tout au long de sa vie. De plus, les luthistes traditionnels de la régions de Banjarmasin connaissent le pouvoir prêté aux chamanes / esprits dédiés (bahas. Indones. **Datu**), qu'on tenait pour les « gardiens » du **Panting**. Le concept de **Datu**, ou même **Datu-datu**, nous est équivoque, il s'agit très probablement d'esprits de ces chamanes, qui leur ont survécu. NASUTION a recensé les « esprits » masculins **Datu Lampai**, **Datu Bangkala**, **Datu Kalambahai**, **Datu Kundarai** et **Datu Ujung**, et « l'esprit » féminin **Datu Lampai Sari** . Avant de jouer en public, le **Datu** de l'instrument était invoqué par l'interprète, voire ventilé sur l'instrument par fumigation d'encens, afin que son pouvoir confère à l'instrument les meilleures qualités accoustiques [NASUTION, 2011]. Etrangement, la bénédiction ne semblait pas cibler, par ailleurs, la personne de l'interprète.

Nous retrouverons des croyances vaguement similaires chez les Kutai du Kalimantan oriental, cf paragraphe 5.3.3. du présent article.

5.2.4 Le **Gambus** à Sukamara & Kota Waringin

A l'extrémité méridionale de Bornéo, les provinces du Kalimantan méridional –Sukamara - et du Kalimantan Central –KotaWaringin - se fondent en lagunes humides. On observe dans cette région que la culture musicale « melayu » (**zapin - gambus - marwas**) se maintient, sans influence de la culture banjaraise (**mamanda - panting musik - tarian toppeng**)

De grands luths **Gambus** étroits – bien différents des nombreux types connus de **panting** –y sont encore fabriqués. La lutherie locale se caractérise par de instruments étroits. Les résonateurs sont généralement en peaux (lézards, bétail) . Il semble que ces types, bien que désuets, sont encore fabriqués par une poignée d'artisans. Depuis fin 2016, l'association locale GAMBUS KOMMUNITAS (Sukamara) regroupe de jeunes amateurs et collecte de nombreux instruments locaux de facture ancienne.



FIGURE 5.12: A droite : un luth dayak **Kacapi** du Kalimantan (photo H. DEBRUJN). A gauche : Luths **Panting** « à tête de **Kacapi** » (Banjarmasin, SE Kalimantan), avec ou sans bossage de l'arrière-caisse.



FIGURE 5.13: Luths **Panting** à divers chevillers (Banjarmasin, SE Kalimantan). Noter la tête d'oiseau (2^{ème} exemplaire en partant de la gauche), un modèle plus typique du Sabah.



FIGURE 5.14: Combinatoire des formes de caisse avec les chevillers (Banjarmasin, S-E Kalimantan). A gauche : quatre luths **Panting** à caisse peu bombées. Pour trois d'entre eux, le motif de la tête est un profil de dragon (« **Naga**»). A droite : chacune des caisses représente un tronc féminin (**Putri**, « jeune fille ») selon une variante. Le manche est alors rapporté.



FIGURE 5.15: Luths **Panting** monoxyde « à tête de dragon » du luthier Rashya Syir HAYATI (Banjarmasin, S-E Kalimantan)

5.3 Le luth **Gambus** / **Panting** chez les Kutai (Kalimantan oriental)

Les Kutai sont un groupe dayak de l'Est du Kalimantan (Bornéo): le fleuve Mahakam, axe géographique principal, a vu le développement syncrétique de cette culture, entre reliquats des sultanats, culture tribale de l'inland et influence panislamique malaise. Étonnamment, le découpage des sous-aïres culturelles du pays Kutai est un peu similaire à ceux de la région de Banjar:

- La haute Mahakam: caractérisé par la préservation de la tradition orale, le contact continu avec les populations tribales ou sédentarisées, sous ses formes anciennes.
- La région intermédiaire du cours de la rivière Mahakam: Les traditions s'y sont brassées et se sont développées avec de nombreuses variantes. La ville provinciale de Tenggarong est le pôle de cette culture.
- L'aval côtier de la rivière Mahakam: caractérisée par l'omniprésence de la langue bugis et l'inspiration moyen-orientale. Citons aussi deux autres bassins périphériques où l'on peut observer des variantes intéressantes de **gambus** : Berau – au Nord - et Paser - au Sud -

Le genre **Tingkilan**, joué depuis toujours sur un luth **Gambus**, est un genre musical identitaire des Kutai. Il s'enracine par exemple à la fois dans les traditions du sultanat passé d'Erau Kutai (côte orientale du Kalimantan) et dans la culture *mainstream* melayu, et son origine lointaine semble d'ailleurs vague. On présume seulement qu'il serait d'abord apparu comme un chant populaire ou un genre intimiste pour le divertissement, dans la haute Mahakam, vers le 17^{ème} siècle.

Contrairement à Banjarmasin, deux autres étymologies se confrontent : d'une part : bah. indon. **Tingkil** (bah. indon. satire en vers), et d'autre part : **Tingkilan** (bah. Indones « pincer » ; **peningkil** : bah. indones. « luthiste ») [HAKIM, 2004]. La première laisse supposer qu'il s'agissait dès l'origine d'un genre chanté.

5.3.1 Variantes originales du **Tingkilan** des Kutai

Devenu très populaire au 17^{ème} siècle, le genre émerge ensuite dans la plaine côtière du fleuve Mahakam, au point que le sultan Hajji Pangeran Panji Sinum BARAKAT? (ca 1635 AD) le fait inscrire dans les Règles d'observance islamique et d'accueil des hôtes du sultanat, sans doute comme une sorte de musique d'apparat. Ce en quoi, ses textes satiriques des musiciens (bah. indones. **peningkil**) se sont vraisemblablement trouvés tempérés pour cet usage. Les chansons parlent dorénavant d'amour, d'espoir et de justice.

Les historiens du **Tingkilan** présumant d'une osmose avec le quatrain malais **Pantun**, présumément dès cette époque: l'esprit satirique a certes survécu, mais par un art subtil de la suggestion et de la répartie, dont les contenus varient selon le public et les occasions. Une forme répandue consistait par exemple en une joute de rimes spirituelle entre deux poètes: la répartie spirituelle habituelle des vers du **Pantun** donnait là toute sa subtilité. Se répondant ainsi, les deux musiciens s'affrontaient dans une surenchère de répartie, mesurée par la pertinence de chacun. [HAKIM, 2004] décrit notamment comment, lors de ces séances, le public réjoui, désignait finalement à l'unison le nom du vainqueur...

A l'époque coloniale, les réunions publiques de divertissement, et, a fortiori la satire en public, étaient partiellement interdites par les autorités néerlandaises.

Le genre s'est développé aussi distinctement par aires le long du fleuve [HAKIM, 2004], et il faut donc en considérer les variantes régionales suivantes :

- Le ***Tingkilan*** de la haute Mahakam: il s'agit encore d'un chant satirique, souvent spontané. C'est manifestement une performance minimaliste, accompagnée du seul luth. Il se caractérise par un jeu du luth en bourdon.
- Le ***Tingkilan*** « intermédiaire » de la Mahakam médiane : selon [HAKIM, 2004], la composition du ***Tingkilan*** y a considérablement évolué : les thèmes, inspirés du genre ***kronchong*** ne suivent plus forcément le phrasé « reponsorial » du ***Pantun***, peut parfois s'affranchir de sa rime. La performance est différente aussi, puisqu'elle s'adapte et s'étoffe à d'autres instruments (ex : violoncelle, guitare, contrebasse, ***ketipung***...): La ville provinciale de Tenggarong est le pôle de cette culture et de cette variante.
- Le ***Tingkilan*** de l'aval côtier de la Mahakam: ce genre brasse vraisemblablement les deux précédents. Les textes sont essentiellement en rime. [HAKIM, 2004] relève à la fois l'omniprésence de la langue bugis et l'inspiration moyen-orientale marquée des paroles.

Sur le plan musical, le genre ***Tingkilan*** semble avoir eu depuis longtemps une introduction instrumentale, qui permette au chanteur de s'immerger dans la tonalité du chant, tout à fait à la façon .

5.3.2 Evolutions contemporaines du ***Tingkilan***

Malgré la nuance historique entre les variantes, toutes connaissent un phénomène de renouvellement à l'ère moderne. Les amateurs opposent désormais de plus en plus souvent ***Tingkilan Tradisionel*** et ***Tingkilan Modern***.

L'ORCHESTRATION: Malgré l'apparition du ***Ketipung***, un petit tambour dans l'esprit du ***Marwas*** arabe, la performance traditionnelle d'un à deux luths avec la voix devenait désuète, si on considère que les goûts et les occasions de la performance évoluaient dans la population.

Les avatars modernes introduisent des orchestrations plus fournies, traduisant à la fois la nécessité d'amplifier le son dans les manifestations et l'influence musicale du genre ***kronchong***. Elle cause aussi une rupture esthétique avec le bourdon du luth ***gambus***, ou même la ligne rythmique du seul tambour ***ketipung***. Violon / ***biola***, ukulele, banjo (indones. ***cak***), guitare, guitare basse, et claviers ont été introduits dans le « ***Tingkilan Modern*** ». Cette évolution est vécue comme un réel progrès esthétique par le public contemporain [HAKIM, 2004].

LA COMPOSITION: passée l'ère coloniale, le ***Keronchong*** a aussi profondément influencé les formes lyriques du ***Tingkilan Modern***. A vrai dire, concernant ce dernier, l'appellation ***Tingkilan*** persiste dorénavant de façon abusive, et sans doute les appellations à créer de « ***Keronchong kutai*** » ou bien de « ***kutai orkes*** » décriraient mieux la réalité de ce genre nouveau.

- Concernant la forme musicale : une influence sur le ***Tingkilan Modern*** est celle, considérable, de la musique ***Keronchong*** à proprement parler: les rimes et la musique ne suivent non plus la rime croisée et la structure responsoriale du ***Pantun***, mais des formes plus libres, permettant les rimes libres. De cette façon, la structure question-réponse du ***Tingkilan tradisionnel***, qu'elle soit verbale ou instrumentale, disparaît dans une phrase unique.
- Sur le plan lyrique : en tant que genre rénové, le ***Tingkilan Modern*** se vide de sa nature spontanée. L'expression spontanée en langue indonésienne est progressivement remplacée par des textes écrits, souvent en bahasa Kutai.
 - La pauvreté sémantique du bahasa Kutai altère considérablement la qualité lyrique au regard du melayu ou de l'indonésien [HAKIM, 2004]. Etonnamment, ce problème amène les artistes de ***Tingkilan modern*** à introduire des textes plus travaillés, et l'esprit satirique en a été conservé. Par ailleurs, il résulte de cette évolution aussi que la performance

traditionnelle, qui était de durée indéterminée, est à présent formatée par le texte écrit. A l'opposé, le ***Tingkilan Tradisionel*** a maintenu la rime.

- Le contenu influe aussi sur le chant. Comparé au ***Tingkilan Modern***, le chant du ***Tingkilan tradisionel*** est scandé. Le ***Tingkilan Modern*** donne lieu à des innovations vocales (ex : vocalises) [HAKIM, 2004].

Qu'il soit moderne ou ancien, la désuétude du genre ***Tingkilan***, désormais marginal, contraint avant tout sa performance à des cercles d'amateurs. Le genre est clairement victime de la culture musicale *mainstream* indonésienne (ex : ***dangdut***, etc...). Cette musique délaissée n'est plus guère l'apanage que de groupes non professionnels, loués pour les occasions.

5.3.3 Le luth ***Panting*** des Kutai (Kalimantan Est)

Le luth ***Gambus*** à table en peau des Kutai, également nommé localement ***Panting***, se distingue par une certaine homogénéité de facture. Grossièrement, les proportions et les dimensions sont remarquablement proches de celles de Yahya HAMID, un luthier yéménite prolifique au Yémen et en Egypte dans les années 1970-80. Sans être protubérante, la caisse est large (environ 18 cm) et moyennement profonde (environ 10 cm). Les chevillers conservent la forme d'une virgule, et leur tête : celle d'un porte miroir.

Le luth kutai, d'aspect apparemment commun, avait pris dans ces sociétés une dimension magico-religieuse inédite. La facture était monoxyle, monocave. La petite taille et les formes ovoïdes évoquent clairement les factures du Alam Melayu, comme celle de Lampung. La table du luth, d'environ 18 cm de large, est encore très largement couverte d'une peau tendue de bétail. On trouve encore de nombreux chevillers plans, orné d'un miroir tout à fait dans le style yéménite. On peut aussi caractériser cette description avec l'exemple du luth ***Gambus*** de l'Heritage Museum de Kota Kinabalu. L'instrument, présenté comme un luth des marins nomades Bajao de Semporna (Sabah oriental) est en fait caricatural de la facture Kutai, et de celle du district actuel de Kutai Karenagara.

Une particularité organologique des Kutai est sans doute la persistance de cordes métalliques, une caractéristique certes déjà observée à Riau (Sumatra Isl), dans un contexte différent. Les Kutai adoptèrent notamment les cordes d'argent, de cuivre et de ***suasa*** (alliage de cuivre, d'or et d'argent) dont ils prétendait qu'elles donnaient un son cristallin au pouvoir magique. Le texte de [HAKIM 2004] évoque de façon vague une corde sympathique intérieure, similaire à celle des luths brunéiens. L'onomatopée « *Ting!* » de ce son, donne probablement son nom endémique au luth: le ***Panting***. Leur importance acoustique était telle que les musiciens allaient jusqu'à en corder une à l'intérieur du luth, profitant ainsi pleinement de la structure monocave [HAKIM 2004]. Utilisées à mauvais escient, ces cordes étaient tenues pour envoûter les auditeurs kutai. Cette pratique fut longtemps stigmatisée: le trouble supposé fut bientôt dénoncé comme une « magie », incompatible de la Loi islamique. Pour des raisons de maintien de l'Ordre, les autorités coloniales firent même interdire les cordages d'argent en réunion. De nos jours, une majorité des cordes de ***Panting*** sont en nylon.

5.4 Le luth **Gambus / Panting** chez les Orang Paser (Tanah Grogot, Kalimantan oriental)

A l'instar du Kutai KartaNegara, l'aire de Paser / Penajam combine une culture côtière « *mainstream* » de type melayu avec une culture indigène locale de chasseurs cueilleurs. Les factures locales de luth monoxyles type « **gambus** » sont encore observées à Paser, même si celles-ci apparaissent anecdotiques, comparées à Banjar ou Tenggarong.

Dans le cadre d'étude d'impact de la relocation de la capitale Djakarta au Kalimantan Oriental, [GUNAWAN, 2021] a recensé à Paser au moins deux formes principales de genre musical « **gambus** » dans cette région, lesquelles constituent officiellement la tradition orale « officielle » des Paser.

5.4.1 La forme du **Gambus** dit « solo », consiste à chanter dans les aigus (bah. Indones. **cemprang**) un **pantun** sur les thèmes mélodiques traditionnels. Le chanteur est accompagné du luth et du tambour **Gendang**. Si le raffinement du **pantun** de Paser est loin d'égaliser celui de son ancêtre du **Alam Melayu**, sa variation consiste éventuellement en une déclinaison de thèmes rythmiques / mélodiques, aussi appelés : **pentangan**, éventuellement caractéristiques de Paser. [GUNAWAN ; 2021] a recensé les **pentangan** généralement admis : (1) **Ronggeng**¹⁹; (2) **Jepen**²⁰, (3) **Jepen Tirik**; (4) **Tingkilan**²¹ (variantes 1 et 2); (5) **Kapal Larut**; (6) **Minum Kopi**; (7) **Sirih Kuning**; (8) **Kota Baru**²²; (9) **Muara Adang**. Au cours de son inventaire, cet auteur a également vu parfois mentionner en sus les suivants : (10) **Rindu Dendam**; (11) **Tengah Malam**; (12) **Irama Pampang**; et (13) **Irama Seratai (minum kopi)**.

5.4.2 L'accompagnement au **Gambus** de la danse « **Ronggeng Paser** » : fois encore, le **pantun** est accompagné de **pentangan** interprétés sur le luth. Cependant, le **Ronggeng Paser** combine ici un art chorégraphique typiquement hindouiste avec cette tradition lyrique **Melayu** / sunnite ci dessus. Le tempo et les rythmes des **pentangan** sont à présent synchronisés à la chorégraphie. Bien qu'elle nécessite de constituer – généralement en association – une société de danseuses coordonnées, cette « danse sociale » tend à devenir la forme la plus répandue de musique de luth à Paser, et ses performances ont pris un caractère festif ou occasionnel de plus en répandu. La chorégraphie, à défaut d'égaliser par sa sophistication son homonyme javanaise, transforme une extinction annoncée en folklorisation persistante.

¹⁹ vraisemblablement le thème associé à l'avatar chanté / dansé de la danse javanaise homonyme (**Tari Ronggeng**)

²⁰ Cette appellation suggère un emprunt local au **Zafin / Zapin**, répandu parmin les Malais.

²¹ D'après cette appellation, on peut supposer une origine Kutai à ce thème.

²² Séquence vraisemblablement nommée d'après son origine géographique du même nom.

CONCLUSIONS

Nous avons pu le constater : le **Gambus** a connu à Bornéo au moins quatre itinéraires originaux. La comparaison perpétuelle entre instrument et anatomie individuelle est une conception imagée. Certes, elle est apparemment répandue dans la terminologie des luthiers indonésiens, par exemple à Riau, mais il faut relever sa richesse à Bornéo.

Nous relevons aussi l'effet magico-religieux supposé de l'instrument au Kalimantan méridional et au Kalimantan oriental. Musicalement, les effets de bourdon recherchés sont aussi repris par le gong supplémentaire dans ces deux aires. Cette caractéristique inédite influe sur son cordage, intérieur comme extérieur.

Enfin, cette aire présente surtout des archétypes différents de réappropriation des répertoires et de l'instrument. Si ils sont parfois identiques, les schémas observés engendrent une diversité innombrable.

L'adaptation récente du **Joget Gembira** est par exemple l'une des réappropriations les plus extrêmes observées depuis le genre **Cilokaq** de Lombok Isl.

A Paser, alors que ces cercles associatifs féminins s'emparent visiblement du genre **Gambus**, leur intercession inattendue dans la folklorisation n'est pas sans rappeler comment, à Mahore (Comores), les associations confrériques féminines du **Deba (Madrassati d'obédience Rifai)** ont intégré vers 2018 le **gabusi** dans des performances profanes occasionnelles, par exemple à Dembeni. Un schéma très similaire où la chorégraphie est à la fois le motif de la socialisation²³ et le moteur de la folklorisation. Le **Gabusi** tendant alors à retrouver une dimension identitaire, quant bien ses usages en sont éventuellement révisés. Les deux folklorisations présentent des facteurs identiques :

- (1). Identité post-coloniale en reconstruction
- (2). Agrégation de patrimoines oraux authentiques variés; « **shirk** »
- (3). Socialisation dans un tissu féminin péri-urbain
- (4). Antagoniste du réformisme sunnite

²³ En ce sens, le **tari ronggeng** de Paser s'inscrit parmi de très nombreuses chorégraphies collectives, pour certaines : islamiques, dans le boom des « **Sanggar (Seni) Tari ...** » (« associations (artistiques) de danses ... ») de Sumatra aux Célèbes. Ces associations profanes accompagnent de très nombreuses folklorisations, par exemple là où le confrérisme s'est affaibli. D'autres chorégraphies non islamiques connaissent le même sort.

BIBLIOGRAPHIE

admins n (unnamed "Administrator Sarawak News").

2023 « Kursus asas main Gambus Lebo Sarawak usaha pelihara warisan daripada pupus », in sarawaknews.com , dec 2023. <https://sarawaknews.com/kursus-asas-main-gambus-lebo-sarawak-usaha-pelihara-warisan-daripada-pupus/>

Agustina, Winda; Gazali, Rahmita Yuliana; Chairani, Zahra; Nareki, Maisena Ledua .

2021 « Ethnomathematics : Panting Music Exploration », in " Psychology, Evaluation, and Technology in Educational Research , 4 (1), 2021, pp. 8-17 ISSN 2622-5506. <http://dx.doi.org/10.33292/petier.v4i1.94>

Alatas, Ismail F.

2005 « Land of the sacred, land of the damned : conceptualizing homeland among the upholders of the Tariqah 'Alawiyyah in Indonesia », in « Anthropolgi Indonesia » pp. 142-155, vol.29, nr 02 (January).

Al-Fakih, Mohammed,

2002 «Yemeni Folk Dance», in Yemen Times #15, (April, 8-14 rd, 2002)°, vol.XI, Sanaa, Yemen.

anonyme

2003 "*Hamdolok offerings in Malaysia*", traditional Art Festival 2002, publié par: Cawangan documentation and publication of The Development of culture and the arts, Ministry of culture, arts and Ramble Malaysia, dans le périodique « Siri Mengenal Budaya » issue 01/2003 suite au Festival Kesenian 2002, Malaisie.

Bang, Anne K

2000 « Islamic Reform, ca 1870-1925 : the Alawi Case », Paper presented to the Workshop « Reasserting Connections, commonalities, cosmopolitanism : the western Indian Ocean since 1800 « , Yale University

Cohen, Mattew Isaac,

2001 "On the origin of the Komodie Stamboel Popular culture, colonial society, and the Parsi theatre movement" in: Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde 157 (2001), no: 2, Leiden, pp. 313-357

Bensignor, Francois,

200x « Musique des Comores », at <http://comores-online.fr/musique.htm> .

Bouvier, Hélène

1995 « La matière des émotions : les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise (Indonésie) », Publication de l'école d'Extrême Orient, Paris, 1995, ISBN2 85539 772 3.

Campbell, Kay Hardy

2007 « Saudi Folk music : alive and well » Saudi Aramco World paper, vol.58, Number 2, March-April 2007, Saudi.

Duija, I Nengah

2010 « Cilokaq in Oral Tradition of Nusantara (a strategy and local cultural strategy) », unpublished, isi-dps University, Djakarta, Indonesia.

Freitag, Ulrike

1998 « Hadhrami migration in the 19th and 20th centuries », article published in the occasion of a meeting with the British-Yemeni Society & Society for Arabian Studies, London, december 1998. Released as <http://www.al-bab.com/articles/freitag99.htm>

Ghouse Nasruddin, Mohammed

2007 «Traditional malaysian music » , Dewan Bahasa dan pusaka publ., ISBN (none), 2nd issue, Kuala Lumpur

Gunawan, Asril

2021 «Gambus Paser Performance as a cultural literacy enhancement of Paser Culture for Indonesian Capital Relocation to East Borneo » , in International Journal of Social Science (IJSS) , Vol.1 Issue.4 December 2021,. ISSN: 2798-3463, URL <https://doi.org/10.53625/ijss.v1i4.712>

Hakim, Hajji Qamara

2004 « Tingkilan Asal Usul Musik Kesenian »Pariwisata news paper, as issued on <http://pariwisatakukar.wordpress.com/tingkilan/> , Kutai Karenagara district, East Kalimantan, Indonesia.

- Harnish, David
1994 "Dance and music, Traditional performing arts" in "East of Bali: from Lombok to Timur" ISBN 0945971079, Periplus guidebook
- Hilarian, Larry Francis
2004 « The gambus lute of the malay World » pH D. , Nanyang Technical University of Singapore
- Jargy, Simon ,
1994 « Les traditions culturelles de la Peninsule arabique », CD booklet of the CD « [Sowt, Music from the City](#)», *Various Artists*, VDE782, CD VDE-Gallo, 1994, Geneve.
- Kartomi, Margareth.
2012 « Musical journeys in Sumatra», ISBNxxxxxxxxxxxxx, University Moash press, Australia
- Lambert, Jean
2006 « Vol de mélodies ou mécanismes d'emprunt ? », in « Chroniques Yéménites », CEFAS, San'a, Yemen
- Nasution, Edi
2011 « Panting music from the City of Thousand rivers », blog edit, <http://gondang.blogspot.nl/2011/10/panting-from-city-of-thousand-rivers.html> , Medan, Indonesia, 2012.
- Mobini-Kesheh, Nathalie
1999 « The hadhrami awakening , Community and identity in the netherlands east Indies, 1900-1942 » SEAP/ Cornwell univ. publ., ISBN 0-87727-727-3 , Cornwell University , NYC, 1999.
- Mokrani, Samir,
2005 « Le Chant de Sana'a ; de la préservation d'une musique savante ; enjeux et défis», DESS Work , Institut Universitaire d'étude du développement, Université de Genève , 2005 .
- Mohammed Nor, Mohammed Anis
1993 « Zapin, the folk dance of the malay world », Oxford university Press, Singapore
- O'neil, Hugh,
1994 « South east Asia», in "The Mosque, History architectural development and regional diversity ", Frischman Martin & Khan Hasan'udin Editors ISBN 978 0 500 28345 5Thames & Hudson publ. Singapore
- Palmer, Keen,
2019a "Dayak Halong Ritual Music in South Kalimantan, Pt. 1: Kelong" post in blog "<https://www.auralarchipelago.com>", post dated may 25th, 2019
2019b "Dayak Halong Ritual Music in South Kalimantan, Pt. 3: Gamalan" post in blog "<https://www.auralarchipelago.com>", post dated October 21st, 2019
- Putra, Prima Wira Lalu.
2006 « Cilokaq Musik Tradisi Sebuah Kearifan Lokal Multi-kulturalisme Dari "Gumi Sasak" ». Makalah pada Pekan Apresiasi Budaya XIII. Mataram Pemda Propinsi NTB Bekerjasama dengan Balai Kajian Sejarah Nilai Tradisional Bali, NTB, dan NTT.
- Rashid, Abd Aziz Abdul
2010 "Proses Pembuatan Gambus Masyarakat Melayu Brunei Sabah (The process of making the Sabah Malay Bruneian "Gambus")" according to field interviews, Kekal Abadi 28(1) 2010, Muzium Seni Asia, Universiti Malaya
- Serjeant, R.B.,
1951 « The Hadhrami Song : its musical Setting and its Place in the Society of Hadhramawt », in « Prose and Poetry from Hadhramawt », p. 17-44 , unknown Publisher, London .
- Susumu, Takonai
2007 « Soera NIROM and musical culture in colonial Indonesia », Kyoto Review of South East Asia, Issue 8:9 (march-october 2007)

Divers artistes, « Musiques Traditionnelles de l'île d'Anjouan » W260058, CD Inedit, 1994, Anjouan.

Divers artistes, « Hamdolok », VCD documentaire par le Jabatan Muzium dan Antikuiti, Kuala Lumpur, Malaisie, 199?.

Divers artistes, « Dendang Asli Untok Tarian melayu » SREG9511 LP, Regal / EMI Malaysia, Malaisie, 1969.

Divers artistes, « Music of Indonesia vol.13 : Kalimantan Strings », SFCD40429 CD, Folkways CD, Smithsonian Institute, Borneo, Indonésie, 1995.

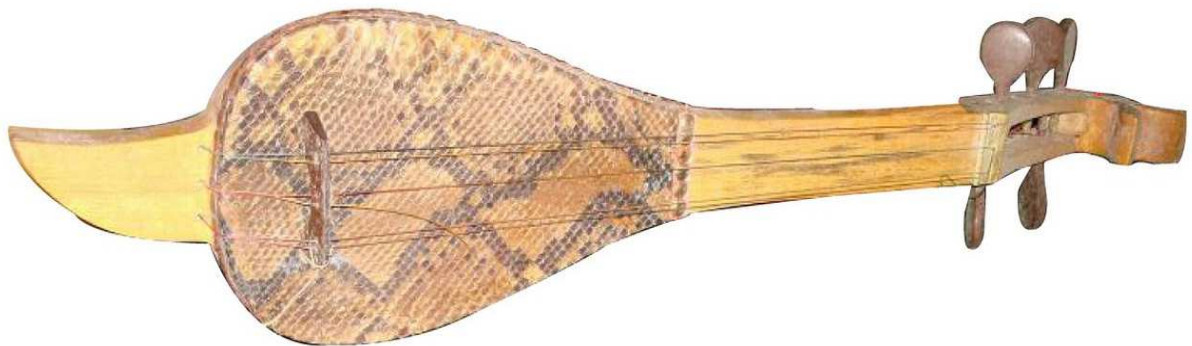
Kidumbak Kalcha, « N'gambo, the other Side of Zanzibar », 4501, CD Dizim, 1997.

Sri Maharani feat. Fadzil Ahmad, « Ghazal Muar vol.2 », INCD 2004-030, CD Kelwan & Edaran, Muar / Kuala Lumpur, 2004.

Suhaili, Fauziah « Gambus » « Gambus – Lagu-lagu hits », APO10807, CD EMI, Bongawan, Putatan, Sabah, 2007.



ANNEXE 1 : Luth **Panting** à table en bois (Banjarmasin, SE Kalimantan).



ANNEXE 2 : **Gambus Biawak** récent, produit dans la région de Kota Kinabalu (Sabah)



ANNEXE 3 : luthier Saharuddine à Sekadau, (N-W. Kalimantan)



ANNEXE 4 : Joueurs de **Gambus**, lors d'un concours à Tanjung Selor (N. Kalimantan)



ANNEXE 5 : Le **Gambus** vu par « Pengulu » HAMID (Saratok, Sarawak)



ANNEXE 6 : **Gambus Hadhramawt** , un oud artisanal (Banjarmarsin, SE Kalimantan)



ANNEXE 7 : **Gambus Hadhramawt** brunéien monté avec des clés de guitares (Papar, Sabah)



ANNEXE 8 : **Gambus Hadhramawt**, artisanal des Bruneiens (Papar, Sabah)



ANNEXE 11 : Chevillers sculptés du luthier Rashya Syir HAYATI (Banjarmasin, S-E Kalimantan). Relever la touche rapportée en contreplaqué à droite.



ANNEXE 12 : Production de luths monoxyles *Panting Panjang* (« *panting* long », Banjarmasin, SE Kalimantan) : trois formes distinctes de caisse.

Dayak Halong Ritual Music in South Kalimantan, Pt. 3: Gamelan by Keen PALMER
 Aural Archipelago (<https://www.auralarchipelago.com>) October 21, 2019

« *Gamelan is one of Java's great exports. In the modern era, these (mostly) percussion ensembles have spread far and wide, both around Indonesia (often carted to far-flung islands by Javanese transmigrants) and around the world (carried by multiple flows of academics, musicians, and diplomats!). These modern national and international flows are merely the latest chapter in a tale of musical migration that goes back centuries. To trace the development and history of this musical format and its migration would take a whole book (Henry Spiller takes a good crack at it in his brilliant and easy to read *Gamelan: The Traditional Sounds of Indonesia*), but a condensed version is doable!*

Gong ensembles are widespread across Southeast Asia, and in Indonesia variations are (or once were) found almost everywhere except Papua; in the archives of Aural Archipelago, you can find examples from Sumatra (talempong and talo balak), East Nusa Tenggara (Sumbanese funeral gongs and Timorese leku sene) and Kalimantan (the Dayak ritual ensemble called kelong.) Historical evidence is too scarce to pinpoint exactly when the gong ensemble called gamelan emerged in its primordial form in Java, with some guesses tracing it back to the era of Majapahit, the great Hindu-Buddhist kingdom which dominated Java (and other islands, as we will see) in the 14th to 16th centuries.

*The difficulty in this tracing partly comes down to definitions: what exactly is a gamelan? These ensembles have evolved over time, with diverging and emerging forms making for a lot of threads to follow. Some key elements which ethnomusicologists like Philip Yampolsky have honed in on are the use of melodic metallophones (xylophone-like instruments made of metals such as bronze or iron) and music with a kind of stratified (colotomic) structure rooted by hanging gongs. In his liner notes for the gamelan-centric Volume 14 of his *Music of Indonesia* album series, Yampolsky explains that the jury is out on when exactly ensembles meeting these specifications began to be played; evidence from the Old Javanese epic poem *Sumanasantaka* suggest that gamelan-like ensembles may have been around as early as the 13th century, but most can agree that by the Majapahit era, court gamelan similar to the gamelan sekaten or sekati were likely emerging. These archaic gamelan, famously adopted (adapted?) during the Islamic era to celebrate the birth of the prophet Muhammad, are still played annually in the courts of Yogyakarta, Surakarta and Cirebon. If we are to take these ancient ensembles as evidence, early gamelan forms exclusively used what the Javanese call the "loud" instruments (gongs and metallophones), with the "soft" instruments like xylophone (gambang), spike fiddle (rebab), and gender (a soft, keyed metallophone) added later.*

Another challenge is to trace exactly when gamelan began to spread from its hypothetical birthplace in Central Java. Bali, with its rich and diverse gamelan tradition, was surely one of the first inheritors of this new format. Gamelan was also eventually adopted in Sundanese West Java, where ancient gamelan called goong renteng, still played today, are said to be relics of the era when the Sundanese kingdoms of Pajajaran were dominated by the Javanese sultanate of Mataram. Just as in Bali, gamelan is now such an integral part of Sundanese culture and identity that it would be offensive to some people in West Java to even consider that it is technically an import. The same might be true for areas like Lombok, which likely adopted gamelan hundreds of years ago during a time of Balinese occupation. On that island, the native Sasaks took the format and created unique variations like the gamelan kelentang.

The spread and assimilation of gamelan into cultures across Java, Bali, and Lombok seems logical when you look at a map, as if the music oozed across land like a lava flow, eventually hitching a ride on ancient ships to cross those narrow straits. There's another corner of Indonesia, though, where gamelan has been played for centuries, one which has often been overlooked. In the province of Kalimantan Selatan (South Kalimantan, in the southeast corner of Indonesian Borneo), multiple gamelan cultures thrive. These traditions are proof that in centuries past, gamelan didn't just skip across straits, but bounded across the Java Sea.

To understand this, we have to go back to the era of Majapahit. Dating from the late 13th to the early 16th century, Majapahit was an empire which dominated a huge swath of vassal states from Sumatra to New Guinea. One of these states with ties to Majapahit was a mysterious Hindu-Buddhist kingdom called Negara Dipa. Now linked by empire, this comparatively tiny kingdom in the heart of Borneo soon became a beneficiary to the powerful cultural trappings of Javacentric Majapahit.

*Just as in Java, though, the historical evidence detailing this era is scarce. One key document is a legendary sixteenth-century court chronicle called the *Hikayat Banjar*, which describes these early Hindu courts as being full of Javanese imports like gamelan (Not a typo! Spelled with an "a" in Kalimantan), wayang kulit (shadow puppet theater), and topeng (masked dance.) As Negara Dipa gave way to another Hindu-Buddhist kingdom, Negara Daha, and then to a centuries-long reign by the Islamic Sultanate of Banjar, ties to Java remained.*

Under the Banjar Sultanate and after its fall in the 19th century, a somewhat cohesive ethnic identity emerged in the Muslim villages of South Kalimantan: the people were urang Banjar or Banjarese, and arts like gamelan flowed into these villages from the courts just as Islam had. As the Banjar court was more or less extinguished, traditions like gamelan and related performing arts like wayang and topeng lived on in the villages. Just as in Java, where villages across the island seized on this courtly musical tradition and made it their own, villages across South Kalimantan kept gamelan alive in their own way. The pared-down iron gamelan found in the villages of Java are echoed in Banjarese villages across South Kalimantan, where locals crafted a form and aesthetic which in some ways differs considerably from the any music in Java, ancient or modern, court or kampung.

The cultural transmission didn't stop with the Banjarese, though (and gamalan Banjar will get its own post soon enough.) No, this story gets deeper, and in some ways much more interesting.

In South Kalimantan, various indigenous Dayak groups have lived side by side with the Muslim Banjarese for centuries. Considering this close contact, it may come as no surprise that there has been a certain amount of cultural transmission between the groups: many Dayaks speak the Banjarese language (bahasa Banjar), for instance, and certain musical elements thought of as Dayak have made their way into the musical world claimed by Banjars. I was still taken by surprise, though, to find that Dayaks across the province have, just like their neighbors, embraced gamelan into their culture.

In my most recent posts about music in South Kalimantan, I already began to sketch the musical and cultural scene of the so-called Dayak Halong (also called Dayak Dusun Halong), a Dayak group living in the area around the Halong River in the Balangan region. The Dayak Halong are animists (with many converting to Buddhism, a religion seen as in tune and tolerant of their ancient beliefs) with a complex system of spirituality, much of it centered on the shaman-like folk doctors called wadian or balian. In those recent posts, I wrote about some of the music played by the Dayak Halong for curing and thanksgiving rituals. Some of it, like the gandrang music played only on drums, can be thought of as purely indigenous, with little obvious influence from outside cultures (this isn't just my take on it as a classification-crazy foreign researcher: the Halong also consider gandrang as their most "asli" (original) music.) The other main genre, kelong, uses tuned gongs or gong-chimes called kanong, instrumentation which has likely been around for centuries but is still arguably an import if you trace back far enough.

And then there's gamalan, a pared-down take on that ancient Javanese import. As my friend, Banjarese ethnomusicologist Novyandi Saputra, explained, the instrumentation of Dayak Halong gamalan is pretty minimalistic compared to its Banjarese counterpart. While gamalan Banjar is fleshed out with fundamental Javanese-inspired instruments like dawu (similar to Javanese bonang) and kanong (equivalent to Javanese kenong), Dayak Halong gamalan is simplified enough to be played by just five musicians: one playing two large hanging gongs or agung, one (or two) playing the seven-keyed metallophone called sarun, one playing the double-headed barrel drum called babun, and one manning the sixteen-keyed gambang xylophone.

A close look at the way these instruments are used can give us a neat glimpse into the way that the gamalan has been "Dayak-ized." Take those gongs, or agung. In Banjarese gamalan and the Javanese style from which it's derived, the strokes of these gongs are spread out widely, with the largest gong (agung ganal in the Banjarese style, gong suwukan in Java) only played to mark the end of a particular cycle (these cycle-marking gongs are called colotomic instruments in gamelan lingo.) That large gong and other colotomic gongs (like agung halus in the Banjarese style or kempul in Java) are played so sparingly that they have a kind of weight to them. In the Dayak Halong style, my friend Novyandi explains, "the strokes of the two agung are played constantly - this repetition is a style found only in gamalan Halong." This steady, frequent beating of the two agung gongs may confuse a Javanese or Banjarese gamelan musician, but this steady repetition is a hallmark of Dayak Halong ritual music: check out the recordings of kelong and gentur from my previous post to hear more of those constant gong strokes. Most Dayak Halong ritual music is designed to highlight long, elaborate phrases but to foster a heightened atmosphere and spiritual energy, so the relative frequency of those foundational gongs makes sense. As I shared in my previous post, shaman-like wadian consider ritual music like gamalan as an integral element of their possession-filled ceremonies, with music described as a kind of "vehicle" (pengantar) for moving from this plane to the supernatural one.

Another Dayak-ized element of this gamalan might be found in the gambang, the xylophone which elaborates on the melodies sketched out on the sarun. In other gamelan forms, the gambang is less prominent, its filigreed wooden melodies woven tightly into the larger tapestry. In Dayak Halong gamalan, though, gambang seems to take center stage in the way that kanong does in the kenong ensemble. Pak Angga, the gambang player in these recordings, seemed to wield his twin mallets (un-rubbered for a brighter sound) in a style influenced by his kanong playing, with his elaborating melody savoring single notes, bouncing in place before moving onward in a bubbly, syncopated stream.

Despite these indigenized elements, the roots of this music clearly once passed through Banjar hands. Dayak Halong gamalan isn't heavy on jargon, but those terms that do exist are ripped from the Banjarese, like babun for drum and "Galaganjur," a song form. Other terms are a clear fusion: one piece, "Ayakan Wadian," takes a Banjarese song form (ayakan) and pairs it with the local term for the shamans or folk doctors (wadian) who lead the rituals for which this music is played. Another remnant of Banjarese acculturation: the Dayak musicians know and savor "wayang" (puppet show) pieces, complete with the busy interlocking sarun parts so essential to Banjarese music for wayang. The Dayaks, though, have no wayang culture to speak of.

Despite this and plenty of other clues (that slendro pentatonic scale, straight from Java via Banjarmasin, or the fact that the instruments are almost always made by the Banjarese down south), the Dayak Halong reject the notion that gamalan has Banjarese roots at all. It is, they say, pure Dayak Halong, as asli ("original") as kelong. Just as with kasapi and kelong music, the gamalan is tied in local myth with the legendary mother of all shamans, Nini Yuri, who is said to have created gamalan straight from a mystical vision. Fair enough: gamalan feels right at home in the aruh adat healing and thanksgiving rituals central to Dayak Halong spiritual life. Tucked to the side of a palm-fiber altar in a balai (traditional Dayak communal home or meeting place), the gamalan leads the balian

on his spiritual journey just as smoothly as the other musics, its instruments marked with white chalk crosses as a sign of their sacred status. Gambang blending in with the wooden floorboards, there's no sign that gamalan hasn't always been here, no sign of its long journey through kingdoms past.

I don't blame the Dayak Halong for excising the Banjarese from their understanding of gamalan, intentionally or otherwise. From Halong to the Meratus Mountains, Dayaks in all corners of South Kalimantan have been marginalized by the more powerful and numerous Banjarese, with Dayaks often fighting a losing battle against a majority who once cast them off as "isolated tribes" (suku terasing), the subject of both mockery and fear. On a personal level, relations between the groups are friendly enough, but structurally the relationship remains fraught.

In this light, the Dayak Halong appropriation and reimagining of gamalan is an empowering thing, an expression of agency and creative re-use. Consider gamelan's spiritual power: in addition to its potent traces of courtly prestige, gamelan has a spiritual potency drawn from its Hindu-Buddhist roots and beyond into Java's spirit-filled animist past. This spiritual potency lives on in Java (see gamelan's role in the spirit possession rituals of jathilan and ebeg), and in Banjarese gamalan too. It makes sense, then, that the Dayak Halong, too, would harness gamalan as their own spiritual vehicle, borrowing this potent medium from their more powerful neighbors and embracing it for their own purposes.

This is why I'm finally of two minds about that Java (and Banjar)-centric history we started this post off with. I always love trying to find where things came from, how music spreads in unexpected ways. In doing so, though, I'd hate to distract from gamalan's wonderfully specific instance in the here and now. We can try to trace it back to Banjarese kingdoms and Javanese courts, sure, but in the present, this is Dayak Halong music. Played by Dayak Halong hands and imbued with Dayak Halong meaning, gamalan is now just at home in the Halong as it is in the courts of Java.

Context:

These recordings are the result of one long, beautiful recording session with a cast of overlapping musicians featured in the first two parts of this series. To learn more about the context of these recordings, you can read the first part of the series [here](#). »

(<http://gondang.blogspot.nl/2011/10/panting-from-city-of-thousand-rivers.html>)

Oleh: Edi Nasution

BANJARMASIN is a city located in southern part of **Borneo** island known by the nickname “City of Thousand Rivers”. Such epithets are outsiders because so many rivers that flow in a residential area *Urang Banjar* this. In addition to the river, in **Banjarmasin** there are also lakes and swamps, so it is not surprising that this region is the producer of freshwater fish are abundant and species also varied. From the other side, not too exaggerated to say that the traditional arts that exist and thrive in **Banjarmasin** is also closely related to the nature around their settlements. In *Urang Banjar* life so close and familiar with the water, ie rivers, swamps, lakes, and seas.

Intermingling between the local ethnic culture was evident once the art of carving and traditional architecture *Urang Banjar*. Similarly, the traditional household appliances, transportation, dance, folk song, and others. In addition, *Urang Banjar* also has a traditional theatrical art like *Mamanda*, *Wayang Gung*, *Abdul Muluk Loba*, *Kuda Gepang*, *Damarwulan*, *Tantayungan*, *Wayang Kulit*, and *Tutur*. While the (instrument), among others, such as traditional music *Kuriding*, *Panting*, *Kintunglit*, *Bungbung*, *Suling*, *Salung Ulin*, and *Kateng Kupak*. One type of music that is quite prominent and famous of Banjarmasin at the present time this is *Panting*, as a musical ensemble.

At first, the *Panting* music comes from *Tapin*. The term *Panting* actually is the name for a musical instrument plucked and shaped a bit like *Gambus* in the Arabian peninsula, but its size is smaller. *Panting* musical instruments are generally made of *Nangka* wood. In the past, *Panting* as a musical instrument played only kordofon individually (solo). But in its development and in line with progress of time, in a musical performance *Panting* played also several other musical instruments together (ensemble), such as *Babun*, *Agung* (gongs), and *Biola* (violin) to accompany the singing of traditional *Urang Banjar*.

Naming “*Panting* music” is derived from the name of the instrument itself, because the “*Panting* music” (as an ensemble) is the famous musical instruments, and the dominant role is *Panting*, so this type of music is called “*Panting* music”. According to a *Panting* player, the man who first give the name as “*Panting* music” is A. Sarbaini, which until now *Panting* music is famous as the traditional music that originated from Banjarmasin, South Kalimantan.

In *Urang Banjar* language, the word “*Panting*” means many things. One is the “thorn fish that contain toxins”. But in the context of traditional music culture *Urang Banjar*, the word “*Panting*” to mean “quote”, that is sounding the strings with a scolding technique. The sound of the passage of the strings that chink-chink sharp (maybe like a “thorn fish”), coupled with how to create melodies with specific patterns, so the musical sounds that can touch the recesses of the heart, until the [hearts](#) of people stabbing who heard it. *Panting* music ensemble as a whole musical sound is intact, which twang “*Panting*”, thumper “*babun*”, incision violin, flute blowing, and blow gongs are played simultaneously in harmony, becomes a performing arts delicious enough to be seen heard, first-more Malay rhythms that heave was quite thick, without realizing it will be able to make our bodies swayed.

According to public confidence in the original maker, a *Panting* will have great appeal when the stringed instruments are given a “*azimat*” (“sacret object”). In the past, makers *Panting* always put “something” (“*azimat*”) into the stomach *Panting* resolved before construction. “*Azimat*” include *Tambang Lirang*, which is a kind of “*guna-guna*” (“magic”). *Panting* makers believe that the *Tambang Lirang* can make fans and audiens so crazy about *Panting* music. Therefore they will always want to watch musical performances *Panting*. *Tambang Lirang* can grow the audience longing to sounds he heard, which is so melodious. Another “*azimat*” is *Bunga Kenanga*. Use of *Bunga Kenanga* on stringed musical instrument is intended for an audience and feel “longing grudge” (restless) when dit not hear the *Panting* people played. In addition, there are also *Sumbaga* that aims to make the audience spellbound to the performing arts musical *Panting*, as well as the existence of “certain writings” that aims to make the audience amazed at the sound of *Panting* music.

Among the “*pemantingan*” group also known as the “*datu*” (shamans) as a custodian of *Panting*. According to old beliefs, *datu* is used to give the sound quality of *Panting* music is very melodic (tunable). Some of the best known is *Datu Lampai*, *Datu Bangkala*, *Datu Kalambahai*, *Datu Kundarai*, *Datu Ujung*, and *Datu Lampai Sari* was the only female *datu*. In the show *Panting* in the past, if want to play *Panting* in the middle of the crowd, then the first was called “*datu-datu*” (shamans) was a way to burn incense and lay *Panting* on the smoke “*kemenyan*” (“incense”), which is being burned.

Based on its shape, *Panting* as stringed instruments (chordophone) have differences. Because of these differences, there appeared the names of *Panting*, including *Lalai Gajah*, *Putri Kurung*, *Putri Manjanguk*, *Mayang Bungkus* or *Mayang Marakai*, *Sari Dewi*, and *Si Runtuh Palatar*. Among the forms or species, the most widely used is *Lalai Gajah* and *Putri Kurung*. While the most rare is *Mayang Marakai*. Because, there are who think that if you use *Mayang Marakai Panting* type, then the music player group will “*rakai*”, disperse or not compact anymore.

As for the songs presented in *Panting* music ensemble have poems using language *Urang Banjar*, which is generally shaped rhyme. One of the music player *Panting* explained, that in terms of regional developments songs (poems) typical rhythmic *Banjar* in South Kalimantan is divided into 3 (three), namely the songs that developed on the edge of rivers, inland, and coastal beaches.

The song is growing along the edge of the river called the *Rantauan* songs, particularly in the areas of *Kuala Banjar*. The characteristics of these *Rantauan* songs heave-square-wave and ripple like waves of the river and as people who lament his fate (sadly). Differences *Rantauan* by *Pasisiran* song, for example on the *Rantauan* song inherent concept of "*mangancang meratapi nasib*" (high pitched while lamenting the fate), while the *Pasisiran* song with the concept of "*mangancang tapi ba-arti*" (high pitched with the intent or specific purpose).

Japin songs that come from the *Hulu Sungai (Banjar Hulu)*, namely from *Kota Rantau* to *Tanjung*, known for its *Pandahan* song. This song is called also the song sung *Tirik* because when the "*ma-irik urang banih*" (people who are separating the grains of rice stalks by being trampled when the harvest, that if in Mandailing called "*mardege*"). The song is sung while "*aturai*" (echo-reply, said-replication), where the "final word" from a verse that has been sung again used to be the beginning of the next stanza rhyme, such as *Paris Barantai* song is quite famous.

The song is growing on the coastal region of *Kota Baru (Sigam)*, which was sung in a tone shrill squeaky high enough (perhaps because there is little influence of Bugis culture) song called *Pasisiran*. Examples like the *Japin Sigam* song that accompanies the *Japin Sigam* dance, and also the *Intan Marikit* song.

Keep in mind that the original *Panting* music in *Banjar*, which used only three types of musical instrument that is only *Panting* (chordophone), *Babun* (drums) and *Agung* (gong). In the *Rantauan* area of Arab-Indonesian added *Kaprak* instrument, and some are adding *Tamborin*. While the *Pandahan* song in the *Hulu Sungai* in addition to using *Babun*, there is also a *Rebab* (fiddle) and *Terbang*. The addition of *Babun* that pounding sound that is very appropriate because it is often used as accompaniment *Ba-kuntau* (martial arts). While the *Pasisiran* song added *Tamborin* and *Biola* (probably due to the influence of Arabic), because its function as a accompanist *Japin* dance with a distinctive beat of the feet (*Kapincalan*). It is estimated that from where the *Biola* at the *Panting* as an ensemble music.

As *Pungkala* (patron) in taking the creation of the kind of *Banjar* song of 3 kinds of rhythm (twisted): (1) *Dundam*, that the songs are rather sad, like someone *manggarunum* ("muttering") but sung, such as singing songs when rocking the child in a swing (euthanize). This species is also used as a song which tells the story of history as *Putri Junjung Buih* which very sad. Example of *dundam* rhythm is *Tatangis* creation Hamiedan AC, (2) *Madihin*, namely the songs on *Madihin* art. Examples *Madihin* rhythm track is the song's *Dayuhan wan Intingan* creation H. Anang Ardiansyah, and (3) *Lamut*, namely the songs on the *Ba-lamut* art.

Ampar-Ampar Pisang song created Thamrin, but was released by AC Hamiedan and *Barantai Paris* song creation H. Anang Ardiansyah are two songs that became "mecca" in creating *Banjar* folk songs. This is because this is the second song was first recorded and known to many people there.

Regarding when the birth of *Panting* music, until now has not obtained a written record. But, according to oral speech (from mouth to mouth) that developed in rural areas and villages in South Kalimantan, *Panting* music existed before colonial times, or more less in the 18th century. At that time, the *Panting* music used to accompany *Japen* and *Gandut* dances. At this time accompanied by instrumen *Panting* music such as *Babun*, *Agung*, *Suling*, and *Rebab*. But after the *Biola* entry into the Kingdom of *Banjar*, then the *Rebab* position replaced by *Biola*.

In the early and development stage, musical instrument *Panting* only has three strings, each string has its own function. The first string is called *pangalik*, meaning string rung for intersperse song or melody. The second string is called *panggundah*, or *pangguda* used as a constituent songs or *paningkah* (improvisation maker). The third string is called *agur*, who serves as the bass. In the past, the strings *Panting* are made from *haduk hanau (ijuk, roofed)*, pineapple fibers, bark fibers *bikat*, thread the machine, or thread *sinali*. But now, because it is more easily obtained, coupled with a much more melodic sound, so the nylon yarns tend to be more widely used. There is also the use of wire rope (string) with four stretch of the *Panting* body. In terms of body shape *Panting* are called *Mayang Bungkus*, *Mayang Bunting* and *Mayang Maurai*. Whereas carving the head *Panting* also vary among other *Karuang Bulik*, *Simbangan Laut*, *Naga Salimburan*, *Putri Bungsu*, and *Putri Kurung*.

Panting music setback occurred in the Japanese colonial era. At that time, the *Panting* music rarely staged. Naturally, because at that time, everyone should strive to maintain life. This situation continued decades later after the Japanese left Indonesia.

In 1984 a crucial year for the life of *Panting* music. At that time, the artists do research on this music in the area *Tapin* district. From the research, stated that the *Panting* music is still eligible to be reappointed to the surface. Everything was prepared. The songs were renovated and replaced with songs that have been re-arranged in such a way. Having addressed adequately by not leaving the essence of a musical tradition, in 1984 also, the *Panting* music tested to the local music festival in Indonesia. The result is very satisfying at the same time surprising. *Panting* music managed to occupy the top 10

music of the archipelago. Since then, development continues to be improved. Until at last, was born the *Panting* musical groups throughout the South Kalimantan today.

Panting music ensemble consisting of: (1) *Panting*, (2) *Babun*, a musical instrument made of wood round, there is a hole in its center, and on the right and left sides are coated with leather from goatskin. *Babun* is played by being hit, (3) *Agung*, usually made of aluminum round and round bumps in the middle there. *Agung* (gongs) is played by being hit, (4) *Biola*, a kind of strings, (5) *Suling* (bamboo), is played by blowing, (6) *Ketipak*, similar *Tarbang* shape but smaller size, and both sides coated with leather, and (7) *Tamborin*, percussion instruments made of thin metal and are usually Banjar society called *Tamborin* with the name *Gugunca*.

In musical *Panting* performance, usually the number of musical *Panting* instruments as many as 3 pieces, and coupled with other musical instruments. *Panting* music is also called by the name *Japin* if presented for accompanied by dance. *Panting* music presented by the songs that usually reciting rhymes. Rhyme contains the advice or "advice rhyme", and limerick. The song is sung monotone, which means music sung without any refrain. *Panting* music player plays music by way of sitting, the male players sit cross-legged, whereas female players sit with legs folded back. The *Panting* musicians in general wearing traditional clothes Banjar. The man was wearing a cap as headgear, while female players wear the veil.

There are some functions of *Panting* music. *First*, as entertainment for music and his poems are sometimes playful and can entertain the crowds. Therefore, *Panting* music are often used in traditional wedding ceremony. *Second*, as a means of education because poetry (songs) in *Panting* music contain about advice and religious values of Islam. *Third*, as the music that has religious values, because the music-his music contains elements of religion. *Fourth*, as a means to tighten the brotherhood of *Urang Banjar*.

Note: this article is just an initial observation of *Panting* as a musical ensemble that developed in Banjarmasin city. Information about *Panting* music was obtained from various sources, including interviews with *Panting* musicians.

http://www.kompasiana.com/zulfaisalputera/ke-barikin-aku-kembali_576d19b4f37a619e090de2c8

"Always there are memories of childhood every passing several craft kiosks along approximately tens of meters on both sides of every road entering the village. Rows of stalls it was as a pager ayu greeter every person who enters the area. There is a wooden rocking horse, a toy set dadapuran, savings rooster of clay, and, this is typical of his, broom fibers of all sizes. Yes, that's the scenery that looks every person who entered the village Barikin, District Haruyan, approximately 145 km from Banjarmasin, while out of Hulu Sungai Selatan and began to enter the territory of Hulu Sungai Tengah. The village area of 4.50 square kilometers and consists of 6 RT it has a special attraction for anyone to visit there. Not just a matter of creativity handicrafts, but also the arts. There are two things that make me happy every present in the village.

First, it can be recalled childhood as referred to above. Always trying to stop at the craft stalls if when traveling to and from banua anam not fall asleep in the car. Just to buy one thing only, though it is not required but can be a souvenir. One of them is a big broom fibers that until now I pinned on the back door of the house.

The second thing, in Barikinlah me and probably anyone who enjoys art and culture banua can visit and learn a lot with an incredible figure, Abdul Wahab SYARBAINI, or commonly called Pak SYARBAI. The figure he can not be separated by Barikin as an art village. Even emerging assumption, what would happen without the figure SYARBAINI Barikin village. This is certainly not an overstatement. One just had to toughen it is that the forerunner of the birth of music Panting in banua starting from the hands of a SYARBAINI .

From 1969, he began studying traditional music japing Bajapin and formed the group in 1973 with a simple tool: guitar skelter, baboons, and gongs. At that time, Japin Malay song and accompanying dance Japin. 1976, start Japin just music offerings. When there is a reception in the village Barikin, November 15, 1977, it was again displayed Japin music SYARBAINI in the presence of his fellow artist friends at the time, among others Yustan AZIDIN, Marsudi, Anang ARDIANSYAH, and Bakhtiar SANDERTA. Because the dominant voice comes from the guitar Panting, then there was an idea to call the music as music Panting. Since then, the village began Barikin, Panting clink echoed to this day to be part of the musical tradition of Banjar. Sentra broom fibers in Barikin – And stretching SYARBAI in the art world even more takterbendung tradition again. Barikin birth figures, May 8, 1955, the studio founded Ading Bastari continue the legacy ayahndanya Pambakal Sasera. Through this forum, he actively revitalize and roll music musical Banjar, Panting, dance, Japin Bakisah, wayang kulit, wayang gung and other traditional arts in Barikin, also parts of South Kalimantan, Central, East, even abroad. Too much work and achievements of a SYARBAI against the traditional art and culture of Banjar so it felt there was no other artists in banua figure that can be compared. Recipients of the title Datuk Astaprana Hikmadiraja of Banjar Sultanate has just left Barikin, Banua beloved, even the life of this world, May 11, 2016, three days after the birthday-61. Urang Banjar tradition of art lovers definitely feel lost.

*More over Barikin village. SYARBAI not just leave work and memories. Some cadres, including three children, will continue the struggle in the way of art. However, the village Barikin must establish itself as an art village, cultural village. HST District Government must immediately set and polish. Pak SYARBAI can be used as cultural house and a village square can be called the "Garden SYARBAINI". Surely anyone would return to Barikin to his memory. *** »*

Interview / rencontre avec PAK SYARBAINI en 2012

<https://myrasta.wordpress.com/2009/10/13/nasib-sang-seniman-itu/>

"SARBAI...

Karuang Bulik, Simbangan Sea and the Dragon Salimburan engraved on the end or head Panting was stroked. Slowly. That was done before lifting and putting musical instruments premier form of the guitar in her lap. Before stringed plucked, rubbed his right hand first bodies were carved Mayang Wrap ("Seludang") Panting, Bunting and Mayang Mayang Maurai. And, melantunlah clinking rhythm Panting. Serene and melodious. Sometimes gently, sometimes smart. Enchanting ears until he feels a head nod and bodies swayed to the rhythm.

Ah, if only SYARBAINI Abdul Wahab, the pickers Panting it play in normal conditions, it is more dazzling again. But although he is better known by the name of SARBAI it is currently ill, did not reduce his ability to play the strings Panting.

"Abah accident. It has been more than a month, he could not stand because of a broken left leg," said Lufi, the eldest son SARBAI.

SARBAI, the man born in 1954 in the village of Barikin, District Haruyan, Hulu Sungai Tengah (HST), the artistic talent inherited from his father. Debut in the field of traditional arts started when studying traditional arts Japin or Bajapin. In 1969, the father, Pambakal Sasera, Art Gallery bequeathed Taruna Mekar to SARBAI. In 1973, the name Taruna Mekar exchanged Ading Bastari studio.

"Consideration of the time, wanted to find a better name to the Banjar-an. Ading Bastari means Pambungsunya (youngest-red) or the youngest group. Because it is the time, many art galleries first in Barikin," said SARBAI as he massaged his left foot.

Since the establishment of Ading Bastari, the development of art in Barikin thrive. The high dropout rate, making SARBAI easy to recruit prospective employees new art. Along with the traditional arts reached the golden peak. Because the profession is considered a promising art workers.

SARBAI which was originally only deepen Japin, began studying other art and mastered. He even once won the Youth Festival Dalang-Kalsel se, for category Wayang Purwa Banjar, 1978. At the workshop leaders joined dozens of art workers. There were proficient Bajapin, Bawayang, Bamanda, Horse Gipang and others. All trained and chaired SARBAI. SARBAI expertise, makes him famous and known. Until the year 1978 to 1980, the provincial party asked him to train the seeds of new artists. Three years of the time he spent as coach of art in Taman Budaya Banjarmasin, enough to give birth to artists of traditional art is now.

SARBAI trained not only in his studio, in Barikin. He is also asked to train in some areas, such as Balangan, Tabalong, Amuntai, Tapin and Kandangan. The artists didikannya, then set up a new studio in place respectively. Being an artist is far short of expectations for the rich. "Mun explosives sugih treasure, kada not have to be an artist. Artists that only wealthy friends (if you want to have a lot of wealth, do not be an artist. The artist was just a lot of friends-ed)," said SARBAI mimicked papadah (advice-red) Abahnya first.

Tatuhnya shuffled trip Sarbai support and develop the traditional art gallery, illustrated clearly when in 1980 he was forced to pawn favorite motorcycle. Armed with money from the hock that it was able to add the art equipment. Counted, five years of motorcycles can only be redeemed.

"In 1978, the Local Government HST plans to awaken the building where practicing artists in Barikin. One resident even had to give up a piece of his land as the location of the building," SARBAI sighed remembering those moments. Somehow, until now there has never been the realization of the Government of the HST. Until finally, the land which had been due to the location of the building was sold by the owner. SARBAI and other artists in Barikin, not never apply for or receive assistance proposals to the local government. But everything always ends with uncertainty.

Costumes, stage equipment to transport costs and consumption, fully dependable results obtained wage. As a result, wages are meager left only a handful. How could I not, in the performance "horse" Gipang are the members of 40 people. Puppet Gung numbering or more, about 50 people.

SARBAI and Barikin fame as an art village, was not able to arouse HST government to engage outside help. In fact, if there is help, all for the development of art in itself.

Powerlessness SARBAI and other artists in Barikin, increasingly making sense of art in the region increasingly faded. I do not know, what makes the local governments turn a blind eye to the development of traditional art. Even now, when SARBAI, the maestro was sick, there was never just a visit from the local government HST. The opposite is true. SARBAI got a sympathetic and visits from other local governments, such as Tabalong, Balangan and Amuntai. More than one month SARBAI sick, nobody knows HST officials. Extraordinary...

SARBAI sighed. Panting before it was placed next to his right, again stroking his hand engraving Karuang Bulik, Simbangan Sea and Naga Salimburan. SARBAI, maestro must accept the fate of being ignored in their own country. He is now like oblivion ... »

Surakarta, November 17, 2016

"(...) Approximately 41 years ago, since music skewed with the current concept is shown by DAH. AW Sarbaini in Barikin Village at her marriage reception. Several South Kalimantan artists and cultural figures such as Bachtiar Sanderta, Yustan Azidin, Anang Ardiansyah, and others witnessed a new musical ensemble ensemble accompanying Sarbaini's songs and songs that existed at the time. The journey of panting music eventually evolved into the national realm and gained recognition as traditional music originating from South Kalimantan. Since then Sarbaini and his group are so popular with panting music. Predicate creator of a new form of art Panting also attached to him. Panting develops from various sides physically viewed, such as a single string up to a twin string, the string originally made from pineapple fiber turns into a nylon rope rope with a small to large size, to the use of a magnetic coil to capture a wire signal, called Pick up to play Panting music when supported by sound system device. Physical change and development of course has its own reasons, the assumptions in the author's head has not been answered by Sarbaini who became the protagonist figure in the changes that occur in music Panting.

Music Pangs Studio Kamilau Intan South Kalimantan

(Photo SKIN KS Collection)

Panting music evolves into a musical performance that decorates ceremonial events such as weddings, receptions or government events. The existence of panting music skyrocketed over other arts. Existence then gave birth to developments on the side of the show as well as from the musical side. The development that happened is done to make music skelter can survive into a form of traditional music that rooted in the forms of community activities.

Strangely music after reaching Batang Banyu area started to change especially game technique and treatment on some instruments. The technique of baboon tirik that is identical with panting music began to be adjusted with the community of banyu stalks by playing patterned jp japin. The game has started losing its technical game in a group. This certainly becomes a fairness when music panting undergoes musical diffusion because it is played in a new society. Strong syncopation punctuation with panting music began to not be felt, which increasingly appear even strains of typical banyu stems that analogy writers like the flow of the river Martapura calm and swept away.

The melodic instrument in music is important. Panting that has a string system with a neck without a barrier between the fret, or fretless makes it very easily tuned to the frequency of any tone. While piul basically follow the existing barrel pattern on skelter. This ease has a huge impact on the changing of the tone system used in music. Western music approach is then used for easy determination of the tones used. Though at first the music was just familiar with the system of meeting-wide encounter which then turned into major-minor. The musical knowledge makes panting music then easy to collaborate with conventional instruments with absolute pitch tone system.

Given in terms of development efforts with collaboration, it should not be like today. Standardizing the tone with the absolute pitch system of Western instruments is a recurring error that has been done so far. When in fact that should be done is the opposite of the Western instruments following the pitch system. The dynamics of culture and development that occurred in the music panting then be used as an excuse. Though unknowingly this is a symptom that reflects will pengkerdilan against a musical concept that has long been owned by the Banjar community itself.

The very interesting thing about music is not just a physical form and how to play it with alternate picking technique. However, when viewed more deeply from the side of his musical there is something forgotten by the perpetrators. The very fundamental part of the musical identity is important as local music is the original music tone system. How to do a tuning tone on the music panting that has to adjust the music singer panting itself, making music skeleton has an implicit lead to different treatment with music in general.

The question that then arises is what is the tone system? The tone system (tuning system) is a high processing process of low tones and distances between keys tone so as to create a musical atmosphere of its own with all the elements associated in it. The tone system is born of the taste or characteristics of the society culture which then poured in the physical form of musical instruments so that it can be said that the tone system is a musical characteristic in a culture.

The tone system will certainly be able to give the identity and picture of a musical sense in a particular music.

Music with diatonic tone system will be different flavor and characteristics with music that uses sléndro or pélog tone system. Sléndro and pélog itself have a different musical atmosphere when played. The music in the archipelago in fact has differences in form, game and tone system. The difference is based on the specific culture that is characteristic of musical taste of the owner's community. In this vast archipelago the tone system is held differently as it is in the Western music world that already has an agreement with its absolute pitch that makes the instruments that come from the West have the same tone system.

The concept of a musical barrel based on the singer is an intangible heritage. A process of local formation of a genius born of Banjar intellectuality. There needs to be an effort to restore panting music into what is supposed to be, firmly established with its own tone system. Let us not misinterpret a development so as to form a forgotten attitude towards what already exists. The effort to maintain a long-standing music tone system with the musical characteristic of its society is an attempt to align the local tone system with such conventional Western tone system.

This new stylish music is a form of popular art, not traditional art anymore. Why do authors say to be popular music, because the hybrid music style which is then carried by the perpetrators to attract the interest of the music subscribers. But this implicitly makes the music loses its label as a musical tradition. This sporadic development shifts the original values and forms of the music itself. As the glorious usage begins to be abandoned and uses a bass instrument, keyboard functions are present both as a complement to the game's chords as well as the shaper of harmony. The tone system that changed its tuning, initially had to adjust to the vocal sound of the singer then standardized with the Western music equalqurament.

High singer's voice or in banjar term "singik" so that the voice sounded shrill and stuck thrown into its own distinctive characteristics in the panting music that there is a prelude. Unfortunately, this vocal technique is very hard to find anymore. Throughout the author's observation, there is only one person who can sing with vocal techniques like this until now. Singing vocal sound like shunned by the vocalist-vocalist of today. Most affected with dangdut style even some lead to pop vocal style.

Efforts that have been done and took place quickly to make the musical characteristics of traditional music began to turn into a hybrid style panting music. This unintentional and unconscious development fades out the sense of originality of traditional panting music. Panting music is now a part of popular music, maintaining existence by performing musical diffusion.

The mention of the guitar in front of the panting name should also be changed nowadays. Because guitars and skeletons are two different instruments both organically and technically. Naming like that actually even membang panting as if the same as the guitar. There must be an awareness built by the actors and the owners of this art that the music is important and important as the main subject has a position equivalent to the music on earth.

Growing is not always a positive connotation, but developing can also be something negative. Therefore interpreting the development must also adjust how culture becomes the values of identity binders. Although the change is certain, but some things should be left as it is. If the developmental euphoria enveloped the tradition, then be prepared for our identity to be gray.

"It's good to have marine urangakan (kabudayaan). We are facing mamakai ha again "DAH. AW Sarbaini » »



PAK SYARBAINI à Barikin en 2012



PAK SYARBAINI à Barikin en 2012

Proses Pembuatan Gambus Masyarakat Melayu Brunei Sabah
The process of making the Sabah Malay Bruneian "Gambus"

Abd Aziz Abdul Rashid

Muzium Seni Asia, Universiti Malaya

azizras@um.edu.my

Abstract

Various modern music are an important part of Malay Bruneian ethnic in Sabah. Traditional gambus or oud is still practiced among the old and new generation. The Fiesta Gambus of Sabah has been celebrated for the 10th consecutive years, which consists of contests and performance. It has been observed that there are some factors of sociocultural dan economics influence in the preservation of gambus. Malay Bruneian ethnic in Sabah, are settled mostly in the west coast of Sabah, and from Kota Kinabalu to the town of Sipitang. The "life centre" of gambus is located at Papar District especially at the Bongawan town and surrounding area. The reason is the ability of the Malay Bruneian in producing gambus, its song and rythm, philosophy and their believe towards gambus. The Project of Clarifying Fact, under the Malaysian Museum Department focused to the process of making gambus; from the choosing of the tree, traditional making practices, believing during the process till the completion of the gambus. Today, the gambus maker still exists, from both old generation (60th years old and above) and young generation (below 40th years old). There have several gambus makers from the old generation and only one gambus maker from the young. This paper has documented four of the gambus makers, but one maker was chosen to reveal the process of making, the rest are referred as comparison especially in the making stage.

Abstrak

Walaupun pelbagai muzik moden telah menjadi sebahagian penting daripada kehidupan masyarakat Melayu Brunei Sabah, namun seni permainan gambus masih lagi digemari oleh kalangan generasi lama dan baru. Setelah membuat pemerhatian terhadap Pesta Gambus Sabah yang diadakan saban tahun (yang mengandungi elemen pertandingan dan pertunjukan, kini telah memasuki tahun yang ke-10), terdapat faktor sosiobudaya dan ekonomi yang mempengaruhi kelestarian seni warisan gambus ini. Masyarakat Melayu Brunei Sabah mendiami sekitar pantai Barat Sabah iaitu dari Kota Kinabalu hingga ke Sipitang. Namun, "pusat kehidupan" gambus berada di daerah Papar khususnya di kawasan Bongawan dan sekitarnya. Salah satu daripada faktornya ialah kemampuan masyarakat Melayu Brunei menghasilkan sendiri seni gambus berkenaan iaitu alat muzik itu sendiri, irama dan senikata yang dihasilkan, falsafah dan kecintaan mereka kepada gambus. Projek Pengesahan Fakta Jabatan Muzium Malaysia telah memberi perhatian kepada proses pembuatan gambus iaitu dari aspek pemilihan pokok, kaedah pertukangan yang diamalkan, kepercayaan sehingga sebuah gambus dapat dimainkan. Sehingga kini masih terdapat beberapa pembuat gambus dari kalangan generasi tua (berusia 60 tahun ke atas) tetapi hanya seorang sahaja pembuat yang mewakili generasi muda (berusia di bawah 40 tahun). Empat orang pembuat gambus telah dirakam kaedah pembuatan mereka, tetapi hanya seorang sahaja yang dipilih untuk dipaparkan proses pembuatannya. Manakala tiga orang pembuat gambus yang lain dirujuk sebagai pembanding pada tahap-tahap pembuatannya.

Pelbagai bentuk gambus

Kekal Abadi 28(1) 2010

Latar Belakang

Secara ringkas, gambus yang dikenali juga sebagai 'ud, *barbat* atau *lute*, merupakan alat muzik bertali berasal dari Timur Tengah. Gambus yang dihasilkan oleh masyarakat Melayu Brunei Sabah lebih hampir kepada *barbat* sebagaimana yang dihasilkan oleh orang-orang Parsi. *Barbat* dibawa oleh orang-orang Parsi sejak abad ke-9 Masehi semasa perdagangan mereka dengan alam Melayu. Alat ini dimainkan semasa dalam perjalanan mereka yang jauh. *Barbat* juga dihasilkan dari sebatang kayu sebagaimana yang ditulis oleh Ella Zonis dalam bukunya bertajuk *Classical Persian Music* (1973:179). Kenyataan beliau adalah seperti berikut: "As early as the Sassanian period (224-651 A.D.) the Persians had a ud called barbat. The construction was different from that of the Arab lute since in the barbat, the body and the neck were constructed of one graduated piece of wood..." Gambus dihasilkan dengan cara mengeruk bahagian pokok berkenaan untuk dijadikan bahan yang boleh melantunkan bunyi.

Kawasan kajian yang dibuat adalah sepanjang pantai barat Sabah dari kawasan Kota Kinabalu di bahagian utara sehingga ke kawasan Sipitang di sebelah timur iaitu kawasan penempatan utama masyarakat Melayu Brunei di Sabah. Kawasan utama permainan gambus ini adalah di kawasan Papar yang meliputi perkampungan di sekitar pekan Papar (Kg Tengah, Kg Buang Sayang) Kimanis, Bongawan, Membakut, Beaufort, Lubok Weston, Pekan Weston, dan Sipitang.

Kertas kerja ini dibuat berdasarkan dapatan dari lapangan khususnya dari aspek proses pembuatannya di kalangan masyarakat Melayu Brunei Sabah. Penyelidikan dimulai pada Mei 2007 dan berakhir pada Julai 2009, sebagai Projek Pengesahan Fakta Sejarah, Jabatan Muzium Malaysia yang diketuai oleh Encik Kamaruddin bin Zakaria daripada unit Muzium Etnologi Dunia Melayu. Selain daripada itu, pendokumentasian proses pembuatan gambus Melayu Brunei Sabah ini belum pernah dilaksanakan oleh mana-mana pihak. Usaha penyelidikan ini juga mendapat bantuan daripada Persatuan Masyarakat Brunei Sabah, iaitu sebuah badan bukan kerajaan yang menaungi pelbagai aktiviti sosio ekonomi, seni dan budaya. Salah satu usaha Persatuan ini dalam memulihara seni warisan gambus dan lain-lain kesenian ialah dengan penganjuran Pesta Gambus Sabah yang telah memasuki tahun kesepuluh dengan tema Gambus Instrumen Perpaduan. Bahkan, melalui Persatuan, pesta gambus ini telah dimasukkan dalam kalendar pelancongan Sabah.

Empat orang pembuat gambus tradisi Brunei telah dikenalpasti dan dirakamkan proses pembuatannya, namun tulisan ini akan memberi tumpuan kepada seorang pembuat sahaja iaitu Encik Tajul bin Munchi, berusia 68 tahun, dari Kampung Pimping, Membakut, Sabah. Beliau dipilih kerana masih mengekalkan ciri-ciri pembuatan gambus tradisi Melayu Brunei. Selain daripada itu, beliau juga:

1. boleh memainkan alat gambus, mengetahui nada tinggi dan rendah bunyi senar / tali
2. memiliki pengetahuan tentang falsafah dan seni gambus tradisi Brunei

3. dikenali umum sebagai pemain gambus
4. mahir dalam lagu-lagu tradisi Melayu yang berasaskan seni gambus terutama dalam rentak zapin iaitu dari aspek nyanyian dan tarian
5. memulakan semula tradisi bergambus setelah seni gambus hampir dilupakan pada tahun 1980an

Sejarah Ringkas Gambus Brunei

Gambus dimainkan oleh masyarakat Melayu Brunei sejak dari kegemilangan Kesultanan Melayu Melaka iaitu pada abad keempatbelas. Alat berkenaan dibawa oleh pedagang Arab dan India bersama-sama barang dagangan mereka. Menurut sumber lisan yang diperolehi daripada Encik Awang Haji Masri bin Raub, alat ini telah dibawa bersama oleh rombongan DiRaja Johor ketika menghantar puteri Sultan Johor Temasik yang melangsungkan perkahwinannya dengan Sultan Brunei pada tahun 1363 Masehi. Sultan Brunei ketika itu, Awang Alak Betatar telah menukar nama kepada Sultan Muhammad Shah, iaitu nama Islam baginda. Baginda adalah pemerintah Islam pertama di Brunei dan telah menghantar utusan ke China pada tahun 1371 Masehi. Dalam catatan sejarah Dinasti Ming, nama baginda dicatatkan sebagai Mo-ha-mo-sha. Baginda mangkat pada tahun 1402 dan digantikan oleh Sultan Abdul Majid Hassan.

Satu sumber lain pula menyatakan bahawa alat muzik ini telah dibawa ke rantau Asia Tenggara oleh pedagang Arab bersama-sama dengan rombongan Sultan Sharif Ali (Sultan Brunei ketiga) ke Brunei. Pada masa itu, masyarakat tempatan telah mencipta beberapa buah lagu mengikut irama yang dimainkan oleh pedagang Arab.

Gambus dan Masyarakat Melayu Brunei Sabah

Di Sabah, gambus sentiasa dikaitkan dengan masyarakat Melayu Brunei. Namun demikian, terdapat juga permainan gambus di kalangan masyarakat Melayu Kedayan yang juga berasal dari Brunei. Perbezaan yang ketara di antara kedua-dua masyarakat gambus ini dapat diperhatikan dari segi bentuk gambusnya. Bentuk badan gambus masyarakat Melayu Kedayan lebih bulat atau panjang persegi di buntut berbanding gambus masyarakat Melayu Brunei Sabah dan menggunakan kayu yang lebih berat. Lagu-lagu gambus kedua-dua masyarakat ini juga berbeza.

Gambus kebiasaannya dipetik secara solo atau secara berkumpulan. Bentuk dan iramanya menggambarkan fungsi muzik tersebut serta perasaan orang yang memainkannya. Perasaan kegembiraan, kerinduan, kesedihan dan kasih sayang diluahkan melalui irama petikan yang dihasilkan oleh alat muzik gambus. Lagu-lagu yang dimainkan berentak zapin, joget, inang dan masri. Antara lagu yang sering dimainkan ialah lagu *Sayang Jamilah, Adai-Adai, Indung Anak, Illahi, Cencang Rabung, Anding, Anak Ayam, Bangkar Beranyut* dan *Tengah Malam*. Bahkan terdapat lagu-lagu baru seperti *Jiwa Manis* dan *Tiba-tiba di Hutan* dicipta oleh masyarakat Brunei Sabah.

Ciri Umum Gambus Masyarakat Melayu Brunei Sabah

Penulis mendapati bahawa gambus masyarakat Melayu Brunei Sabah mempunyai bentuk dan hiasan yang tersendiri. Ciri-ciri umum yang dapat dikenalpasti ialah:

1. Badan dan kepala gambus diperbuat daripada sebatang kayu
2. Peti bunyi atau perut gambus diperbuat dengan cara menebuk
3. Muka gambus diperbuat daripada kulit seperti kulit biawak, kambing, rusa, buaya dan ular
4. Mempunyai ekor di bahagian bawah badan dan pelbagai bentuk ekor telah ditemui. Antaranya ialah ekor lurus, ekor mengembang dan ekor bengkok
5. Dimainkan dengan irama joget atau zapin dalam bahasa Melayu Brunei
6. Alat muzik ini digunakan secara meluas dan permainannya dipertandingkan hingga ke peringkat negeri. Ia dimainkan untuk mengisi masa lapang, digunakan untuk tujuan kerohanian semasa upacara pengubatan batin iaitu mengalai atau berasik dan memuja pantai
7. Gambus Melayu Brunei berekor
8. Dibuat sendiri oleh para tukang atau oleh orang kebanyakan sebagai satu aktiviti mengisi masa lapang
9. Bahagian-bahagian gambus dikaitkan dengan tubuh manusia (personifikasi). Terdapat rusuk kiri dan rusuk kanan, telinga, muka, buntut atau ekor gambus, lubang nyawa dan tali nyawa
10. Dimainkan dalam upacara adat seperti perkahwinan, pertunangan, persilatan dan *mandi*

belawat. Begitu juga untuk mengiringi *Madayut* (sejenis tarian yang dipersembahkan penari istana ketika upacara majlis DiRaja) dan juga pada majlis-majlis keramaian, majlis perkahwinan, majlis pertunangan, malam berinai, sambutan kelahiran, berkhatan, majlis perayaan menuai dan juga upacara kematian. Berdasarkan pemerhatian penyelidik, permainan gambus dimainkan juga dalam persembahan silat

11. Permainan gambus dikaitkan dengan lagu-lagu tradisional yang ada kalanya mempunyai moral, keagamaan dan serta nasihat mengenai masyarakat tersebut

Seorang responden, iaitu Tuan Malai Muhamad bin Malai Osman, mengatakan bahawa terdapat empat jenis gambus yang dikenali oleh masyarakat Melayu Brunei sekitar tahun 1970an, iaitu:

1. Gambus Seludang - bentuk seperti seludang pinang, muka diperbuat daripada kulit (biawak, kambing, buaya) atau papan nipis
2. Gambus Selindang Labu- bentuk badan separa bulat
3. Gambus Selindang Penyus - bentuk badan leper
4. Gambus Selindang Buntal - bentuk badan benar-benar bulat

Manakala Encik Tajul bin Munchi pula menyatakan gambus tradisi masyarakat Brunei dikenali sebagai Gambus Seludang. Gambus ini terdiri daripada tiga jenis sahaja iaitu :

1. Gambus Seludang Mayang - bentuk gambus menyerupai mayang pinang
2. Gambus Panjang Damit - bahagian perut gambus memanjang
3. Gambus Buntar Panuh - bahagian perut gambus lebih bulat

Responden ketiga, iaitu Awang Besar Pangiran Apong, hanya mengelaskan gambus Brunei kepada dua iaitu jenis seludang (bentuk asal) dan gambus Brunei moden disamping gambus Johor.

Responden keempat, Encik Sulaiman bin Jabidin atau dikenali sebagai Pak Malau dari Kampung Darat Pauh, Nyaris-Nyaris, Bongawan, mengatakan terdapat satu jenis gambus yang beliau namakan gambus peranakan. Beliau berpendapat bahawa gambus buatan beliau dinamakan sebagai gambus peranakan kerana ia memiliki ciri-ciri berikut:

1. Bentuk seakan-akan gambus Johor, iaitu bahagian badan atau perut yang lebih besar, tetapi menggunakan konsep gambus Brunei iaitu diperbuat daripada sebatang kayu
2. Badan gambus berbentuk bundar
3. Bahagian perut gambus yang lebih dalam
4. Bertangkai pendek
5. Kepala gambus menjunam ke bawah dan tidak mendatar

Dokumentasi Pembuatan Gambus oleh Encik Tajul @ Tajul Munchi, Kampung Pimping, Membakut, Sabah

Proses dokumentasi telah dilaksanakan dari 16 Disember 2008 sehingga 22 Disember 2009. Penulis dan kumpulan penyelidik telah pergi iaitu ke rumah responden, hutan tempat kayu ditebang dan bengkel tempat responden melaksanakan tugasannya. Kaedah dokumentasi ialah mencatat aktiviti yang dilaksanakan dan menanyakan setiap proses yang dilakukan selain dari mendapatkan penerangan daripada beliau sendiri. Rakaman video dan fotograf pegun juga digunakan dalam proses ini.

Setelah dihubungi oleh penulis, Encik Tajul Munchi telah bersedia untuk menunjuk cara-cara membuat gambus berkenaan. Proses bermula sejak jam 10.00 pagi di rumah beliau.

Sehingga kini, beliau hanya menghasilkan satu jenis gambus yang dikenali sebagai gambus seludang. Nama tersebut diambil sempena bentuk seludang mayang pinang dan memberi kesan indah kepada gambus yang dihasilkan. Beliau mengenalpasti dan mengasah alat yang akan digunakan iaitu kapak, parang, beliung, kikir, pahat dan gergaji.

Responden telah membawa penulis ke kawasan hutan kira-kira 1.5 km dari rumah beliau berhampiran dengan pantai Teluk Binsulok. Beliau memilih sebatang pokok medang pawas (*Litsea elliptica*, family: *Lauraceae* – *Litsea*). Prinsip pemilihan ialah memilih mana-mana kayu yang mudah digunakan, tidak terlalu keras dan berat termasuk kayu apit-apit, kayu nangka dan kayu pulai. Kayu ini dipilih kerana ketahanannya iaitu kayu berkenaan tidak mudah patah dan tidak mudah pecah. Encik Tajul berpendapat, kayu keras tidak sesuai untuk dijadikan gambus kerana kekerasan kayu akan mempengaruhi bunyi. Sekiranya bahagian badan gambus tebal, bunyi gambus akan agak tajam,

manakala kayu yang lembut boleh dinipiskan bahagian badannya yang menyebabkan bunyi lebih besar dan dapat dikawal.

Ukuran panjang gambus dua setengah kaki hingga tiga kaki panjang. Ukuran dilakukan dengan menggunakan kaedah ukuran tradisi yang dinamakan *sependangan*.

Menurut Encik Awang Momin Bodin dari Kampung Biau, Bongawan, seorang pemain gambus seludang pernah menyatakan bahawa gambus dibuat mengikut sukatan ukuran tangan sipemain. Justeru itu, gambus tradisi biasanya tidak mempunyai ukuran yang tetap. Namun demikian, gambus yang dihasilkan sejak pertengahan 1990an telah mempunyai berukuran tertentu kerana para pembuat telah mempunyai "pelan" atau acuan gambus tersendiri. Bagi Encik Tajul, beliau tidak lagi mengendahkan ukuran ini lagi kerana beliau perlu memikirkan kaedah praktikal untuk menjual gambus beliau di pasar-pasar tamu.

Bunyi gambus bergantung kepada kedalaman lubang perut gambus dan kulit yang dijadikan muka gambus. Setelah kawasan sekitar dibersihkan, pokok berkenaan diukur dengan menggunakan tangan. Penulis mendapati panjang bahagian yang diperlukan ialah 37 inci. Tiada apa-apa mentera tertentu yang dibacakan semasa menebang pokok ini.

Setelah pokok tumbang, batang pokok dipotong kepada dua bahagian dengan ukuran kira-kira 37 inci setiap satu.

Potongan kayu ini dibawa pulang ke rumah. Bengkel pembuatan gambus Encik Tajul terletak di bawah rumah beliau. Keluasan bengkel atau kawasan bekerja tersebut ialah 12 kaki x 18 kaki.

Proses menarah di kedua-dua belah batang kayu dilakukan dengan menggunakan kapak. Encik Tajul mengukur pada bahagian tengah potongan pokok dan menandakannya bagi tujuan membelah kayu berkenaan. Encik Tajul memahat sedikit pada ukuran yang ditanda dengan menggunakan pahat kecil bermata bulat yang diketuk. Tujuan pahatan itu adalah untuk mengelakkan bibir gambus daripada rosak dan terbentuk dengan baik dan seterusnya memudahkan kerja-kerja membelah kayu berkenaan. Proses ini dinamakan membuat bakal gambus. Pada peringkat ini, Encik Awang Besar, Tuan Malai dan Encik Sulaiman menyediakan atau membuat bakal gambus di tempat pokok ditebang. Berdasarkan pemerhatian penulis, kerja-kerja menebang dan menarah mengambil masa kira-kira lima jam untuk diselesaikan.

Kerja-kerja memahat batang kayu pada ukuran yang ditanda diteruskan dengan pahat kecil. Setelah selesai dipahat pada sekeliling batang kayu, pahat besar digunakan untuk membelah. Baji yang diperbuat daripada kayu digunakan untuk memudahkan kerja membelah. Setelah kayu terbelah dua (ukuran lebarnya ialah 6.5 inci sahaja), permukaan diratakan dengan kapak dan bahagian kulit dipahat. Pada peringkat ini, Encik Tajul mula melorek dan membuat pengukuran bentuk gambus yang diinginkan. Ukuran yang diperlukan ialah:

- i. Panjang kepala 8 inci, lebar 2 inci
- ii. Panjang dada hingga ke perut 23 inci,

lebar 6.5 inci

- iii. Panjang ekor 2 inci, lebar 2 inci

Kerja-kerja menarah di bahagian bawah (luar) dilakukan, sambil membentuk dada dan badan gambus. Kapak dan gergaji digunakan dalam melakukan kerja-kerja menarah dan membentuk gambus. Antaranya yang penting ialah membentuk bahagian ekor dan mula menebuk bahagian perut gambus. Bahagian yang membentuk dinding perut gambus dikenali sebagai bibir gambus. Bahagian bibir amat sensitif. Biasanya bahagian ini sering pecah atau tertanggal. Sekiranya ini berlaku, bahagian ini perlu dicantumkan semula dengan menggunakan gam yang kuat. Tarahan bahagian dalam mestilah menggunakan beliung untuk memastikan bahagian tersebut lebih kemas.

Pada hari ketiga, responden mula menarah dan membentuk bahagian bawah gambus (antara perut dengan kepala) dan membentuk lekuk menggunakan kapak dan gergaji. Setelah keseluruhan gambus mulai terbentuk, peringkat berikutnya ialah dengan melicinkan permukaan. Tahap pertama melicin ialah menggunakan ketam kumpal iaitu ketam tangan yang mempunyai dua telinga di kedua-dua sisinya. Tahap melicin yang lebih halus ialah menggunakan kikir.

Tugasan ini mengambil masa kira-kira tiga jam. Namun demikian, kerja berkenaan tidak dilakukan secara berterusan. Ada kalanya responden ke kedai, berehat sambil merokok dan menerima tetamu yang datang ke rumahnya.

Pada hari keempat, Encik Tajul mula memberikan perhatian kepada pembuatan ekor. Seperti yang disebutkan sebelum ini, antara ciri gambus Brunei ialah memiliki ekor. Sebahagian pembuat yang lain menyebutnya sebagai *ikong* atau *buntut* gambus. Bahagian ini dilicinkan menggunakan kikir. Dalam masa yang sama, bahagian kepala yang telah dibentuk, diperhaluskan lagi dengan pembuatan lubang parit. Bagi gambus seludang, lubang parit dibuat di bahagian bawah, namun terdapat juga pembuat yang lain seperti Encik Awang Besar membuat parit di bahagian atas. Gambus seludang yang dihasilkan kali ini menggunakan hiasan kura-kura. Setelah bentuk kasar kura-kura mulai kelihatan, proses melicin dengan mengguna kertas pasir (no. 80) dilakukan. Selain kura-kura, bahagian ini selalunya dihiasi dengan bentuk burung. Pisau digunakan untuk memperincikan seni hiasan ini.

Proses yang penting dalam pembuatan gambus Brunei ialah menebuk lubang nyawa. Lubang nyawa ini penting untuk melahirkan bunyi yang diharapkan. Terdapat tiga elemen yang berkaitan dalam pembuatan lubang nyawa atau lubang nafas ini iaitu lubang nyawa utama, lubang nyawa kedua dan tali nyawa. Tanpa lubang nyawa ini, bunyi gambus akan lembab kerana bunyi tidak lepas dari bahagian dalaman perut gambus. Manakala tanpa tali nyawa, dengung gambus tidak akan terjadi. Dalam perkembangan mutakhir, banyak bahagian mulai dimodenkan tetapi lubang nyawa bagi Encik Tajul tetap diperlukan agar bunyi gambus menepati dengan apa yang diharapkan.

Lubang nyawa atau lubang nafas biasanya ditebuk di bahagian perut gambus. Lubang nafas utama ini berukuran kira-kira sebesar jari telunjuk atau wang syiling sepuluh sen. Ini biasanya ditebuk kira-kira tiga hingga lima sentimeter jaraknya daripada pangkal leher gambus.

Lubang nyawa kedua biasanya berada di bahagian perut gambus. Ini dibuat dengan tiga lubang berdekatan dan saiz lubang adalah lebih kecil. Di samping berfungsi untuk memantapkan bunyi *pantingan* gambus, ia juga dibuat sebagai sebahagian daripada seni hiasan muka gambus.

Tali nyawa adalah tali yang direntangkan secara melintang mengikut sisi panjang gambus di dalam bahagian perut gambus dan biasanya diperbuat daripada dawai halus. Pada zaman pemerintahan Inggeris, dawai halus itu diambil daripada lebihan dawai kabel pemasangan telefon. Justeru itu, ia juga dinamakan sebagai *talipon*. Buat masa ini, tali nyawa diperbuat daripada tali brek basikal, yang lebih kuat dan tahan regangan serta boleh memantulkan bunyi dengan baik. Dawai ini penting kerana ia boleh memberi "nyawa" atau menghidupkan alunan muzik yang dipermainkan. Getaran alatan inilah yang menyebabkan bunyi muzik beralun. Pada peringkat ini, tali nyawa belum dipasang lagi.

Kerja seterusnya ialah mengukur kedudukan antara perut dan dada gambus. Tujuan ukuran adalah untuk memasang penutup perut dengan kulit dan penutup dada dengan menggunakan sekeping kayu (*plywood*). Papan penutup dada dilakar dengan bentuk dada gambus dan kemudian dipotong dengan menggunakan gergaji. Kedudukan penutup dada ialah di antara kepala dan muka gambus.

Bahagian penutup perut yang juga dikenali sebagai muka atau *mua* gambus, adalah bahagian yang diperbuat daripada sekeping kulit atau belulang binatang. Ia ditampalkan melalui kaedah memaku pada perimeter badan sehingga ke pangkal leher. Bahagian pangkal leher biasanya ditutup dengan kepingan kayu yang diratakan. Kiri kanan gambus dikenali juga sebagai rusuk kiri dan rusuk kanan.

Muka gambus seludang biasanya diperbuat daripada kulit binatang yang diperolehi di sekitar perkampungan. Antara kulit binatang yang selalu dijadikan muka gambus ialah kulit biawak, kambing, lembu, kerbau atau ular.

Kulit yang terbaik ialah kulit biawak kerana sifat kulit tersebut yang sentiasa tegang. Para pemain gambus percaya gambus yang menggunakan kulit biawak boleh dimainkan waktu siang ataupun malam kerana sifat biawak yang boleh hidup di darat dan di air.

Sebelum papan penutup dilekatkan pada dada gambus, Encik Tajul mengikat dawai pada paku untuk dijadikan tali nyawa. Sehelai dawai halus direntangkan dengan cara memaku di bahagian dalam perut gambus dengan bahagian dalam dada. Dawai berkenaan mestilah halus dan tegang supaya bunyi yang keluar lebih berdegung dan untuk memanjangkan bunyinya. Setelah selesai

memasang dawai, penutup dada ditampal dengan menggunakan gam.

Bagi proses berikutnya, Encik Tajul mengukur tempat alas tali atau kekuda pada bahagian kepala. Selepas mengukur, beliau membuat alas tali tersebut dan seterusnya proses menampal dilakukan. Encik Tajul melukis corak bunga pada dada gambus dengan menggunakan pen.

Proses pembuatan berikutnya ialah menanda bahagian yang akan ditebuk untuk dipasang tali, iaitu pada ekor dan telinga gambus. Setelah penghalusan permukaan dilaksanakan, bahagian permukaan disapu *varnish* yang dikeringkan selama lebih kurang satu hari atau mengikut keadaan cuaca. Pada hari berikutnya Encik Tajul tidak membenarkan penyelidik datang ke bengkel beliau kerana tiada apa-apa yang perlu dirakamkan kecuali menunggu *varnish* kering. Encik Tajul juga memaklumkan beliau akan ke majlis perkahwinan jirannya di kampung yang lain.

Pada hari keenam, Encik Tajul menyediakan bahan untuk membuat muka gambus. Beliau memberi penerangan mengenai proses penyediaan kulit. Kulit yang digunakan ialah kulit lembu. Kulit direndam semalaman dalam air paip supaya kulit menjadi bersih, putih dan tidak berbau. Ia juga bertujuan supaya kulit lembut dan boleh meratakan belulang. Ukuran yang diperlukan ialah:

- i. Lebar muka gambus : 6 inci
- ii. Panjang penutup perut : 12 ½ inci
- iii. Panjang kulit : 12 inci
- iv. Lebar kulit : 7 inci

Proses memasang kulit pada perut gambus dilakukan dengan kulit yang masih basah. Kulit dipasang dan ditegangkan dengan menggunakan paku. Paku dipasang buat sementara untuk memudahkan kerja memasang pelilit. Pelilit yang berupa pita merah dilekatkan setelah kulit tegang dan dipaku dengan menggunakan paku tekan. Setelah selesai, paku sementara yang digunakan untuk menegang kulit dibuka semula.

Pada bahagian dada gambus, empat lubang nafas ditebuk pada dada penebuk besi. Ukurannya lebih kecil daripada lubang nyawa yang berada di bawah perut gambus. Proses menebuk bahagian tepi kepala dengan bohor (*bore*) dengan mata saiz empat ohm dilakukan satu persatu sebanyak enam lubang kanan dan kiri hingga tembus. Pembuatan telinga (*peg*) dimulai dengan menggunakan kayu seraya sebanyak enam batang. Kayu ditarah dengan kapak dan diraut dengan pisau. Telinga ini diperhaluskan dengan cara menggosok menggunakan kertas pasir (no. 80). Selepas membuat telinga, Encik Tajul membuat kekuda dengan menggunakan kayu matang pawas. Kayu ditarah dengan kapak menjadi bentuk W atau M, kemudian ditarah sedikit di bahagian atas secara lurus untuk meletak tali dan dilicinkan dengan kertas pasir. Lubang ditebuk pada batang telinga untuk memasukkan tali dengan menggunakan penebuk yang diperbuat daripada jejari basikal sehingga tembus. Untuk menentukan lubang tali di dalam parit, pahat dan penukul digunakan untuk memastikan ia sama lurus.

Memasang Tali Gambus

Tali yang digunakan ialah tali tangsi (*fishing line*) yang hanya berukuran 60 paun. Tali diukur mengikut panjang gambus iaitu dari ekor hingga ke kepala sebelum dipotong. Tali yang dipotong dibahagi dua dengan melipat dua. Bahagian tali yang dilipat dan tidak dipotong dimasukkan ke dalam lubang di bahagian ekor, diikat/disimpul pada paku (penahan tali) bagi mengelakkan tali terpusing semula. Selepas itu, tali tadi dimasukkan ke dalam lubang di bahagian atas berhampiran kekuda. Kekuda dihiris sedikit untuk meletakkan tali yang kemudiannya dimasukkan pula ke dalam lubang pada batang telinga yang paling atas berhampiran dengan kepala. Tali tersebut disimpul/dipusing supaya melilit pada batang telinga/penyiput. Tali dipasang satu persatu sebanyak enam helai.

Proses ini dilakukan sehingga kesemua tali lengkap dipasang. Setelah tali habis dipasang, kekuda diletakkan di bawah tali. Jarak kekuda daripada bawah badan ialah tiga inci.

Pemetik /Pemanting

Pemanting bererti orang yang memetik gambus atau alat untuk memetik gambus berkenaan. Encik Tajul membuat pemanting gambus daripada tanduk kerbau.

Penalaan (Tuning)

Untuk menghasilkan bunyi yang baik, kulit perlu betul-betul kering kerana jika kulit basah bunyinya tidak baik atau langsung tidak ada bunyi. Oleh itu, kulit akan dibiarkan kering sekurang-kurangnya sehari. Kajian ini tidak dapat memberikan apa-apa piawai tertentu dalam mengukur kebaikan atau keelokan bunyi sesebuah gambus. Tiada alat tertentu yang digunakan untuk memastikan bunyi gambus sesuai dengan lagu yang dimainkan. Kemahiran pemain dan pembuat amat diperlukan dalam menjustifikasikan bunyi yang sesuai. Responden menjelaskan tali tangsi yang sesuai dan paling baik digunakan adalah yang berukuran 60 paunkerana bila kita menggunakan tali yang kecil/halus, bunyinya lebih halus. Jika menggunakan tali yang kasar bunyinya juga akan kasar. Menurut Encik Tajul, menggunakan pemanting daripada tanduk kerbau akan menghasilkan bunyi yang lebih baik.

Telinga gambus diwarnakan dengan dakwat cina berwarna hitam yang dicelup dengan pen basah. Proses menghasilkan sebuah gambus seludang secara tradisi selesai dalam masa lapan hari.

Penutup

Gambus adalah alat musik tradisional yang masih mendapat tempat di Malaysia. Proses pembuatannya amat teliti dan memerlukan kepakaran terlatih. Sehubungan itu, pendokumentasian proses pembuatan ini penting untuk memastikan kemahiran ini tidak hilang.

Rujukan

- Ahmad Hakimi Khairuddin. (2008). *Gambus Melayu dalam Persembahan Hamdolok dan Zapin di Batu Pahat, Johor*. Kertaskerja dibentangkan dalam Bicara Gambus 2008, Jabatan Muzium Malaysia, Kuala Lumpur.
- Ahmad Hakimi Khairuddin, et al. (2008). *The Gambus in Sabah Brunei Community: Documenting Changes in Manufacturing Technology*. Kertaskerja dibentangkan dalam Borneo Research Council, Universiti Malaysia Sabah, Kota Kinabalu.
- Zonis, E. (1973). *Classical Persian music: An introduction*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Kamaruddin Zakaria, et al. (2008). *Penyelidikan Gambus Masyarakat Brunei Sabah*. Kertaskerja dibentangkan dalam Bicara Gambus 2008, Jabatan Muzium Malaysia, Kuala Lumpur.
- Oud*. Wikipedia, the Free Encyclopedia. (2007). Diperolehi pada September 17, 2007, dari <http://en.wikipedia.org/wiki/Oud>.

