



HAL
open science

Bronze battu en herbes : les processus musicaux de Java Centre comme modèle de composition musicale

Nicolas Mondon

► **To cite this version:**

Nicolas Mondon. Bronze battu en herbes : les processus musicaux de Java Centre comme modèle de composition musicale. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris sciences et lettres, 2022. Français. NNT : 2022UPSLE088 . tel-04851851

HAL Id: tel-04851851

<https://theses.hal.science/tel-04851851v1>

Submitted on 20 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

RÉSUMÉ

Après plusieurs années de pratique du gamelan javanais, il m'a semblé que cette musique pouvait, par ses coïncidences et ses différences avec mes propres compositions, me servir de guide dans la quête de moyens techniques et orienter mon travail habituel vers une musique, à la fois, plus logiquement mienne et au résultat imprévisible. J'ai donc pensé cette recherche doctorale comme une recherche d'atelier, une méthode de travail. Ce n'est pas une recherche théorique à proprement parler sur ma musique mais plutôt une tentative pratique, en une dizaine de compositions musicales, de l'approfondir sans la définir entièrement en l'ouvrant à l'expérience de la musique des grands gamelans des palais de Solo, à Java. Les processus musicaux, traditionnels javanais et leurs relectures personnelles, sont présentés dans le portfolio. Certaines des compositions (*Daily Colotomy*, *Semé d'un sinon I*, *Trio*, *Cèngkok*) sont regroupés dans le disque *Bronze battu en herbes* produit par le label *Initiale*.

MOTS CLÉS

#musique #composition #gamelan #Java

ABSTRACT

After several years of practicing Central Javanese gamelan, it seemed to me that this music, by its coincidences and differences with my own compositions, could be a guide in the search for musical tools, and direct my usual work towards a music more clearly mine but with an unpredictable esthetic result. I therefore thought of this doctoral research as a new way of working. It is not a theoretical research on my music but rather a practical attempt to deepen my composition by opening it to the experience of the music of the gamelans of the palaces of Solo, in Java. The musical processes — Javanese and mine — are presented in the portfolio. Some of the compositions can be listened to on the CD « Bronze battu en herbes » produced by the *Initiale* label.

KEYWORDS

#music #composition #gamelan #Java

THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

Bronze battu en herbes :

Les processus musicaux de Java Centre comme modèle de composition musicale

Soutenue par

Nicolas MONDON

Le 27 octobre 2022

École doctorale n° 540

**Lettres, Arts, Sciences
humaines et sociales**

Spécialité

Musique

Composition du jury :

Martin LALIBERTÉ
Professeur, Université Gustave Eiffel
Président du jury et rapporteur

Marta GRABOCZ
Professeur Émérite, Université de Strasbourg
Rapporteur

Béatrice RAMAUT-CHEVASSUS
Professeur Émérite, Université Jean Monnet Saint-Étienne
Examineur

Claude LEDOUX
Compositeur, CNSMDP
Examineur

Gérard PESSON
Compositeur, CNSMDP
Examineur co-encadrant artistique

Martin KALTENECKER
Maître de Conférences HDR, Université Paris Cité
Directeur de thèse

Abstract

Bronze beaten into grass: the musical processes of Central Java as a model for musical composition

After several years of practicing Central Javanese gamelan, it seemed to me that this music, by its coincidences and differences with my own compositions, could be a guide in the search for musical tools and direct my usual work towards a music more clearly mine but with an unpredictable esthetic result.

I therefore thought of this doctoral research as a new way of working. It is not really a theoretical research on my music but rather a practical attempt to deepen my composition by opening it to the practical experience of the music of the gamelans of the palaces of Solo in Java.

These musical processes and my personal applications are presented in the portfolio: instruments, layout and interactions with dance and theater; scales and temperaments, melodic construction (*cèngkok*); formal structures (cycles, suites, colotomy and anticipation), links between the distortion of the timescale and the constitution of the polyphonic textures (*irama*), the status of composition regarding to the context of performance.

The compositions range from the melodic piece (*Cèngkok* for solo flute) to the polyphonic texture of a large instrumental ensemble (*Étude tutti*); from miniature (*Clepsydre* for prepared piano; *Semé d'un sinon II* for flute, saxophone and piano) to developed pieces (*Trio* for flute, saxophone and piano); from arrangements (*Eling Eling* for plectrum orchestra) to rewriting (*Semé d'un sinon I* for ensemble); from collaborations with visual artists to others with choreographers (*Semé d'un sinon/Herbes à peine* for ensemble and electronics; *Daily Colotomy*, quartet with

objects and electronics). Some of these pieces can be listened to on the monographic CD « Bronze battu en herbes » produced by the *Initiale* label.

Résumé

Bronze battu en herbes : les processus musicaux de Java Centre comme modèle de composition musicale

Après plusieurs années de pratique du gamelan javanais (Java Centre), il m'a semblé que cette musique pouvait, par ses coïncidences et ses différences avec mes propres compositions, me servir de guide dans la quête de moyens techniques et orienter mon travail habituel vers une musique, à la fois, plus logiquement mienne et au résultat imprévisible.

J'ai donc pensé cette recherche doctorale comme une recherche d'atelier, une méthode de travail. Ce n'est pas une recherche théorique à proprement parler sur ma musique mais plutôt une tentative pratique, en une dizaine de compositions musicales, de l'approfondir sans la définir entièrement en l'ouvrant à l'expérience de la musique des grands gamelans des palais de Solo à Java.

Les processus musicaux, traditionnels javanais et leurs relectures personnelles, sont détaillés dans le portfolio : le fonctionnement des instruments, leur disposition et interactions avec la danse et le théâtre ; les gammes et tempéraments, la construction mélodique (*céngkok*) ; les structures formelles (cycles, suites, la colotomie et l'anticipation), les liens entre échelles temporelles et textures polyphoniques (*irama*), le statut de l'organisation musicale et de l'écriture en fonction du contexte d'interprétation.

Les compositions couvrent un spectre allant de la pièce mélodique (*Cèngkok* pour flûte solo) au travail de la texture polyphonique d'un grand ensemble instrumental (*Étude tutti*) ; de la courte vignette (*Clepsydre* pour piano préparé, *Sémé d'un sinon II* pour flûte saxophone et piano) à des pièces développées (*Trio*

pour flûte, saxophone et piano) ; de l'arrangement (*Eling Eling* pour orchestre à plectres) à des réécritures fonctionnelles (*Semé d'un sinon I* pour ensemble) ; de collaborations avec des plasticiens à d'autres avec des chorégraphes (*Semé d'un sinon/Herbes à peine* pour ensemble et dispositif ; *Daily Colotomy*, quatuor avec objets et électronique). Certains de ces morceaux sont regroupés dans le disque homonyme, *Bronze battu en herbes*, produit par le label *Initiale*.

À mes parents

A young man in Japan arranged his circumstances so that he was able to travel to a distant island to study Zen with a certain Master for a three-year period. At the end of the three years, feeling no sense of accomplishment, he presented himself to the Master and announced his departure. The Master said, "You've been here three years. Why don't you stay three months more?" The student agreed, but at the end of the three months he still felt that he had made no advance. When he told the Master again that he was leaving, the Master said, "Look now, you've been here three years and three months. Stay three weeks longer." The student did, but with no success. When he told the Master that absolutely nothing had happened, the Master said, "You've been here three years, three months, and three weeks. Stay three more days, and if, at the end of that time, you have not attained enlightenment, commit suicide." Towards the end of the second day, the student was enlightened.

CAGE, « The Future of Music : Credo », p.6

Remerciements

Henk Mak van Dijk
Luca Dupont-Spirio
Jonás Bisquert
Dominique Billaud
Christophe Moure
Claude Ledoux
Yves Balmer
Gabriel Keller
Lorène de Ratuld

Chick Corea dont la musique, particulièrement en trio, m'a porté pendant la rédaction de ce portfolio

Susanna Fritscher
Susanna Pozzoli
Jean-François Leroy
Kadek Puspasari
Julien Mondon

Les musiciens de l'ensemble InSoliTus

Samuel Bricault
Alexandre Souillart
Matthieu Acar
Simon Milone
Myrtille Hetzel
Delphine Latil

Pierre Bibault
Chloé Paté
Vassilena Serafimova
Javier González Novales

Le Réseau Franco-Néerlandais et la bourse d'excellence EOLE

Les Écoles Municipales Artistiques de Vitry-sur-Seine

Bruno Mantovani
Anne Roubet
Jean-Christophe Messonnier

Estelle Amy de la Bretèque
Catherine Deutsch
Rachel Hautier
Martin Kaltenecker

et
Gérard Pesson

The composer who today wish to imbue their music with the ineffable, seem to find it necessary to make use of musical characteristics not purely Western; they go for inspiration to those places, or return to those times, where or when harmony is not of the essence.

CAGE, « *The East in the West* », p. 18.

Un compositeur qui sait ce qu'il veut ne veut que ce qu'il sait.

LACHENMANN, entretien par KALTENECKER

One of the most important steps in the development of a personal style by a young composer is not inventing it but discovering it where it already exists in one's precursors. The next step is to isolate and intensify those stylistic characters that give the greatest promise for one's work. Mendelssohn recognizes himself in Beethoven.

ROSEN, *The Romantic Generation*, p.571

Rule 8 : Do not try to create and analyse at the same time. They are different processes.

CUNNINGHAM, « 10 rules for students and teachers from John Cage », en réalité d'après Corita Kent.

Mon intention m'était, et m'est restée tout au long, obscure.

GRACQ cité par LOWRY,
Préface à Au-dessous du volcan, p.23

Speaking to a Western audience after an Indonesian dance performance, the leader of the troupe encouraged his listeners to try to understand the culture, but 'don't try to become Indonesian'.

PICKVANCE, *Gamelan Manual*, p. 3

Bronze battu en herbes

Les processus musicaux de Java Centre comme modèle de composition musicale



Illustration 1 : couverture du CD monographique produit par le label Initiale.

Bronze, matière à la résonance riche et longue,

Battu, travaillé, modelé, rêvé pour devenir instruments, les faire sonner et résonner en des rythmes pulsés ou erratiques, pour les transformer

En herbes vibrant au vent, fines et fragiles unités tissant une texture tapissée d'ondes.

Comme dans le titre d'une de mes pièces, *Herbes à peine*, les herbes parcourues par le vent pourraient, de mon point de vue, représenter (« imager ») les multiples couches vibratiles qui composent ma musique¹. Le bronze est l'étendard des instruments des gamelans de Java². La scansion de la frappe – la battue – rythme et forge le travail qui tente d'intégrer l'un, de le faire vibrer, pour approfondir l'autre ; le matériau original, sa réalisation et/ou sa mise en pensée s'avérant plus ou moins résistant. Ce travail de la matière pourrait aussi symboliser l'action même de métamorphose par le jeu, l'analogie ou la suggestion, à l'œuvre dans la composition. Ces deux matières peuvent être également considérées comme deux aspects sonores, antinomiques et complémentaires, de la tradition javanaise ainsi que des pièces que j'ai composées pour instruments occidentaux, même s'il serait plutôt question, dans le premier cas, de jungle et, dans le second, de brins.

¹ Citons Alain Corbin à propos de l'herbe : « clavecin des prés » (p. 9), « matière-émotion », « douceur, netteté, propreté, pureté », simplicité (« l'herbe simplifie le monde et la pensée »), fraîcheur, « tendre et drue », ténacité, énergie, « capacité de surgissement » (p. 12), vigueur. Elle est « liée au langage non-conceptuel, porte les secrets de la terre, elle est livre à même le sol » (p. 12) ; « Je me sens un avec les herbes flottantes... avec les ondulations de l'herbe frémissante » (p. 24 : A. CORBIN, *La fraîcheur de l'herbe*, Fayard/Pluriel, 2018).

² Java Centre étant une entité culturelle de l'île.

Ce *bronze battu en herbes* – inspiré d'un vers du poète du *Tout-Monde*, Édouard Glissant³ – évoque, en quelque sorte, l'état d'esprit qui m'a habité pendant ces années de recherche doctorale SACRe et dont le disque⁴ et enregistrements, les partitions ainsi que le présent portfolio, portent la marque.

³ Dans un tout autre contexte, celui de la traite négrière : « Ce bruit, bonze battu, tombait en herbes » (É. GLISSANT, *Pays rêvé, pays réel*, Gallimard, 1985, p.19) ; voir le poème entier en annexe 2.

⁴ Voir Illustration 1, p. viii.

Avant-propos

Je peux changer, en échangeant avec l'Autre, sans me perdre ni enfin me dénaturer.

GLISSANT, *La cohée du Lamentin*, p.35.

Quand, en 2007, j'ai commencé à jouer du gamelan javanais, je ne connaissais pratiquement pas cette musique et, malgré mon goût marqué depuis l'adolescence pour les musiques d'Asie, n'en appréciais pas particulièrement l'écoute, submergé à son audition par les informations et les timbres, trouvant l'ensemble un peu confus. Mais la pratique m'a terriblement séduit et fasciné ; je me sentais nourri, heureux, après chaque répétition. En approfondissant mes connaissances et ma pratique, j'ai retrouvé, incarnés dans cette musique, un grand nombre de mes désirs esthétiques et musicaux mais sous-tendus par un autre mode de penser et de pratiquer la musique que celui qui m'a formé. J'ai suivi l'atelier de gamelan javanais de la Cité de la Musique, en option au CNSMDP⁵, de 2007 à 2010 (atelier dirigé par Estelle Amy de la Bretèque) pendant mon Master de composition puis, pendant ce doctorat SACRe, de 2016 à 2019 (atelier dirigé par Dominique Billaud). J'y ai pratiqué tous les instruments dits « forts », gong et claviers de gongs, et ai pris, par ailleurs, des cours de tambour *ciblon* et de flûte *suling*, pour l'essentiel avec Christophe Moure⁶ ; je l'ai également interrogé sur des points pratiques ou culturels en relation avec la documentation ethnomusicologique que j'ai rassemblée sur le sujet. Parallèlement à cette exploration et à la découverte du répertoire par les enregistrements, j'ai également analysé les squelettes mélodiques (*balungan*) des morceaux les plus importants joués et entendus, ainsi que certains enregistrements.

⁵ Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

⁶ Christophe Moure est directeur musical de l'ensemble de gamelan javanais Sekar Wangi, musicien et marionnettiste de théâtre d'ombres. Il a étudié à l'Institut des arts de Surakarta (Indonésie) et auprès du grand marionnettiste Ki Sri Joko Raharjo ; il enseigne depuis 2009 le gamelan javanais à la Cité de la Musique-Philharmonie de Paris, au conservatoire de Créteil et à l'Université Paris 10.

En musique, se demander ce qui est universel, c'est se demander ce qui est vrai, ou important, pour tous.

MÂCHE, *Musique au singulier*, p.15.

Par ses coïncidences et ses différences, il m'a semblé que cette musique pouvait me servir de guide dans la quête des moyens techniques pour ordonner mon langage et approcher ma propre esthétique. La musique javanaise a progressivement infusé en moi, mon oreille s'est affinée et une question est restée : comment cette intégration de processus, de pratiques, et non purement esthétique, serait-elle possible ?

J'ai pensé ce doctorat comme une recherche d'atelier qui me permettait d'élaborer une méthode de travail pour élargir mes outils techniques de compositeur et me rapprocher de mes intentions esthétiques. Ce n'est pas une recherche théorique à proprement parler sur ma musique mais plutôt une tentative pratique, à travers une dizaine de compositions⁷, de l'approfondir sans la définir entièrement, de la préciser sans la circonscrire, en l'ouvrant à l'expérience de la musique des grands gamelans des palais de Solo à Java. J'avais déjà tenté, il y a quelques années, une telle expérience avec la musique pour théâtre de marionnettes de Chine du Sud⁸, à beaucoup plus petite échelle – je n'avais accès qu'à des enregistrements que j'ai transcrits d'oreille, sans pratique ni connaissances théoriques – mais avec un résultat très bénéfique : mon vocabulaire de rythmes, de mélodies, de timbres ainsi que de techniques d'orchestration s'était enrichi, ma palette esthétique étendue et mon envie d'imaginer de la musique aiguisée. Sans doute par ma tendance à me sentir à l'étroit dans un univers culturel unique, par une expérience multiculturelle liée à l'époque et à mon histoire personnelle, à la mondialisation environnante, et dans l'espoir, inconsidéré mais profondément ancré en moi depuis l'enfance, de toucher à des archétypes, mes interrogations sur le

⁷ Voir la liste des œuvres présentées dans ce corpus de recherche et composées pendant le doctorat SACRe, p. xiv et p. xviii.

⁸ *Bu bu jiao* (步步娇), pour petite clarinette et trio à cordes (2009) ; version augmentée pour saxophone soprano, piano préparé, violon et violoncelle (2012).

langage musical et sur mon expression esthétique se sont toujours nourries à diverses sources :

les multiples traditions récentes, contemporaines, occidentales ;

la tradition écrite occidentale depuis Bach avec notamment mon apprentissage du piano et mon parcours académique ;

le jazz (improvisé) depuis l'enfance qui est sans doute la musique que j'ai le plus écoutée et jouée ;

plus lointainement mais depuis aussi longtemps : l'écoute fascinée et approfondie, documentée mais sans pratique de musiques d'Asie (Inde, Chine, Japon, Iran) ;

plus récemment, l'apprentissage du clavecin⁹ et l'accès, par le corps, *via* ce toucher si particulier à l'instrument, à l'être au monde intellectuel, esthétique et corporel des XVII^e et XVIII^e siècles européens plus éloignés de notre contemporanéité qu'on ne le pense intuitivement ;

enfin, une initiation pratique et technique à la polyphonie médiévale et au répertoire grégorien¹⁰.

Au commencement de cette recherche, ma musique était donc déjà une synthèse personnelle et plus ou moins (in)consciente de ces nourritures diverses.

Jamais je n'ai été intéressé par un mélange de surface, des sonorités ou des tournures mélodiques, jamais je n'ai voulu imiter ou juxtaposer. Le but n'est pas que l'on puisse entendre cette influence du gamelan directement ou de militer pour une « rencontre » apparente des cultures ou des musiciens. Cette rencontre a eu lieu en amont et autour des œuvres présentées – et, j'espère, continuera par la suite – ; ce sont les processus musicaux, la pensée incarnée en techniques, qui m'a intéressé. Si

⁹ Cours avec Agnès Abergel (conservatoire de Vitry-sur-Seine), dernière élève d'Antoine Geoffroy-Dechaume, voir A. GEOFFROY-DECHAUME, *Le Langage du clavecin*, Van De Velde, 1986.

¹⁰ Certificats obtenus au CNSMDP pendant ce doctorat en : *Contrepoint médiéval* (Raphaël Picazos, 2017) ; et auditeur en : *Chant grégorien* (Louis-Marie Vigne, 2017) ; *Lecture sur sources – manuscrits médiévaux* (Raphaël Picazos, 2018)

chacun peut entendre des proximités sonores, de timbres en particulier, elles reflètent plutôt mon goût, et donc la coïncidence de mon écriture et de mon intérêt pour le gamelan, plutôt qu'une réelle influence et encore moins une évocation.

J'ai donc tenté d'étendre le territoire musical que j'avais construit jusqu'à présent en utilisant pour cela ce que j'ai compris des techniques et des habitudes javanaises, en essayant de ne pas trop couper ces techniques de leurs intentions premières, esthétiques, sensibles, pragmatiques... et de ne pas en faire des outils sans raison d'être – car la musique est l'émanation des désirs, des besoins, des modes de pensée d'une culture. Les adaptations se veulent donc d'abord les plus proches possibles de ce que j'ai compris des techniques originales sur un mode analogique (« aux mêmes questions le même type de réponses ») avant d'éventuellement les transformer davantage à l'avenir.

Je suis parti des points communs entre la musique jouée sur les gamelans des palais de Solo et la mienne afin de préciser mes outils et ai utilisé les différences pour, je l'espère, faire évoluer ma réflexion et mes pratiques. L'exploration du modèle, jeu et lectures, a privilégié le plus possible un point de vue émique, c'est-à-dire suivant la méthode d'apprentissage des Javanais et leur discours sur leur musique. L'analyse des processus musicaux et leur application compositionnelle, personnelles par définition (et donc étiques par rapport au gamelan), ont fait l'objet d'un travail principalement intellectuel ; leur découverte, leur apprentissage et leur intégration dans mes partitions ont été, et ne pouvaient qu'être, sensibles et instinctives, « rigoureusement » poétiques. Ces processus musicaux, personnels et traditionnels javanais sont présentés dans le portfolio. Le but de ce travail de clarification des outils et des buts artistiques n'était pas analytique mais plutôt prospectif : orienter mon travail habituel vers une musique plus logiquement mienne mais sans en anticiper le résultat esthétique, imprévisible.

Et, effectivement, le décentrement de cette recherche m'a permis de faire évoluer ma musique dans une direction qu'elle n'aurait sans doute pas prise sans

<p><i>Eling Eling</i>, transcription/adaptation du <i>ladrang Eling Eling sléndro manyuro</i>, est une pièce pédagogique pour orchestre à plectres ainsi qu'un témoignage de pratique et une balise de recherche pour le compositeur.</p>
<p><i>Étude tutti</i> est une tentative d'application la plus générale et totale possible, dans un cadre temporel et instrumental précis, des principes de gamelan javanais à un petit ensemble.</p>
<p>Le <i>Trio</i> pour flûte, saxophone et piano, est une fusion et une interprétation de ces principes, en partie inconsciente et dont j'ai mesuré l'imprégnation essentiellement après la composition.</p>
<p><i>Cèngkok</i> est en quelque sorte la réduction d'un grand ensemble dans un seul et petit instrument, la flûte, et la concentration sur la question de la conduite mélodique, la nature de la monodie et son lien indissociable avec l'idiome de l'instrument qui la joue.</p>
<p><i>Clepsydre</i> est une rêverie pour piano préparé sur l'apaisement d'un temps suspendu.</p>
<p><i>Herbes à peine/Semé d'un sinon</i>, pour ensemble et installations visuelle et sonore, explore une durée plus longue et tente de faire fusionner ce questionnement javanais avec l'art de la plasticienne Susanna Fritscher, tout en faisant converger les buts de ces forces réunies.</p>
<p><i>Daily Colotomy</i>, quatuor augmenté d'objets transformés en sculptures sonores, est une transfiguration poétique des éléments qui m'intéressent le plus dans le gamelan javanais, y compris le lien entre la musique, le mouvement et l'espace, plastique et dansé.</p>
<p><i>Semé d'un sinon I, Ib et II</i> initient une série, une autre démarche de composition, une ouverture vers d'autres territoires pour les interprètes et le compositeur, vers un positionnement différent concernant la réécriture, la variabilité, la notation, le statut d'œuvre, la production.</p>

Illustration 2: Listes des œuvres présentées dans ce corpus de recherche et composées pendant le doctorat SACRe.

elle, de l'élaborer à un degré de précision, concernant ces outils et concepts, que je n'aurais pu atteindre sans ces années à m'interroger sur un même objet de recherche – obsession forcée, voire violente, et obligation de renouvellement.

Cette recherche est donc d'abord musicale, c'est-à-dire qu'elle s'écoute et se présente sous forme de partitions et d'enregistrements. Les œuvres composées et créées pendant ce doctorat (Illustration 2) correspondent à divers projets, plusieurs collaborations et différents états d'avancement ou angles de vue de la recherche.

Quatre de ces pièces, *Daily Colotomy*, *Semé d'un sinon I*, *Trio* et *Cèngkok*, ont bénéficié d'un enregistrement en studio pour le label *Initiale* sous le titre *Bronze battu en herbes*. La production et la direction de ce disque, autant dans leur dimension d'administration et d'organisation que de conception artistique, de l'interprétation à la prise de son, ont fait pleinement partie de l'aventure de cette recherche. Ce disque a bénéficié du soutien déterminant du programme doctoral SACRe et de l'appui généreux du CNSMDP ; il a été mené par l'ensemble *InSoliTus* placé sous la direction musicale de Javier González Novales, ensemble dont j'assure la direction artistique et administrative depuis sa fondation en 2012.

Clepsydre, *Étude tutti*, *Semé d'un sinon II* ont fait l'objet d'un enregistrement sonore d'archive de leurs créations. Un enregistrement vidéo a été réalisée pour *Herbes à peine/Semé d'un sinon* afin de témoigner de l'ancrage visuel de cette œuvre et des liens tissés avec l'espace. La chorégraphie de *Daily Colotomy* n'est malheureusement pas archivée.

Eling Eling et *Semé d'un sinon Ib* ont été créées mais n'ont pu être enregistrées convenablement et ne sont présentées que sous forme de partitions.

Ces œuvres sont donc présentes sous la forme d'un disque commercialisé ainsi que de liens vers des archives sonores et vidéo, ce qui forme le premier ensemble de la thèse.

Les partitions de ces pièces ainsi qu'une particelle de *Cèngkok* forment le deuxième ensemble de cette recherche ; elles sont regroupées dans un appendice séparé.

Troisième et dernier élément de la recherche/création, le présent portfolio vient expliciter les points spécifiques de la recherche qui m'ont conduit à écrire ces partitions et comment. Il vient éclairer la nature de l'influence javanaise, pas nécessairement décelable à l'écoute ou même à l'analyse, et montrer la méthode, très pratique, de composition à partir d'un autre modèle musical, comme un exemple d'influence souterraine et volontaire. La part inconsciente de ce travail, qui constitue le moment de composition proprement dit, celui de l'invention et du choix, restera, forcément et malgré son importance, absente du texte.

Cet avant-propos se termine par une rapide présentation des pièces composées pendant ce doctorat, dans l'ordre chronologique de leur écriture illustrant ainsi le parcours à la fois erratique et dirigé de la recherche/création. Il sera par la suite fait régulièrement référence à ces pièces dans le cours du portfolio mais sans que j'en présente à nouveau leurs caractéristiques principales.

Le plan suit ensuite une logique thématique. Le long premier chapitre brosse un panorama du gamelan et de l'influence à un niveau très général. Avec cet avant-propos, ils constituent une sorte de première partie. Ensuite, chaque chapitre, strate par strate, se concentre sur un aspect du gamelan javanais qui m'a intéressé, dans une progression allant d'aspects très spécifiques et concrets (les instruments, les gammes...) à l'influence la plus synthétique ou éloignée de mes pratiques précédentes (constructions temporelles, réécriture et composition, scénographie...). Ils suivent également une logique de complexité croissante dans la présentation des techniques du gamelan.

Chaque chapitre présentant un concept ou un groupe de principes est divisé en trois phases. D'abord, la présentation de son origine théorique et pratique à Java

(dans les parties intitulées « Gamelan »), puis les adaptations qui en ont été faites dans mes compositions (« (Dé/Re)Compositions »). Enfin, certains chapitres lient le point musical abordé à une réflexion plus générale (« Ouverture ») ou à une présentation d'un compositeur de la tradition de musique écrite qui s'est inspiré du gamelan javanais pour composer sa musique. J'ai volontairement tenté de réduire les citations dans la rédaction pour favoriser la fluidité du discours. Citations et exemples flottent sur les pages de gauche, parfois illustrant mon propos ou l'argumentant, parfois le complétant ou montrant un autre point de vue. Il reste ainsi une trace, dans l'exposé final, de l'errance de la recherche, de ses découvertes et dialogues intérieurs, et de cet espace vide, maintenu graphiquement, entre les lectures et les réflexions, qui permet peut-être à une nouvelle idée, à une nouvelle musique, de germer.

La pertinence de ces ouvertures sur d'autres exemples d'influences s'est avérée un peu délicate en raison de la faible influence, autre que suggestive, du gamelan javanais en France et même dans le monde. D'une manière générale, la musique d'Indonésie a beaucoup fasciné les compositeurs de musique savante occidentale au XX^e siècle, mais il s'agit principalement de la musique de Bali et j'ai tenu à me limiter à la géographie de Java Centre – la culture indonésienne est très riche et, si les différentes régions présentent évidemment des points communs forts, les différences sont radicales. La musique qui m'a intéressé, que je connais, que j'ai aimée et pratiquée est celle de Java Centre. L'influence est plus forte dans les pays anglo-saxons où le gamelan a été élu comme passage quasiment obligé des études en ethnomusicologie. J'ai également fait un voyage prospectif aux Pays-Bas, grâce au soutien de la bourse EOLE du réseau franco-néerlandais, pour chercher, peut-être naïvement, une éventuelle influence ou intégration de la musique de leur ancienne colonie¹¹. Ce voyage a été fondamental pour moi, entraînant diverses prises de conscience qui n'ont néanmoins rien à voir avec mon travail de

¹¹ J'entends par « naïvement » le fait que j'y ai compris que les relations entre anciennes colonies, ouest et est, même d'un point de vue « purement » musical, si cela est envisageable, étaient plus complexes que je n'imaginai au départ.

composition ; les références hollandaises présentes dans ce mémoire trouvent toutes leur origine dans ce voyage et auraient été à peu près introuvables sans cela. Je me suis également abstenu d'aller chercher des compositeurs indonésiens ou d'Asie du Sud-Est¹², même considérés – ou se considérant comme – évoluant dans une tradition musicale « occidentale » et/ou écrite ; ceci constituerait en effet un autre sujet, riche, délicat, et méritant un travail spécifique.

¹² Avec une exception pour Sinta Wullur et Juro Kim Feliz qui ont tous deux fait le choix, depuis longtemps, de ne plus vivre dans leur pays d'origine mais, respectivement, en Hollande et au Canada et qui mènent leur vie de musiciens dans ces pays.

Corpus des œuvres composées par ordre chronologique¹³ :

Trio

- 2016
- Flûte (alto/basse), saxophone (soprano/ténor), piano préparé.
- 18 minutes.
- Commande de l'Ensemble L'Imaginaire, création au Faubourg 12 (Strasbourg) le 5 juin 2016.
- Dédié à Susanna Pozzoli.
- Enregistrement sur le CD N.Mondon/InSoliTus : *Bronze battu en herbes*¹⁴.
- Cette pièce a donné lieu à un article d'analyse dans la revue en ligne *La lettre d'information de l'Éducation musicale*¹⁵ dont les éléments ne sont qu'en partie reproduits dans le présent portfolio.
- Le *Trio* est une fusion et une interprétation de certains principes javanais en partie inconsciente et dont j'ai mesuré l'imprégnation en partie après la composition.

Note de programme

Trois instruments.

Trois mouvements, allures, textures.

¹³ Les partitions sont disponibles sur le site de l'éditeur Babelscore (<https://www.babelscores.com/fr/NicolasMondon>).

¹⁴ Écoute : <https://fanlink.to/Mondon>.

¹⁵ N. MONDON, « L'instrumentation faite programme dans le *Trio* de Nicolas Mondon », *L'éducation musicale - Lettre d'information*, n° 127 (octobre 2019).

Trois espaces dans lesquels chacun des instruments conduit le discours successivement

Trois énergies, trois durées divisées chacune sur le même modèle, trois formes différentes mais trois trajectoires qui ont leurs parallélismes.

Trois instruments entre fusion et prise de parole, le tout dans un élan qui s'amplifie, dessinant un espace sonore de plus en plus résonnant, balancé, tournoyant : un territoire pour le trio de l'ensemble ***.

*** Indiquer le nom de l'ensemble qui donne le concert.

Collaboration

L'écriture du *Trio* a été suivie par la photographe et artiste multimédia Susanna Pozzoli qui a réalisé un film d'art intitulé *Carnet de composition*¹⁶ sur la genèse de la pièce, suivant le travail d'écriture jusqu'à la création ; elle a également conçu une exposition autour du film. S'il n'y a pas eu de collaboration à proprement parler avec la vidéaste et que le *Trio* est indépendant du film, le fait de participer à cette méta-œuvre tout au long de la composition en témoignant régulièrement de l'évolution de la conception et de l'écriture de la pièce a eu une influence sur la manière de mener ce travail. L'ensemble L'imaginaire, qui a commandé la pièce et accueilli le vernissage de l'exposition avec la projection du film, rejoue régulièrement le *Trio* qu'il a intégré à son répertoire. L'ensemble InSoliTus joue cette pièce au sein d'un programme « immersion » qui mélange les arts autour d'une œuvre unique : interprétation du *Trio*, projection du film *Carnet de composition*, nouvelle interprétation du *Trio*, rencontre avec les cinq artistes du projet.

¹⁶ Présentation du film et du projet sur le site de Susanna Pozzoli : <https://www.susannapozzoli.com/sworks/detail/carnet-de-composition> et <https://vimeo.com/348164604>.

Étude Tutti

- 2016
- 3 flûtes (ut, alto, basse), hautbois, marimba, vibraphone, célesta, piano préparé, harpe préparée, 2 altos et 2 violoncelles préparés, contrebasse.
- 9 minutes.
- Création dans le cadre de l'atelier de composition du CNSMDP, direction Jean-Philippe Wurst, 30 novembre 2016, Espace Fleuret (CNSMDP).
- Enregistrement d'archive¹⁷.
- *Étude tutti* est une tentative d'application la plus générale et totale possible, dans un cadre temporel et instrument précis, des principes de gamelan javanais à un petit ensemble.

Note de programme

Étude Tutti est une tentative, rouage de ma recherche de rapprocher ma musique et mon langage au plus près de certaines techniques de composition à l'œuvre dans la musique pratiquée à Java (Indonésie).

J'ai aussi voulu évoquer un certain apaisement que propose cette musique, une impression de flottement, de saturation systématique de l'espace sonore, et, pour ce faire, je n'ai pas abandonné sa périodicité binaire en espérant que cet archétype rafraîchira ma musique. Découlant de ce relatif détachement, *Étude Tutti* vise à susciter un état d'écoute, chez les auditeurs et musiciens, annihilant « la

¹⁷ https://soundcloud.com/nicolas-mondon/etude-tutti?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing.

sensation du temps, les passions, l'égo » (Catherine Basset, à propos de la musique indonésienne).

Techniquement parlant, certains aspects – comme l'importance du collectif, du *tutti* ou le développement d'un idiomatisme instrumental (appelé *garap* à Java) – étaient déjà présents dans mon travail par le passé mais ont trouvé ici un développement particulier lié à l'expérience du *gamelan* : groupes d'instruments traités comme un seul méta-instrument, écriture en hoquets (*imbal*), caractéristiques d'écriture par instrument et par section, polarisation mélodique.

D'autres aspects sont d'origine strictement javanaise et viennent déformer mes habitudes d'écriture : harmonie issue d'une ligne mélodique (anticipation) quelque part entre hétérophonie, polyphonie et orchestration ; structure cyclique ; jeu entre les tempos, les ralentis, les accélérés et la forme (*irama*) ; disparité fonctionnelle entre familles d'instruments ; recherche parfois d'une initiative personnelle de l'interprète qui n'est ni improvisation ni réalisation stricte d'une notation... L'une des conséquences étant un usage de la répétition plus assumé et plus varié.

Le développement de sonorités issues de préparations et faux doigtés relève plus d'un goût personnel, d'où découle ma fascination sonore pour la musique de *gamelan*, que d'un désir d'imitation des percussions javanaises.

Clepsydre

- 2016
- Piano préparé.
- 3 minutes.
- Création par Lorène de Ratuld, Festival « Les concerts de Vologne » le 11 juillet 2017.
- Pour Lorène de Ratuld.
- Enregistrement d'archive¹⁸.
- *Clepsydre* est une rêverie pour piano préparé sur l'apaisement d'un temps suspendu.

Note de programme

À l'origine, une clepsydre est un outil de mesure du temps, une sorte de sablier où le sable serait remplacé par de l'eau. Les clepsydres modernes sont de véritables horloges ; un modèle « à tambour » était utilisé en France aux XVII^e et XVIII^e siècle.

Le tambour est une boîte cylindrique suspendue par deux cordelettes, remplie d'eau s'écoulant entre de petites cloisons percées d'un trou, et faisant tourner le tambour comme un yoyo le long d'un axe temporel gradué, indiquant l'heure ou la durée. Plusieurs cycles composent ce processus : celui de l'eau, celui des tours du tambour, celui de son déplacement le long de la règle verticale.

¹⁸ https://soundcloud.com/lorene-de-ratuld/clepsydre-de-nicolas-mondon-1?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Dans *Clepsydre*, si la superposition de ces cycles de différentes échelles forme l'architecture souterraine du morceau, il ne s'agit pas de mesurer le temps mais au contraire d'en vivre l'écoulement et de le sentir suspendu, comme en apesanteur.

Daily Colotomy

- 2017-2019

- Flûte alto, violoncelle préparé, guitare, piano préparé, et 4 objets sonorisés.

- 15 minutes.

- Création par l'ensemble Red Note/CNSMDP à l'Edinburgh International Science Festival, direction Simon Proust. Création de la dernière version par l'ensemble InSoliTus le 26 septembre 2019 au Plateau des Écoles Municipales Artistiques de Vitry-sur-Seine, direction Javier González Novales, réalisation informatique Nicolas Mondon.

- Création plastique : Jean-François Leroy (2019) ;

- Création chorégraphique : Kadek Puspasari (2019).

- Enregistrement sur le CD N. Mondon/InSoliTus : *Bronze battu en herbes*¹⁹.

- *Daily Colotomy* est une transfiguration poétique des éléments qui m'intéressent le plus dans le gamelan javanais, y compris le lien entre la musique, le mouvement et l'espace, plastique et dansé.

Note de programme

À Java ou Bali, on appelle colotomie la structure temporelle des morceaux, jouée aux gongs les plus graves. Cette façon de strier régulièrement le temps, soulignant avec des instruments dont c'est l'unique fonction ce qui se rapprocherait de l'idée occidentale de carrure, vient de certaines musiques rituelles ou de processions sur lesquelles, avec le temps, se sont agrégées mélodies, ornements, hétérophonies diverses, chants, ainsi que d'autres instruments, pour aboutir à la musique et aux orchestres de gamelan tels qu'on les connaît

¹⁹ Écoute : <https://fanlink.to/Mondon>.

aujourd'hui (formés de gongs verticaux et horizontaux, lames, mais aussi *rebab*, flûtes, chanteurs). Mais il existe des gamelans de rue qui ne peuvent disposer de ces grands et couteux instruments, les musiciens les remplacent alors par n'importe quel objet résonnant faisant fonction de gong : plateau en bronze, pied de lampe, etc.

L'idée, dans ce quatuor, est d'isoler cette structure ou colotomie sous une forme s'approchant d'une installation d'objets. Quatre objets-gongs issus de la vie quotidienne sonnent, plus ou moins régulièrement, formant des arêtes de temps entre lesquelles les musiciens viennent progressivement s'ajouter, développent, ornent ou submergent cette mélodie résonante.

Genèse

L'écriture de *Daily Colotomy* a été difficile et s'est déroulée en plusieurs étapes.

La première version de la pièce s'intitule *Pot Clock* et a été créée par l'ensemble Red Note le 2 février 2017 à la Wooden Barn d'Aberdeen (Écosse). La pièce dure 7 minutes ; la formation est la même mais les objets ne sont qu'au nombre de deux et le dispositif électronique est plus simple ; la forme est très différente, le cycle moins élaboré, la matière sonore est essentiellement composée de pures textures supportant moins de discours. Cette partition a été retirée du catalogue.

Après la création en avril 2017 d'une nouvelle version qui posait déjà la forme et l'essentiel du matériau de la pièce, il m'a fallu ensuite deux réécritures en 2019 pour arriver à réaliser la partition telle que je l'imaginai à l'origine. La dernière version est ainsi enrichie des sections P à T ainsi que du *Prélude*, et les transitions (lettres F, I, J) ont été refondues. Le *Prélude* a ensuite été condensé pour la version enregistrée. Beaucoup de détails, notamment liés à l'écriture de l'anticipation²⁰ ont été également corrigés dans toute la partition lors des refontes.

C'est également avec cette dernière version, en 2019, que j'ai pu faire aboutir les projets de collaboration qui étaient enclenchés dès la conception de la pièce,

²⁰ Cette notion est examinée en détail au chapitre 5 du portfolio.

mais n'avaient pu se réaliser avec l'ensemble Red Note, et qui ont mis du temps à se concrétiser dans mon imaginaire.

Les quatre objets ont été transfigurés dans leur présentation et dans leur fonction scénique par le plasticien Jean-François Leroy, devenant quatre installations délimitant un espace pouvant être parcouru.

Musique assez pulsée et faite de mouvements larges ou localisés, la danse s'est liée à la musique grâce à la chorégraphe indonésienne Kadek Puspasari, danseuse spécialiste des danses sacrées et festives javanaises et balinaises mais poursuivant également un travail de création chorégraphique. Cette collaboration a permis de concrétiser la rencontre harmonieuse de nos recherches symétriques.

Herbes à peine / Semé d'un sinon

- 2017

- Saxophone, piano préparé, harpe préparée, violon préparé, violoncelle, contrebasse, et électronique contrôlant la pièce sonore *Flügel klingen schwingen tönen Kreis* de la plasticienne Susanna Fritscher.

- 25-40 minutes.

- Création par l'ensemble InSoliTus au Musée d'art de Nantes, au milieu de la pièce *Für die Luft* de Susanna Fritscher, direction Javier González Novales, le 24 septembre 2017.

- Enregistrement VIDEO d'archive : <https://www.youtube.com/watch?v=BPIGD42sc-0>

- Cette pièce a donné lieu à un article d'analyse dans la revue en ligne *La revue du conservatoire*²¹.

- *Herbes à peine/Semé d'un sinon* explore une durée plus longue et tente de faire fusionner le compagnonnage avec la pensée javanaise et l'art de la plasticienne Susanna Fritscher, tout en faisant converger les buts de ces forces réunies.

Note de programme

Herbes à peines / Semé d'un sinon a été composé pour se déployer au travers de deux œuvres de la plasticienne Susanna Fritscher : *Flügel klingen schwingen tönen Kreis*, pièce sonore dont *Herbes à peines / Semé d'un sinon* est un prolongement musical possible ; et *Für die Luft*, monumental labyrinthe de fils et de

²¹ N. MONDON, « Le gamelan javanais comme interlocuteur du compositeur : recherche et circonstance dans la composition de *Herbes à peine / Semé d'un sinon* », *La revue du conservatoire*, no 7.

lumière à l'intérieur duquel s'inscrivent les musiciens et se déploie leur son. Ces deux œuvres ont été présentées, accompagnées de quelques pièces de la série *Souffles*, lors de l'exposition *De l'air, de la lumière et du temps* consacrée à la plasticienne pour la réouverture du Musée d'Arts de Nantes, de juin à octobre 2017, dans le patio du Musée, grand espace en forme de cloître surmonté d'une coupole et entouré d'une galerie. *Herbes à peines / Semé d'un sinon* a été créé dans ce patio par l'ensemble InSoliTus à la fin de l'exposition, le 24 septembre 2017.

Le début du titre de la pièce, *Herbes à peine*, désigne ces moments d'écho musical à la douce et subtile vibration de l'espace de *Für die Luft* : danse en apesanteur de l'ensemble instrumental formant le pôle sonore des musiciens, que vient compléter le pôle « sonique » de *Flügel klingen schwingen tönen Kreis*. Cette deuxième installation, constituée de quatre « hélices soniques »²² accrochées au plafond de la galerie entourant le cloître, est intégrée à la composition comme un nouvel instrument spatialisé.

Si *Herbes à peine* fait référence, de mon point de vue au moins, à une sensation musicale, le deuxième élément du titre, *Somé d'un sinon*, reflète un pan plus conceptuel de l'écriture irriguant toute l'œuvre. Dans la partition, plusieurs éléments sont en effet soumis à des degrés divers de variabilité, de la simple alternative, ou du placement libre d'une note dans un cadre temporel donné, à des parties quasi improvisées à partir d'un répertoire limité de notes et de rythmes. Cette variabilité permet la réalisation toujours différente de séquences répétées liées à la nature cyclique de la composition, et participe à donner l'impression d'un temps qui s'écoulerait « sur-place » sans pourtant jamais être immobile, comme les orchestres des gamelans savent si bien le faire à Java. Elle permet aussi d'adapter le nombre de ces répétitions au contexte ou à l'acoustique de la salle, dimension importante pour une musique créée au centre d'un espace d'une telle force visuelle, sensible, sonore, sur l'écoute et la réception du morceau par le public.

²² Les « hélices soniques » sont une création de l'artiste Susanna Fritscher et ont été programmées par Didier Warin.

Eling Eling

- 2018 / 2022

- Pièce pédagogique pour orchestre de mandolines, mandoles, guitares, contrebasse, avec piano préparé, flûte et percussion optionnels.

- Création par l'orchestre à plectre de l'École de musique de Persan au festival Musique à l'Encre Fraîche, direction Mathieu Sarthe-Mouréou, en juin 2018.

- Transcription/adaptation du *ladrang Eling Eling* (« Souviens-toi ») *sléndro manyuro* travaillé en 2018 à l'atelier de gamelan de Dominique Billaud ; cette pièce est un témoignage de pratique et une balise d'apprentissage permettant de vérifier, pour soi-même, la précision de la représentation mentale du morceau.

- En 2022, j'ai réalisé, à la demande du conservatoire de Persan, une nouvelle version intitulée *Eling Eling II* qui ajoute deux harpes à cet instrumentarium et où les parties de mandolines et guitare sont réduites en nombre et plus continues dans leur écriture.

Note de programme

Eling Eling ! « Souviens-toi » ! Souviens-toi de cette mélodie de ton pays, à Java, que les orchestres de percussions, gongs suspendus ou en claviers, lames de bronzes frappées, jouaient tous ensemble, se mélangeant aux voix, aux tambours, et aux flûtes.

Cette mélodie à 32 notes régulières, ponctuée différemment toutes les 4 notes, la fait appartenir à la famille des *ladrang* ; sa gamme à 5 notes, *sléndro manyura*, où les intervalles entre les sons sont presque égaux, n'est pas jouable sur un piano.

Eling Eling ! « Souviens-toi » ! Elle commençait rapidement, majestueusement, presque martiale, en *tanggung*, puis se répétait avant de ralentir un peu, mais son

caractère devenait pourtant plus enjoué, avec des cris, et des percussions plus joyeuses, le *kébar*.

Et à la fin ? Plus calme, oui ; la mélodie, beaucoup plus lente, disparaît presque sous les ornements des autres instruments, mais c'est le moment, *dados*, où elle peut respirer pleinement.

« Souviens-toi » ! *Eling Eling* ! Souviens-toi encore, et nos mandolines te rejoueront ce morceau, *Eling Eling*, pinçant leurs cordes comme tes amis, à Java, frappaient leurs claviers de métal, leur *gamelan*.

Cèngkok

- 2018
- Flûte, 10 minutes.
- Création par Michaël Faust le 12 novembre 2018 à la Salle Cortot (Paris).
- « To the wonderful flute player and generous man, Michael Faust. »
- Enregistrement sur le CD N.Mondon/InSoliTus : *Bronze battu en herbes*²³.
- *Cèngkok* est, en quelque sorte, la réduction d'un grand ensemble dans un seul et petit instrument, la flûte, et la concentration sur la question de la conduite mélodique, la nature de la monodie et son lien indissociable avec l'idiome de l'instrument qui la joue.

Note de programme

Cèngkok est une pièce pour flûte solo en forme de spirale : une mélodie, d'abord jouée en sons percussifs peu évocateurs de la flûte, est répétée tout au long de la pièce, mais de plus en plus lentement, jusqu'à ce que chacune de ses notes, au début très courtes et rapides, soit séparées de plusieurs secondes.

À chaque fois que cet espace entre les notes s'agrandit, les notes de la phrase précédentes sont conservées, mais il est possible de les orner avec une nouvelle phrase – les notes de la mélodie rapide d'origine deviennent ainsi simples buts à des formules cadentielles, mais ces dernières ne l'atteignent pas toujours directement, arrivant parfois un peu plus tôt, parfois enjambant la note cible.

²³ Écoute : <https://fanlink.to/Mondon>.

À chaque fois, les formules ajoutées apparaissent avec un nouveau timbre de flûte, de plus en plus proche du timbre chantant habituel, jusqu'à le dépasser dans de résonnants sons multiples (multiphoniques).

Le dernier des six cycles présente ainsi un enchevêtrement complexe de timbres et de formules mélodiques dirigées vers les mêmes notes pôles, comme si plusieurs modèles différents de flûtes jouaient ensemble.

Le terme *céngkok* à au moins deux sens : c'est d'une part le nom donné à ces formules mélodiques cadentielles, c'est-à-dire orientées vers une fin, qui constituent le répertoire des instruments solistes (viole, voix, flûte...) des orchestres de percussions indonésiens appelés gamelan, il désigne d'autre part l'art de la conduite mélodique.

La pièce est composée pour et dédiée au grand flûtiste Michaël Faust, rencontré lors de ma participation à la résidence Gargonza Arts en 2014, dont le soutien constant est essentiel et inspirant.

Semé d'un sinon I

- 2019

- Saxophone soprano/baryton, percussion, piano préparé, harpe préparée, violon préparé, violoncelle, contrebasse.

- 13 minutes.

- Dédié à Gérard Pesson

- Création par l'ensemble InSoliTus au EMA de Vitry-sur-Seine, direction Javier Gonzalez Novales, le 26 septembre 2019 au Plateau des Écoles Municipales Artistiques de Vitry-sur-Seine.

- Enregistrement sur le CD N.Mondon/InSoliTus : *Bronze battu en herbes*²⁴.

- *Semé d'un sinon I* et *Ib* initient une série, une autre démarche de composition, une ouverture vers d'autres territoires pour les interprètes et le compositeur, vers un autre positionnement concernant la réécriture, la variabilité, la notation, le statut d'œuvre.

Note de programme

La série *Semé d'un sinon* regroupe des pièces qui réalisent une nouvelle incarnation d'une pièce précédente. Changement de fonction, de forme ou de matériau, elles donnent une autre vie possible à une idée musicale.

Herbes à peine/Semé d'un sinon était une pièce de circonstances : liée à une salle, une acoustique réverbérée, un événement, une installation impressionnante

²⁴ Écoute : <https://fanlink.to/Mondon>.

de Susanna Fritscher, des objets sonores, une disposition d'écoute du public. La pièce prenait en compte tous ces paramètres dans son écriture même et, ne pouvant retrouver ces conditions, ne pourra peut-être plus être jouée (le « *Semé d'un sinon* » du titre faisant alors référence à la variabilité d'interprétation que propose cette pièce).

Semé d'un sinon I reprend ce matériau et en modifie la fonction, la forme est bouleversée par l'absence de l'installation sonore, l'écoute resserrée pour s'adapter au contexte d'une écoute au disque, la formation est élargie pour introduire l'acoustique de la salle dans l'orchestration et permettre à la musique, qui prenait vie *in situ*, d'aller toucher d'autres oreilles.

Semé d'un sinon I.b

Herbes à peine/Semé d'un sinon avait déjà donné lieu à une autre expérience de réécriture fonctionnelle, dans le cadre d'un concert, attribuait une autre valeur à la percussion et un autre parti pris formel que *Semé d'un sinon I*.

- 2018

- Saxophone soprano/baryton, percussion, piano préparé, harpe préparée, violon préparé, violoncelle, contrebasse, 15-30 minutes.

- Création à l'Opéra de Cologne, ensemble Cutpoints Köln, direction Robert HP Platz le 10 mai 2018.

Semé d'un sinon II

- 2019

- Flûte basse, saxophone ténor, piano préparé.

- 2'20 minutes.

- Commande et création par l'ensemble L'imaginaire au Faubourg 12 (Strasbourg) pour leur concert anniversaire « L'imaginaire fête ses 10 ans » le 23 juin 2019.

- Enregistrement sur le CD d'archive.

- *Semé d'un sinon II* continue la série initiée par *Semé d'un sinon I*.

Note de programme

La naissance de *Semé d'un sinon II* a été rendue possible grâce à plusieurs opérations d'hybridations. L'harmonie et la préparation du piano reproduisent en partie celles du *Trio*, déjà composé pour l'ensemble L'imaginaire ; le discours est emprunté à la deuxième partie d'une autre pièce, *Daily Colotomy*, composée en 2017 pour une formation toute différente. Le tout est pris dans une progression cyclique qui fait directement référence à la manière la plus classique qu'ont les orchestres de percussion javanais, appelés gamelans, de mener un morceau... Tous ces clins d'œil et références se rejoignent pour célébrer les dix ans de l'ensemble L'imaginaire.

1 – Présentation générale, expériences et coïncidences esthétiques

PRÉSENTATION GÉNÉRALE, EXPÉRIENCE ET COÏNCIDENCES : GAMELAN

Introduction

Gamelan de Java Centre : caractéristiques principales et aperçu historique

Histoire de Java et du gamelan

Présentation générale du gamelan

Impressions personnelles

Affects (*rasa*) et raffinement (*alus*)

Léger détour par Bali

Gamelan

De la constitution de l'Indonésie en archipel, propice à l'apparition de cultures variées, résulte une grande diversité culturelle au sein de l'État indonésien malgré certaines tentatives d'unification depuis sa création en 1945. À Java, la plus grande des plus de neuf cents îles habitées d'Indonésie, cette diversité se retrouve également à l'intérieur de l'île qui se partage entre la sphère culturelle et linguistique de Sunda, à l'ouest de l'île, et celle de Java même, au centre et à l'est. Java Centre désigne un groupe culturel et ethnique précis, regroupant la région de Yogyakarta (*Daerah Istimewa Yogyakarta*) et celle qui est au centre de l'île de Java (*Java Tengah*)¹.

Évidemment, diversité ne veut pas dire que ces cultures ne partagent pas d'importants points communs entre elles et avec leurs voisins. Ainsi, pour n'évoquer que certaines caractéristiques musicales : la structure temporelle est principalement en Corée par exemple², ainsi que des changements d'échelles temporelles de ces cycles dans les musiques thaï³ ou chinoise⁴ ; les percussions corporelles, les constructions par ostinatos, les alliages hétérophoniques des voix ou la très grande



Illustration 3 : Carte de l'Indonésie. [source :

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Indonesia_map.png]

¹ R. PICKVANCE, *A Gamelan manual: a player's guide to the central Javanese gamelan*, Jaman Mas Books, London, 2005, p. 2.

² B. YI, Mètre, expression musicale et expressivité corporelle dans son intégration sensori-motrice : aspects psychologiques et cognitifs du mètre. Étude des jangdan de la musique rituelle de la côte est en Corée, Mémoire de Master, Paris-Sorbonne, Paris, soutenance à venir.

³ J. BECKER, « A Southeast Asian Musical Process: Thai Thāw and Javanese Irama », *Ethnomusicology*, vol. 24, no 3 (1980).

⁴ J.L. WITZLEBEN, « Structural Expansion in Javanese Gamelan and Chinese Jiangnan Sizhu », *동양음악 (Journal of the Asian Music Research Institute)*, vol. 20, 1998.

S"outheast Asia" exist at all? Sociologist Fernando Zialcita [prefers to] look at Southeast Asia as having four distinct Great Traditions instead of having a single, shared Great Tradition...: (1) the Chinese (Vietnam, Singapore), (2) the Indian (Laos, Cambodia, Thailand, Burma, Bali, and the aristocracy of Central Java at some extent), (3) the Islamic (Sulu, parts of Mindanao, Malaysia, most of Indonesia), and (4) the Western (Singapore, Philippines, Flores, East Timor)...

The post-World-War-II American invention of "Southeast Asian Studies" in its universities owned responsibility for creating imaginaries of its pre-colonial collective existence.... This... made Southeast Asia "more real[,] in the 1950s and 1960s[,] to people in American universities than to anyone else." (Benedict Anderson)

KIM FELIZ, *Wilujeng*, p. 1-2*.

Les Balinais tressent des notes perlées au kilomètre, les Javanais élèvent entre terre et ciel de lourdes pyramides métalliques habillées de voiles évanescents, les Soundanais étirent dans l'azur des plaintes mélancoliques.

BASSET, *Images du monde*, p. 9.

valorisation et utilisation du jeu collectif sont caractéristiques des pratiques musicales en Asie du Sud-Est ainsi qu'une facture instrumentale fondée sur le bronze et le bambou⁵.

Mais Sunda, Java et leur voisine Bali, île la plus proche à l'est, se sont distinguées des autres régions en incarnant ces différents aspects dans des collectifs instrumentaux originaux appelés *gamelan*. Elles l'ont fait de manières différentes et constituent trois traditions de gamelan distinctes, chacune possédant leurs instruments, leurs échelles, leur esthétique, leur caractère propre ; ces trois cultures musicales sont distinguables immédiatement même par des oreilles non averties. Sunda est intime, mélodique, mélancolique et met en avant des solistes ou de petits groupes instrumentaux. À Bali, ce sont les virtuosités collectives, rythmiques, festives et spectaculaires qui constituent les formes les plus caractéristiques.

La musique de Java Centre procède, esthétiquement, un peu des deux cultures en un syncrétisme raffiné que lui est propre. De plus, même à l'intérieur de cette région, et comme si l'histoire agraire et féodale mouvementée de l'île reproduisait à l'intérieur des terres la variété de l'archipel, les différences locales sont importantes : entre le style citadin des palais (*kraton*) et le style des villages, entre les villages, entre les villes et principalement entre les anciennes capitales Yogyakarta et Solo (auparavant Surakarta). C'est principalement la tradition musicale de cette dernière ville, considérée comme plus « douce » et raffinée, que j'ai pratiquée et qui sert de référence dans cette thèse.

Gamelan de Java Centre : caractéristiques principales et aperçu historique

Le mot gamelan, comme son étymologie l'indique, *gamel* signifiant « tenir », « frapper »⁶, désigne des ensembles principalement composés de percussions de bronze frappées dont les plus connues sont les grands gongs mais qui se déclinent

* Par soucis d'économie, les références bibliographiques des citations en verso de pages sont systématiquement condensées au format nom-de-l'auteur, titre-abrégé, page.

⁵ H. SPILLER, *Gamelan: the traditional sounds of Indonesia*, Santa Barbara, Calif, 2004, p. 28-76.

⁶ C. BASSET, *Musiques de Bali à Java ; l'ordre et la fête*, Actes Sud, 1995, p. 21.



Illustration 4 : Borobudur : musiciens sculptés [source : Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Borobudur#/media/File:Musician_Borobudur.jpg].

en réalité dans toutes les tailles, les plus petites pouvant ressembler à de petites casseroles disposées en claviers. D'autres instruments de percussion à lames sont également présents ; les plus anciens modèles, constitués de métal ou de bois, sont représentés sur des parois du temple de Borobudur accompagnés de tambours, de vièles, de flûtes, de chanteuses et chanteurs. Les ensembles de gamelan sont composés de quatre ou cinq individus, jusqu'à une vingtaine selon les besoins et le contexte. Le mot « gamelan » se réfère directement à l'ensemble des instruments, non séparables les uns des autres, souvent non déplaçables, et ne correspond pas, comme le mot « orchestre », à un regroupement de musiciens venant chacun avec leur instrument⁷.

Cet instrumentarium varié reflète l'histoire complexe de Java et la tendance qu'ont eu les Javanais à intégrer, en une culture syncrétique et lettrée, des éléments de leurs multiples influences extérieures⁸. Bien qu'attachée à ses fondamentaux, la musique de Java est donc une musique organiquement métissée, ce qui la distingue de ses voisines. De celle de Bali, par exemple, qui est restée quasiment imperméable aux influences extérieures jusqu'au XX^e siècle⁹. Il est possible cependant que l'aspect plus mélodique et solistique de la musique de Sunda soit une influence orientale ou occidentale plus ancrée dans cette région où les Portugais ont d'abord débarqué au début XVI^e siècle¹⁰. Les paragraphes qui suivent proposent un survol historique des strates de ce métissage à Java Centre¹¹.

⁷ M. TENZER, *Balinese music*, Periplus Editions, Berkeley et Singapour, 1991, p. 13 et C. BASSET, *Musiques de Bali à Java*, op. cit., p. 21-24.

⁸ Voir par exemple le résumé de l'ouvrage de Denys Lombart *Le carrefour javanais* (C. GUILLOT, « Denys Lombart : Le carrefour javanais. Essai d'histoire globale », *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, vol. 79, n° 1, 1992), livre qui sert de référence en la matière, et dont on retrouve, semble-t-il, le contenu dans la partie historique des livres postérieurs sur le gamelan.

⁹ La conquête de l'île par les Hollandais a pris, très grossièrement, tout le XIX^e siècle, voir « Histoire de Bali », dans *Wikipédia*, 2 mai 2020. URL : https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Histoire_de_Bali&oldid=170340106. Consulté le 16 juin 2020.

¹⁰ « Royaume de Sunda », dans *Wikipédia*, 15 avril 2020. URL : https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Royaume_de_Sunda&oldid=169600345. Consulté le 16 juin 2020.

¹¹ Pour plus de détails, voir les passages utilisés pour cette histoire : H. SPILLER, *Gamelan*, op. cit., p. 54-56 et C. BASSET, *Musiques de Bali à Java*, op. cit.



Illustration 5 : Carte de Java [source : Wikipedia, https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Java_cities_province-map-fr.svg].

Les archipels du Pacifique furent les seuls à avoir vu surgir parmi eux, comme s'ils les avaient eux-mêmes secrétées, leurs propres terres d'étendues, le Japon, les Indonésies ou l'Australie, à la fois îles, archipels et continents. C'est pourquoi les emmêlements y sont rudes et sans nuances, entre atavismes et mutations, entre les extases de l'Un et les fêtes de la diversité, entre les dieux jaloux et les dieux épars.

La pensée archipélique est une pensée du tremblement, qui ne s'élançait pas d'une seule et impétueuse volée dans une seule et impérieuse direction, elle éclate sur tous les horizons.

GLISSANT, *La cohée du Lamentin*, p. 75.

Histoire de Java et du gamelan

À partir de 300 av. J.C, des vagues d'immigration successives sont venues s'ajouter à un premier peuplement d'Austronésiens venant d'Asie du Sud. La première vague est originaire du Vietnam et de la Chine du sud ; ces nouveaux arrivants apportèrent la culture du riz et le travail du bronze¹² – des tambours en bronze ont notamment été retrouvés¹³. Les Javanais ont perfectionné cette technique et l'on sait qu'ils fabriquaient déjà des gongs vers le IV^e siècle, juste avant que ne viennent d'Inde des missionnaires d'abord hindous puis bouddhistes.

Les dirigeants javanais de cette culture agricole, collective, basée sur la riziculture, adoptent alors progressivement la philosophie indienne, leurs conceptions religieuses et sociale, leur pensée du temps, le calendrier, ainsi que leurs épopées mythiques : le *Mahabharata* et le *Ramayana*. Ces dernières constituent encore aujourd'hui, dans une version réinterprétée par la culture javanaise, l'essentiel des histoires constituant le répertoire du théâtre de marionnettes. Les royaumes indo-bouddhiques, dont un des buts est de refléter et préserver, par leur organisation monarchique et administrative, l'ordre cosmique, ont régné à Java du V^e au XVI^e siècle. Des carillons de gongs sont attestés dans le dernier royaume indo-bouddhique de Majapahit, dont possiblement le *Gamelan Munggang*, le plus ancien gamelan dont on sache encore assez précisément jouer, entièrement composé de percussions métalliques et dont le répertoire unique et rituel est extrêmement minimaliste et répétitif.

La côte nord de Java est un carrefour commercial et culturel depuis le IX^e siècle où l'on a trace d'échanges commerciaux avec les Arabes, la Chine, la côte est de

¹² D'après Becker (J. BECKER, « Earth, Fire, Śakti, and the Javanese Gamelan », *Ethnomusicology*, vol. 32, no 3, 1988, p. 386), le travail du bronze était déjà connu dès le troisième millénaire avant J-C, comme sur le sous-continent d'Asiatique du Sud-Est. Les autres indications proviennent de H. SPILLER, *Gamelan*, op. cit.

¹³ Par ailleurs, des échanges ont aussi eu lieu dans l'autre sens, par exemple, Java a conquis et occupé le Vietnam et le royaume khmer du Cambodge aux environs de l'an 800 (voir « Histoire de Java », dans Wikipédia, 4 octobre 2019. Consulté le 16 juin 2020). Il n'est donc pas étonnant de constater de nombreux points communs entre ces cultures.

Qui aurait imaginé que moi, un adulte, j'en viendrais un jour à être habillé par une tierce personne, telle une jeune fille prête à montrer sur le trône nuptial ? Et par un Blanc de surcroît ! ... Selon ses dires, il habillait souvent les bupati et les raja de Java, de même que les sultans de Sumatra et de Bornéo. Il avait conçu bon nombre de leurs vêtements et il arrivait encore qu'ils fassent appel à ses services... Il m'avait revêtu d'un gilet brodé, rigide comme de l'écaille de tortue, qui m'interdisait de me pencher... L'objectif était de m'obliger à rester droit et raide pour que je résiste à l'envie de me retourner comme il sied à une personne de haut rang. Puis il me drapa d'un kain en batik... Nicolas Moreno me couronna le chef d'un blangkon en batik, mais la façon de nouer ce turban, née de son imagination, mélangeait les styles madurais et javanais... Peut-être les gens verraient-ils dans ma tenue un « authentique costume javanais », faisant abstraction de tous ses éléments européens – gilet, col, nœud papillon – et oubliant que le tissu de ma chemise et le velours avaient été fabriqués en Angleterre. Pour moi, mes vêtements et mon apparence étaient des produits de notre planète en cette fin de XIXe siècle, au tournant de l'ère moderne. J'étais conscient que Java et ses habitants représentaient une part relativement peu importante du monde des hommes. C'était à présent dans la région de Twente, aux Pays-Bas, qu'on tissait et choisissait les étoffes qui habillaient les Javanais. Seule la confection des tissus rustiques utilisés par les paysans était laissée à ces derniers. Il ne restait aux javanais que le coton destiné à être teint en batik – et le corps que j'habitais, original, authentique !... Je me levai et consultai encore une fois le miroir avec un sourire satisfait, très satisfait. »

TOER, *Buru Quartet* :
Le monde des hommes du monde, p. 183.

l'Afrique et l'océan Indien. La présence de plus en plus importante de communautés chinoises musulmanes dans cette région aboutit à la création de sultanats portuaires, à la fin du XV^e, à l'islamisation totale de l'île et du nouvel empire de Mataram basé à Java Centre, au XVII^e siècle. Devant l'attachement des Javanais à conserver leurs instruments, les religieux musulmans, principalement soufis¹⁴, ont finalement accepté la musique de gamelan et en ont même fait un outil de culte et de propagande, tel le très beau gamelan *Sekaten*¹⁵ de la mosquée de Demak. Il est depuis joué un jour par an à l'occasion de l'anniversaire de la mort du Prophète¹⁶.

La prise de Constantinople par les Turcs en 1453 prive les européens des précieuses épices ramenés d'Asie par les Arabes. Les européens cherchent alors une nouvelle route, maritime celle-ci, vers l'Asie. Les Portugais sont les premiers, au XVI^e siècle, à installer un comptoir à Java, principal fournisseur en poivre des Chinois depuis le IX^e siècle ; ils seront ensuite chassés par les Hollandais au XVII^e. Ces derniers tirent parti des rivalités politiques internes pour prendre progressivement le pouvoir à Java au cours du XVIII^e siècle, par guerres et jeu d'alliances avec les aristocrates. Les Hollandais (et les Anglais) sont par exemple partie prenante de la division de la région en deux avec chacune leur capitale, Yogyakarta et Solo, chaque ville se séparant même en une cour principale et une cour secondaire¹⁷. Leur pouvoir politique diminuant, ces cours vont s'évertuer à développer leurs arts. Leurs gamelans respectifs vont notamment accorder plus d'importance à la littérature pré-islamique, c'est-à-dire à la poésie chantée et aux intrigues des *Mahabharata* et *Ramayana*¹⁸, et vont différencier leurs interprétations. C'est à partir de 1830 que s'opère la colonisation proprement dite de Java (celle-ci prend fin en 1942 avec

¹⁴ SUMARSAM, *Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, The University of Chicago Press, Chicago Studies in Ethnomusicology, 1995, p. 47 ; et p. 29 : il est possible que l'influence religieuse soit aussi à l'origine de la stylisation des personnages dans le théâtre d'ombre.

¹⁵ SUMARSAM, « The Musical Practice of the Gamelan Sekaten », *Asian Music*, vol. 12, n° 2 (1981), p. 54.

¹⁶ C. BASSET, *Musiques de Bali à Java*, op.cit.

¹⁷ Cour principale de Solo (Surakarta à l'époque) : Kasunanan ; cour secondaire de Solo : Mangkunegaran ; cour principale de Yogyakarta : Kasultanan ; cour secondaire de Yogyakarta : Paku Alam.

¹⁸ SUMARSAM, *Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, op. cit., p. 52.

En Occident, le XIX^e siècle est marqué par l'émergence du capitalisme libéral. Les grandes puissances industrielles, comme la France et l'Angleterre, croient au mythe du progrès inexorable. Leur suprématie économique les entraîne dans des aventures coloniales qui les parent d'un prestige sans cesse grandissant.

Sûres de leur bon droit, ces nations regardent avec condescendance les pays exotiques qui n'ont pas le bonheur de vivre à l'ère de la machine à vapeur et de l'électricité.

REVOL, *Influence de la musique indonésienne*, p.13.

l'occupation de l'île par l'armée japonaise puis la proclamation de l'indépendance indonésienne le 17 août 1945) et où se constituent les gamelans complets réunissant les percussions métalliques des carillons rituels et publiques, les instruments mélodiques du théâtre d'ombre et des chants littéraires. Les échanges intellectuels avec les Néerlandais ont été importants pendant cette période, notamment via l'apparition d'une élite métisse (les *Indos*)¹⁹. C'est au cours de ce grand mouvement artistique du XIX^e siècle que la musique javanaise a été théorisée et en partie notée, que les styles des palais de Solo et Yogyakarta se sont affirmés. Des notions philosophiques indiennes ont aussi été réactualisées par les intellectuels javanais, les Européens étant très friands, à l'époque, de cette culture.

Depuis l'indépendance de l'Indonésie, des académies s'inspirant des conservatoires occidentaux²⁰ ainsi qu'un gamelan attaché à la radio nationale²¹ ont été fondés pour préserver cette musique, l'enseigner et en faire l'un des principaux porte-drapeaux artistiques du pays au sein du nouvel État – où trouver une expression artistique commune à toutes les cultures des îles n'a pas été sans controverses²² – et à l'étranger. Le gamelan a notamment pris une très grande importance dans l'enseignement de l'« ethnomusicologie pratique »²³ aux États-Unis (environ 170 gamelans en 2013 dans le pays) ; on le trouve aussi souvent au Canada, au Royaume-Uni et aux Pays-Bas.

Présentation générale du gamelan

Quels que soient les ensembles ou les interprétations entendus, ce qui frappe lors de la première écoute d'un gamelan javanais, après la richesse particulière des timbres des instruments, est l'accumulation de nombreuses strates sonores

¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

²⁰ ISI (*Institut Seni Indonesia Yogyakarta* : Institut Indonésien des Arts) et STSI (*Sekolah Tinggi Seni Indonesia Bandung* : École Supérieure Indonésienne des Arts – traduction personnelle).

²¹ RRI (Radio Republik Indonesia).

²² SUMARSAM, *Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, *op. cit.*, p. 9 et 101.

²³ "applied ethnomusicology" in R.A. SUTHERLAND, *Gamelan is our blood. From Imitation to Internalization: How Appropriation and Assimilation of the "Other" Have Defined Impressionism and Minimalism*, Faculty of Emory College of Arts and Sciences, Emory University, p. 2.

Much of the merit of karawitan for Westerners lies in the ways in which it challenges familiar musical principles: it differs in its scales, its instruments and playing techniques, the roles of the instruments, its musical forms (including the concept of development), the character of melodic lines, the relationships between the various players and their parts, the player's responsibilities, the extent, and the attitude toward errors, variation and personal contributions.

PICKVANCE, *A Gamelan manual*, p. 6.

composant une riche texture. Elle reste néanmoins relativement limpide pour les répertoires les plus raffinés et sacrés des palais mais est le plus souvent fourmillante, parfois jusqu'à la saturation. Cette texture semble parfois se déliter, le tempo chutant de manière très démonstrative ou, plus rarement, s'accéléralant. Cependant, excepté à la toute fin d'un morceau, elle se métamorphose en principe en une nouvelle texture juste avant de perdre pied totalement.

De ces matières sonores fortement tressées ressortent parfois principalement les percussions métalliques, d'autres fois ce sont plutôt les voix que l'on entend au premier plan. Dans tous les cas, la richesse des strates sonores est le résultat de la superposition de lignes à la logique presque uniquement horizontale : la musique traditionnelle de gamelan est modale, pentatonique et son essence est à la fois mélodique et monodique. C'est une musique de tradition orale même si certains aspects peuvent être notés ; ces notations sont surtout utilisées en Occident même si leur usage augmente dans l'enseignement institutionnel en Indonésie. L'expression « musique traditionnelle » est employé ici, pour reprendre une définition de Richard Pickvance, au sens de : composée des plus anciens éléments présents dans la mémoire des musiciens actuels (ainsi que dans les quelques sources plus anciennes qu'eux : écrits et vieux enregistrements)²⁴.

Synthétiquement et structurellement, un morceau traditionnel se présente comme une mélodie unique, diffractée sur plusieurs registres, tressée et pouvant être répétée. C'est ainsi que les musiciens javanais pensent et présentent leur musique, aussi bien traditionnellement que dans les théories les plus récentes²⁵. Cette pensée mélodique n'empêche pas, bien au contraire, la constitution de textures que l'on pourrait qualifier de polyphoniques.

Les intervalles mélodiques peuvent être, selon le système d'accordage utilisé parmi les deux en usage, quasiment égaux ou au contraire extrêmement différenciés

²⁴ R. PICKVANCE, *Gamelan manual*, op. cit., p. 4.

²⁵ Il sera question au chapitre 11 des nouvelles théories qui ont émergé à la fin du XXe siècle et leur lien avec la conceptualisation musicale ; voir M. PERLMAN, *Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory*, University of California Press, 2004.

Conformément à l'harmonie traditionnelle du vert et du jaune, de savants arrangements de feuilles de banyan et de jeunes palmes de cocotier apportaient de la fraîcheur aux parois nues et tristes et attiraient les regards. L'œil était saturé par la beauté des associations chromatique florales, jaune, bleu, rouge, blanc et pourpre. C'étaient des fleurs que dans la vie courante on rencontrait individuellement, dépassant discrètement des barricades.

TOER, *Buru quartet* :
Le monde des hommes du monde, p. 182.

dans leur taille, mais ils ne s'approchent jamais des « justesses » tempérée ou harmonique (au sens de l'absence de battements liées à la correspondance avec la série harmonique)²⁶ privilégiées en Occident ou en Chine par exemple. Nous verrons que ces échelles sont vraisemblablement liées au timbre des instruments à percussions²⁷ qui sont l'âme du gamelan.

Les pulsations sont toujours divisées par deux et ses multiples – il n'y a pas de musique ternaire dans la tradition javanaise. La division la plus rapide se trouve à la voix la plus aiguë et les groupements de pulsations (binaires toujours) les plus longs et les plus résonnants dans le grave. Les strates intermédiaires sont de même progressivement ordonnées en fonction du registre, chaque instrument ayant un débit moyen deux fois plus rapide que la ligne du registre immédiatement plus grave. Pour une même section voire un même morceau, ce débit reste le même pour un même instrument. Ce principe de division rythmique très simple mais utilisé avec beaucoup de variété et de subtilité est compensé par un autre plus inhabituel : toutes ces strates instrumentales n'ont pas le même rapport à la pulsation (strict, partiellement flouté ou libre) et cette sorte très particulière de polyrythmie a une incidence primordiale sur la qualité et la densité de la matière musicale qui compose une texture à la fois fortement ancrée dans la terre et flottant dans le ciel.

Même si rien n'indique que cela en soit le modèle, l'ordonnement des vitesses en fonction du registre reproduit l'organisation des fréquences dans le spectre harmonique, une fréquence étant d'autant plus élevée qu'elle est aiguë. De plus, les notes de la mélodie principale – c'est-à-dire celle qui sert de référence à tous les instruments – sont en principe régulières et assimilables à la pulsation du morceau ou de la section. Les nuances sont le plus souvent également stables pour chaque instrument et pour le groupe pendant toute une section voire un morceau entier ; il y a très peu d'accents à l'intérieur d'une même ligne (sauf au tambour,

²⁶ Je préfère cette terminologie, plus relative, neutre et factuelle, à celles utilisées parfois telle la justesse « naturelle ».

²⁷ Voir chapitre 2.

Many gamelan players suffer long-term addiction, and withdrawal symptoms appear after only a week or two without playing.

PICKVANCE, *A Gamelan manual*, p. 6.

toutefois, dans certains styles, où certaines frappes peuvent ressortir). Cette musique se présente donc à la première écoute comme composée de longues sections homogènes, stables et comprenant peu de contrastes.

À l'intérieur de ces sections, ou au contraire pour les différencier, des mélodies différentes se trouvent enchaînées, par exemple dans le cas de trois morceaux à la suite, ou alors, certaines mélodies peuvent être construites sur un modèle assimilable à la construction refrain/couplet (*ompak/ngelik*).

Impressions personnelles

Si l'on ajoute à cette répartition des voix et des durées le fait que la mélodie est cyclique, c'est-à-dire répétée plusieurs fois sans développement mélodique au cours d'un morceau, on comprend que la première impression d'un auditeur (occidental) découvrant le gamelan soit le plus souvent l'importance de la répétition. Celle-ci peut être différemment appréciée mais est globalement perçue comme amenant une calme stabilité malgré un grand fourmillement. La musique semble suspendue tout en étant continuellement en mouvement, la durée est abolie ; j'ai appelé intuitivement cette impression « sur-place temporel » et elle est encore plus importante, à mon sens, quand on joue cette musique que lorsqu'on l'écoute malgré, ou grâce à, la concentration qu'appelle la pratique. C'est un des très beaux mystères de cet art de faire que l'on sorte toujours apaisé et avec le sourire d'une répétition de gamelan²⁸.

Je crois que cet apaisement provoqué lors de la pratique de cette musique n'est pas seulement dû à son aspect sonore mais aussi à son organisation collective. Chacun a une place dans la texture, est responsable d'une couche, parfois avec d'autres, mais la responsabilité reste partagée et limitée. Théoriquement au moins, personne n'est considéré comme soliste dans un gamelan, même les chanteuse et

²⁸ Impression personnelle partagée, d'après mes échanges, par beaucoup d'autres pratiquants, au moins à Paris. Mais d'autres avant moi ont exposé cela autrement, ce qui pourra se retrouver dans certaines citations proposées au verso des pages.

Le principe du maximum de main-d'œuvre pour un rendement individuel minimum... correspond à une éthique communautaire volontairement préservée. Le partage des notes est réalisé même quand un seul instrumentiste pourrait les jouer toutes : c'est que l'effet est différent, esthétiquement, mais aussi sur le plan social... La tradition veut que l'on crée des associations à tout propos, pour provoquer l'interdépendance des individus par complémentarité... Comme les autres activités traditionnelles, en majorité collectives, l'art n'est pas fait pour individualiser... Dans le jeu marteaus des instrumentistes modelant la matière musicale, image d'une communauté laborieuse, apparaît la réminiscence du travail des forgerons, frappant tour à tour, en cadence, le gong en fabrication.

BASSET, *Musiques de Bali à Java*, p. 30.

chanteur qui chantent seuls, même pour la direction de l'ensemble qui se trouve partagée entre plusieurs instruments meneurs (le *rebab*, le *gènder*, le tambour, dans certains contextes le *bonang barung*) et sauf quand il s'agit de suivre les danseurs ou le marionnettiste. Chacun, excepté ces quelques postes réellement exposés, virtuoses ou directeurs, assume une responsabilité que je qualifierais de « parallèle », c'est-à-dire ayant des conséquences limitées sur l'ensemble et les autres musiciens bien que tous soient en continuelle interaction. La virtuosité individuelle étant relativement réduite - toujours sauf exceptions - il s'agit surtout d'être en interaction avec les autres²⁹. Selon les postes, une certaine latitude individuelle est inexistante, possible ou au contraire indispensable ; le jeu oscille continuellement entre programme (au sens d'ensemble d'instructions à suivre rigoureusement), réactivité et liberté. En tenant une partie instrumentale au sein d'un gamelan, avec le temps, il est vraiment possible de ressentir un sens du collectif différent de ce que l'on peut éprouver en musique de chambre ou au sein d'un orchestre occidental ; il y a comme un sens social, pas nécessairement plus égalitaire (la question des positions sociales au sein de la société javanaise était, jusqu'à très récemment au moins, très rigide et complexe³⁰) mais plus partagé, solidaire, où ce qui fait sens est la réalisation collective plus que la performance individuelle, ce qui est ressentie très fortement et rapidement dans la pratique et à l'écoute de la constitution même de la texture musicale. Je n'ai jamais eu l'impression de « prendre la parole » comme en récital ou en musique de chambre, ni d'être un rouage, optionnel ou temporaire, d'une grande

²⁹ Cet aspect est l'objet du livre, quête fascinante et documentée, de B. BRINNER, *Knowing music, making music: Javanese gamelan and the theory of musical competence and interaction*, University of Chicago press, 1995.

³⁰ Le « statut » social est très important dans la société javanaise. Benjamin Brinner commence son livre *Knowing music, making music (op. cit.)* par la relation d'une anecdote concernant la très longue négociation à propos du choix des instruments à attribuer aux musiciens, pour un enregistrement qu'il organisait, dépendant de considérations de positions sociales et de renommée entre les musiciens. Dans le même esprit, le javanais est une langue qui contient trois niveaux de langage, comprenant des mots très différents, en fonction du respect et de la distance sociale existant entre les locuteurs (V. MALHERBE et A.-M. VAN DYCK, *Parlons indonésien*, Harmattan, 1997) ; voir aussi, pour notamment une vision critique et historique des relations sociales dans la société javanaise du XIX^e siècle, entre beaucoup d'autres thématiques abordées dans ce roman : P.A. TOER, *Buru quartet*, Zulma.

[Minke, jeune javanais éduqué à l'européenne à la fin du XIX^e siècle :]

À vrai dire, je n'étais pas encore aussi sensible à la musique européenne que je l'étais au gamelan. Cependant, elle éveillait en moi diverses sortes de souvenirs et de réflexions. Le gamelan, quant à lui, me plongeait dans une atmosphère de beauté, de contentement et d'absence de formes, dans une songerie qui confinait au sommeil éternel.

TOER, *Buru Quartet : Enfant de toutes les nations*, p. 6.

machinerie orchestrale en jouant dans un gamelan, mais de participer à un ordre (musical) où chacun tient sa place, humblement, avec précision et avec ses limites mais aussi avec sa nécessité, comme si le gamelan était un mobile dont les pièces étaient tenues ensemble par une sorte de gravité créée par le jeu de chacun. Il est possible que le contexte de répétitions que l'on pourrait dire « hors-sol », c'est-à-dire à Paris, et donc dans un microcosme ni purement français ni franchement javanais, ait participé à l'instillation, chez moi, de ce sentiment. Néanmoins, je pense que cette impression n'est pas complètement étrangère à la composition de la musique elle-même, dans son timbre et ses structures (polyphonique, temporelle...), car cette sensation correspond exactement aux descriptions fonctionnelles de la musique dans la culture javanaise que j'ai pu lire par la suite³¹. J'ai peut-être été simplement sensible, d'une manière personnelle, à une des raisons d'être, esthétique, culturelle et sociale, de ce répertoire³². Quoi qu'il en soit, cette impression, réelle ou non, a pris une grande part dans mon attirance pour cette musique.

Une musique permettant un tel plaisir de jouer pour l'interprète et d'une telle efficacité de conception est aussi un double rêve de compositeur. Sauf exceptions, celui-ci préfère que les interprètes soient heureux de le jouer... Et la combinaison de parties individuelles relativement simples produisant un résultat complexe, une œuvre à l'identité claire et identifiable mais vivante, qui n'est jamais identique dans son « texte », sa réalisation, sa durée ou sa forme, constitue, ou peut constituer, une sorte d'idéal.

Autre utopie de compositeur³³, de nombreux témoignages confirment que les Javanais sont un peuple particulièrement « musicien » : la musique fait partie de la

³¹ En particulier dans les ouvrages de Catherine Basset.

³² Je ne pense pas, comme Ryan A. Sutherland, qu'il est possible de « comprendre » comment une société se régite à partir de la pratique de sa musique (R.A. SUTHERLAND, *Gamelan is our blood*, *op.cit.*, p. 4) mais en ressentir certains fonctionnements et avoir l'intuition de certaines logiques ou de certains états émotionnels : sûrement.

³³ À ne pas confondre avec l'Orient comme utopie, un des quatre paradigmes de l'orientalisme identifié par Matthew Head (M. HEAD, « Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory », *Music Analysis*, vol. 22, p. 213 et 215), ni avec l'orientalisme comme masque critique de la société européenne, l'ambivalence envers l'étranger, ou l'Orient comme altérité de l'Occident.

Les Javanais s'orientent vers... ce qui est *alus* : fin, raffiné, poli aux deux sens du terme... Il faut à Java composer avec de multiples influences. Le goût traditionnel pour les conjonctions vient construire le célèbre syncrétisme javanais : toutes les forces sont assimilables, de manière *alus*.

Le raffinement s'exerce à la fois dans la mélodie et dans la complexité du traitement temporel.

BASSET, *Images du monde*, p. 129.

vie quotidienne à Java et les gamelans, habituellement non mobiles, sont largement implantés dans le territoire³⁴. La musique traditionnelle de Java Centre, jouée dans les échelles *sléndro* ou *pélog* (non tempérées), est désignée par le terme *karawitan* en opposition à la *musik*, terme qui s'applique à la musique occidentale ou à de la musique indonésienne qui n'est pas jouée par les instruments des gamelans et qui a une autre origine (directement métissée voire d'origine coloniale, le plus souvent). *Karawitan* est d'usage récent (milieu XX^e siècle) et dérive de la racine *rawit* : raffiné, parfait³⁵.

Affects (*rasa*) et raffinement (*alus*)

Les Javanais considèrent leur musique comme expressive, elle exprime et communique ce que l'on pourrait appeler, en suivant la traduction de Marc Benamou, des « affects »³⁶, que les Indonésiens nomment *rasa*. Chaque région culturelle ayant sa propre sensibilité, chacune déploie plus particulièrement tel ou tel ensemble de *rasa*, telle ou telle nature, expression. En témoigne le fait que *rasa* est le mot générique indonésien ; pour désigner des affects proprement javanais, ces derniers ont un mot légèrement différent : (*ngoko*) *rāsā*. Ces émotions sont néanmoins beaucoup moins personnelles ou subjectives que ce qui est traditionnellement entendu par cette notion en Occident.

Le mot *rasa* recouvre de nombreuses significations liées à la philosophie, à l'étiquette et au mysticisme javanais³⁷ ; il est très souvent utilisé et dans des contextes variés. Il peut être un nom ou un verbe³⁸, désigner une qualité ou un effet (musical), une capacité mentale ou une faculté de perception, naturelle mais devant être

³⁴ 12477 gamelans pour presque 41 millions d'habitants en 1930, d'après le recensement effectué par Jaap Kunst dans *Music in Java* (cité par R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, op.cit., p. 7). Le ratio est aujourd'hui plus faible en raison de l'explosion de la démographie d'une part, et sans doute aussi du coût important que représente la fabrication et l'entretien d'un gamelan ainsi que du grand succès d'autres musiques plus populaires et plus récentes.

³⁵ R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, op.cit., p. 2.

³⁶ M. BENAMOU, *Rasa, Affect and Intuition in Javanese Musical Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 2010.

³⁷ *Ibid.*, p. 15.

³⁸ *Ibid.*, p. 56.

À la différence de la théorie indienne du *rasa*, qui est extrêmement codifiée, le discours javanais sur le *rāsā* est presque entièrement oral et donc improvisé.

BENAMOU, *Le jeu des sentiments*, p. 7.

entraînée. Au sens indien du mot, venant du sanskrit et du tantrisme médiéval, désignant le goût, le parfum, l'essence, le sentiment, la disposition, l'état d'esprit, la signification, s'est ajouté celui du concept typiquement javanais de *rahasya* : secret, mystère³⁹.

Comme nom, *rasa* désigne un continuum allant de la sensation, de la perception, du désir ou du sentiment pouvant désigner une atmosphère, un caractère ou un état émotionnel (traduit généralement par « *feeling* » en anglais) à la clarté de l'âme (venant de l'influence soufie), l'éveil spirituel, les révélations mystiques ou religieuses. Il peut désigner la connaissance par pure intuition. On peut ainsi le voir, d'après la mystique javanaise, comme un organe, un « outil cognitif non rationnel »⁴⁰ permettant à la fois l'introspection, la conscience de soi, l'ouverture sur le monde et les consciences intérieures des autres personnes⁴¹. Ce sont les *rasa* qui permettent la perception des sensations, des essences⁴², de ressentir la juste place de toute chose⁴³ et de participer ainsi au désir d'harmonie, d'équilibre, de consensus et de coopération de la société javanaise⁴⁴ par de justes interactions⁴⁵.

Comme on le trouve dans le *Serat Centhini* (*Le Livre de Centhini*), le grand roman javanais du XIX^e dont le but était d'être une encyclopédie des savoirs javanais de l'époque⁴⁶ et devenu aujourd'hui une référence récurrente en la matière, l'essence de la composition musicale à Java est contenue dans la connaissance sacrée de son « *rasa* » ; ce sont les *rasa* qui rendent la musique signifiante. Ces affects

³⁹ P. STANGE, « The Logic of *Rasa* in Java », *Indonesia*, vol. 38, 1984, p. 18.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁴¹ *Ibid.*, p. 117.

⁴² M. BENAMOU, *Rasa, Affect and Intuition*, *op. cit.*, p. 43.

⁴³ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁴ P. STANGE, « The Logic of *Rasa* in Java », *op. cit.*, p. 130.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁴⁶ « Errance extravagante, mystique et érotique [en] douze volumes, 4 200 pages, 722 chants [et] plus de 200 000 mille vers » (E.D. INANDIAK, « Le livre de Centhini chef-d'œuvre du Kejawen », *Les Cahiers de l'Orient*, N° 92, no 4, 2008, p. 105), ce livre est écrit en vieux javanais et est peu accessible car n'a toujours pas été traduit en indonésien. Sa première traduction n'a été réalisée que récemment et en français dans une version poétique, réadaptée à la langue et au contexte d'aujourd'hui mais beaucoup plus courte, se concentrant sur l'intrigue et allégée des passages encyclopédiques : E.D. INANDIAK, *Les Chants de l'île à dormir debout. Le livre de Centhini*, Points, 2002. L'aventure de cette traduction est racontée dans l'article cité au début de cette note.

The strong emotional expression that characterizes Arabic music contrasts with the tranquility and emotional restraint that Javanese gamelan music exudes. These contrasting emotional expressions evolve, in part, from rhythmic characteristics: stresses and durational irregularity in Arabic music vs. metrical accents, binariness, and evenness in gamelan music... In Javanese culture, where man's movements are regulated by the cardinal directions of the world, there is also greater susceptibility to the influence of the outer world, and human emotions are supposed to be controlled and minimized.

BAR-YOSEF, *Cross-Cultural Analogy*, p. 439.

sont construits par de nombreux paramètres compositionnels (mode, tempérament...) mais aussi des finesses d'interprétation et d'élaboration des lignes mélodiques en partie improvisées (*garap*). Leur nature à la fois intuitive et travaillée lie les *rasa* à un apprentissage, même pour les Javanais, ce qui les rend donc potentiellement accessibles à des personnes d'autres cultures. Un morceau peut avoir un ou plusieurs *rasa*, successivement voire simultanément, ce qui montre que l'impression de pur statisme ou de répétition ne correspond pas à la réalité de cette musique. Néanmoins, cette théorie des *rasa* n'a pas fait l'objet d'une codification stricte par les musiciens javanais⁴⁷.

L'esthétique javanaise porte vers la vénération, l'intériorité, la modération, l'adaptation, le subtil et le spirituel⁴⁸ : ce que les Javanais appellent *alus*. Ce sont les palais, particulièrement à Solo, qui ont travaillé le plus ce raffinement, ce calme, la splendeur et la pompe étant caractéristiques de toute musique de cour et peut-être parce que leur profonde tranquillité d'alors le permettait – ce qui n'est plus le cas aujourd'hui⁴⁹. La musique des villages et du théâtre de marionnettes, autre grand domaine du gamelan javanais, peut cultiver également d'autres pôles, plus vivants, bruyants, saturés ou truculents : cette esthétique de *ramé*, d'une fête équilibrant ou se combinant à l'ordre⁵⁰ est également fondamentale bien que toujours « tenue » à Java. Cependant, s'il y a bien toujours des différences stylistiques internes à Java, il n'y a pas non plus d'opposition absolue entre palais et villages, la situation est évidemment plus riche et complexe : les styles s'influencent mutuellement⁵¹, les musiciens circulent beaucoup, adaptent leur jeu au contexte et sont souvent en partie les mêmes d'un gamelan à l'autre.

⁴⁷ M. BENAMOU, *Rasa, Affect and Intuition*, op.cit. La recherche de Marc Benamou, dans ce livre, n'est pas non plus une théorie fermée et entièrement logique, mais plutôt un état des lieux extrêmement détaillé et réfléchi à partir d'une enquête linguistique et musicale, c'est-à-dire s'appuyant sur le vocabulaire utilisé par les musiciens javanais pour communiquer entre eux et enseigner.

⁴⁸ M. BENAMOU, *Rasa, Affect and Intuition*, op. cit., chapitre 4 et p. 43.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 7 : « Sukanto [musicien né en 1922]... once told me that it is no longer possible to play calm pieces in a truly calm way: the world is just too *ramai* » [*ramé* : voir lignes suivantes].

⁵⁰ D'après C. BASSET, *Musiques de Bali à Java*, op.cit.

⁵¹ M. BENAMOU, *Indonésie, Java Centre, Gamelan de Solo : Le jeu des sentiments*, Maison des Cultures du Monde, 2006, p. 6.

Javanese gamelans have an incredibly soft, legato, velvet sound; the hammers and mallets that are used to strike the metallophones and gongs are padded so thickly as to eliminate all shock. Tempos are slow and stately, and there is little change in dynamics; the prevailing mood is one of untroubled calm and mystic serenity. Balinese music, on the other hand, is vigorous, rhythmic, explosive in quality; the gamelans sound bright and percussive; hard hammers of wood or horn are used for many instruments, and the thin clash of cymbals underlies every tone; only the great gongs are gently struck. While the classic calm of Javanese music and dance is never disturbed, music and dance in Bali is turbulent and dramatic, filled with contrast and bold effects. Javanese musicians find the music of Bali barbaric. Balinese complain that the music of Java "sends them to sleep".

McPHEE, *The Five Toned Gamelan Music of Bali*, p. 251.

Léger détour par Bali

Ce ramé exubérant, summum d'animation, de surcharge, d'excitation, est davantage le domaine de Bali.

Si la première musique indonésienne à avoir été présentée au public occidental venait, à l'Exposition universelle de Paris en 1889, de l'île de Java, c'est surtout le gamelan balinaï qui, depuis les années 1930, est connu et apprécié en Occident.

Ce décalage dans le temps reflète peut-être un décalage historique entre les deux îles : Java est un carrefour commercial maritime depuis un millénaire alors que Bali est restée fermée sur son organisation agricole au moins jusqu'au XIX^e siècle, elle ne s'est quasiment pas ouverte au métissage, excepté lors de l'émigration de nobles javanais au moment de la chute de l'empire Majapahit (à Java) au début du XVI^e siècle. Les anciens gamelans javanais se sont alors mélangés à la culture agraire balinaise constituée d'autres métallogones claviers au contrepoint virtuose et enchevêtré. Conservant ce dernier mais sur les seuls instruments à percussion du gamelan, comme l'écrit Benamou, « au détriment des instruments à vents et à cordes, des subtilités mélodiques et en particulier des divers modes... [La musique de Bali est une] musique forte, publique, collective, qui triomphe dans cette société rizicole ultra-communautaire aux rites ostentatoires⁵² ».

La conquête de Bali par les Hollandais ayant été très longue et difficile, et ayant duré à peu près tout le XIX^e siècle, ces derniers ont décidé de ne pas en faire une colonie stricte mais plutôt une sorte de « musée culturel », ouvrant l'île au tourisme. Le succès ne s'est toujours pas démenti. La société balinaise s'est très vite adaptée et, dès 1915, alors que les collectivités villageoises récupèrent les gamelans princiers, est créé un nouveau genre, le *Kebyar*, détrônant tous les anciens genres de gamelan. C'est aussi son succès auprès des Occidentaux qui l'a fait devenir, depuis le milieu du siècle dernier, la musique aujourd'hui caractéristique de Bali. Et

⁵² *Ibid.*, p. 45-46.

Outre le fait que l'on puisse être séduit par le caractère athlétique et les rythmes ensorcelants du gong kebyar balinais ou par le ruissellement envoûtant de la musique de concert javanaise, on retrouve dans ces deux traditions quelques-unes des valeurs fondamentales de la musique classique occidentale : la complexité et la variété mélodique, la profondeur contrapuntique et des formes sophistiquées. De plus, rien ne peut égaler la richesse timbrale et la puissance sonore d'un grand gong indonésien... Même si à Java et à Bali les concerts à l'occidentale sont rares, on a également affaire ici à une tradition où des musiciens longuement formés jouent pour le plaisir d'autrui. C'est donc une musique qui convient aussi bien à une salle de concert qu'à un studio d'enregistrement (à la différence de musiques plus participatives qui peuvent durer des heures sans beaucoup varier).

BENAMOU, *Le jeu des sentiments*, p. 5-6.

c'est souvent cette esthétique dynamique, impressionnante et festive qu'évoque le mot « gamelan ».

Si une grande partie des processus musicaux est commune aux gamelan javanais et balinais⁵³, leur réalisation et leur esprit diffèrent fortement. Le *Gong Kebyar*⁵⁴ s'affranchit des rites et des canons classiques princiers. C'est une musique uniquement collective et dont l'énergie explose, à la virtuosité spectaculaire, tant du point de vue de la vitesse des guirlandes de notes tressées par des claviers métalliques aigus, que par la puissance de l'ensemble et ses contrastes dynamiques surprenants. Les instruments sont presque tous métalliques (à l'exception des tambours et d'occasionnelles flûtes), leur volume sonore est important et leur timbre brillant par l'utilisation de battes dures (elles sont entourées de corde à Java). Ces deux éléments sont renforcés par la présence de chaque instrument en deux exemplaires à l'accord très légèrement décalé : les battements créés renforcent encore le volume sonore et enrichissent le timbre. Les deux tambours jumeaux sont joués avec des battes sonores et une pulsation martelée assez rapidement est omniprésente, sauf dans certains passages soudainement doux et non mesurés. De plus, il n'est pas rare, lors d'une fête ou d'une cérémonie, que plusieurs orchestres de ce type jouent, en même temps et sans coordination, des répertoires différents⁵⁵.

⁵³ Pour un survol rapide des processus musicaux à Bali, voir M. TENZER, « Theory and Analysis of Melody in Balinese Gamelan », *Music Theory Online*, vol. 6, n° 2, 2000.

⁵⁴ Pour une présentation détaillée de la musique de Bali et particulièrement du Gong Kebyar, voir les ouvrages de Michael Tenzer : *Balinese music* (op. cit.) et M. TENZER, *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth-Century Balinese Music*, University of Chicago Press, 2000, ainsi que le compte-rendu de cet ouvrage C. BASSET, « Gamelan Gong Kebyar. The Art of Twentieth-Century Balinese Music, Michael Tenzer », *Moussons, Recherche en sciences humaines sur l'Asie du Sud-Est*, no 8 (décembre 2005).

⁵⁵ M. BENAMOU, « Rasa et sentimiento, le sens musical à Java et au Pérou », *Cahier d'ethnomusicologie*, vol. 28, 2015, p. 99.

PRÉSENTATION GÉNÉRALE, EXPÉRIENCE ET COÏNCIDENCES :
(DÉ)/(RE)COMPOSITION

Similitudes
Aspirations
Différences
Clepsydre

(Dé)
(Re) **Composition**

Mais si je n'avais entendu que ce *ramé*, je n'aurais pas choisi le gamelan comme « interlocuteur »⁵⁶ pour la présente recherche en composition. Ce qui m'a permis de rencontrer le gamelan javanais, c'est donc à la fois une proximité et une distance esthétique, des convergences, des aspirations et sans doute des incompréhensions ou, plutôt, des « a-compréhensions ».

Jonathan Goldman a proposé le concept de « filtre cognitif »⁵⁷ pour désigner ce qui permet à un compositeur de passer de la perception d'un répertoire inconnu à son assimilation. Il le définit comme une « schématisation intérieure que l'observateur doit à sa formation, son métier, son acculturation, à la singularité de sa vie intérieure, etc. »⁵⁸ et qui correspond donc à une forme de compréhension. J'ai essayé de décrire, en avant-propos, les éléments de ma formation qui pouvait constituer mon propre filtre cognitif, ce qui était représentatif de notre culture historique (voire muséale) et de notre époque mondialisée : le gamelan n'a pas été la surprise d'un « Autre » que je n'aurais jamais croisé, mais plutôt une culture dont la rencontre a été préparée par plusieurs autres. Il constitue, en revanche, la seule musique d'Asie que j'ai pratiquée et j'ai précédemment tenté de décrire l'expérience singulière que cela a été pour moi. Cependant, si j'ai pu décider d'adopter temporairement le gamelan comme « méthode d'introspection », c'est que la musique que j'écrivais avant ce travail, de même que celle que j'ai toujours voulu composer, partagent toutes deux des éléments avec le gamelan javanais. Cette partie va donc tenter de décrire les points communs à ces musiques, les aspirations convergentes puis, au contraire, certains points qui m'ont interrogé car

⁵⁶ Pour reprendre la thématique d'un article publié en 2019 : N. MONDON, « Le gamelan javanais comme interlocuteur du compositeur », *op. cit.*

⁵⁷ J. GOLDMAN, « Interculturalism through a cognitive Filter: Gilles Tremblay recomposes gamelan in Oralléluiants », *LEKESAN: INTERDISCIPLINARY JOURNAL OF ASIA PASIFIC ARTS*, vol. 1, n° 1 (avril 2018), p. 72.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 73.

I am in a prison. One wall is the avant-garde, the other is the past. I want to escape.

LIGETI, 1993*.

* cité par A. ROSS, « Critic's Notebook; Searching for Music's Outer Limits », The New York Times, sect. Arts, 20 mars 1993.

étrangers à mes habitudes ou à mes buts. Je terminerai en présentant quelques aspects de la pièce *Clepsydre*, seule pièce du corpus à prendre le gamelan comme objet d'inspiration à la fois au niveau poétique, physique, émotionnel, et à lui emprunter certaines tournures mélodiques.

Similitudes

À plusieurs reprises, avant même ce doctorat, on m'a dit que ma musique faisait penser au gamelan. S'il est bien sûr possible de partager, même sans le savoir, certains aspects d'archétypes⁵⁹ musicaux par-delà les cultures ou les personnalités (je pense par exemple à mon goût pour ce qui est cyclique), ce que j'écris est aussi le résultat de ma sélection et de mon appropriation de techniques de composition élaborées dans la musique écrite au XX^e siècle. Dit autrement, mon travail est le fruit, entre autres, de ma sensibilité à une modernité et à une post-modernité elles-mêmes influencées, entre autres, par la découverte des musiques traditionnelles non-européennes. De plus, peu de musiques aujourd'hui ne sont pas stylistiquement hybridées⁶⁰. De fait, que ce soit par « ricochet » ou par une exposition directe (les concerts et, surtout, les enregistrements sont facilement accessibles), nous avons tous déjà entendu un gamelan ou des musiques inspirées du gamelan qui,

⁵⁹ J'entends par archétype une structure humaine (perceptive, neuro-biologique ou conceptuelle...) se situant en-deçà, si cela est possible, de ses applications culturelles. Martin Laliberté les définit comme des « attracteurs asymptotiques » (M. LALIBERTÉ, *Archétypes instrumentaux, analyse et composition musicale: bilans et prospective*, Université de Paris VIII, Centre de recherche informatique et création musicale, 2005, p. 32), « des tendances de l'esprit humain, des formes générales qui s'incarnent dans des cultures données qui leur fournissent les détails » (*Ibid.*, p. 28.) Je préfère ce terme à celui d'« universaux », même s'ils peuvent être considérés comme équivalents, car la connotation du concept d'universel le rend aujourd'hui d'usage délicat. Comme l'explique François Jullien, l'universel « ne peut dissimuler son ambiguïté : sert-il seulement à reconnaître une totalité constatée dans l'expérience ou nomme-t-il un devoir être projeté *a priori* et établissant une norme absolue pour toute humanité ? On ne peut croire non plus à la transparence de cette notion ainsi qu'à la neutralité de son usage dès lors qu'on considère l'histoire singulière... dont elle est née dans son conflit acharné... avec le singulier » (F. JULLIEN, *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Fayard, 2008, p. 13). Cependant, cette problématique de possibles archétypes musicaux, travaillée par exemple par François Bernard Mâche (F.-B. MÂCHE, *Musique au singulier*, Odile Jacob, 2001) n'est pas l'objet de la présente recherche même si elle en est peut-être en partie à l'origine. Avec le temps, mon intérêt pour ces indémontrables structures générales s'est déplacé vers l'approfondissement de pratiques culturelles singulières, telle, par exemple, celle du gamelan javanais.

⁶⁰ R.A. SUTHERLAND, *Gamelan is our blood. op. cit.*, p. 37.

maintenant, font également partie de la mémoire musicale collective occidentale, à des degrés divers. Toutes font partie du bagage musical du compositeur d'aujourd'hui qui a pu les intégrer inconsciemment. C'est ce qui a amené Ryan A. Sutherland à dire que, même sans l'avoir entendu ou étudié, les compositeurs occidentaux ont aujourd'hui « le gamelan dans le sang »⁶¹.

À mon sens, ce sont surtout ces coïncidences, c'est-à-dire le champ esthétique que partageaient déjà, avant cette recherche, mes compositions et le gamelan javanais, qui font que l'on peut entendre, à la première écoute, un lien entre les sonorités de ces deux musiques. Cette ressemblance de surface n'est pas le résultat d'une influence plus ou moins consciente. Ce sont ces conjonctions qui m'ont fait apprécier le gamelan quand j'en ai joué et m'ont donné envie de voir où cela pouvait mener : il y a toujours à apprendre de la façon dont est pensée une musique dont le son et l'effet du son fascinent⁶². L'influence existera par la suite, c'est le sujet de ce travail et sera, comme on le verra, principalement de l'ordre du chemin ou de la constitution des outils de composition.

Ces points communs initiaux se rapportent donc principalement à la sonorité globale d'une œuvre, résultat en premier lieu, dans mes pièces, des timbres privilégiés, des intervalles, de la texture et de l'énergie musicale.

Le matériau de ma musique travaille fondamentalement les timbres inharmoniques. Celui du piano préparé est présent dans la plupart de mes pièces depuis 2007, mais je prépare également d'autres instruments à cordes (harpe,

⁶¹ L'expression s'inspire du titre de la thèse de R.A. SUTHERLAND, *Gamelan is our blood, op.cit.* La différence entre le titre original et l'expression utilisée ici traduit mon éloignement avec la formulation un peu extrême de l'auteur : le gamelan ne constitue pas la totalité de notre héritage, la modernité musicale depuis Debussy ne se réduit pas à l'apport dans la musique occidentale d'éléments du gamelan. Par contre, il est vrai que ses multiples conséquences ne sont pas forcément assez reconnues et que l'innovation n'apparaît pas *ex nihilo*.

⁶² J'ai effectué la même démarche à propos du piano préparé, que j'ai utilisé avant de connaître la musique de John Cage ; l'examen de ce rapport à Cage a ensuite fait l'objet de mon mémoire de master au CNSMDP (N. MONDON, *Construction du son instrumental et matériau compositionnel : l'exemple du piano préparé – De la conception de John Cage à une réactualisation personnelle*, Travail d'Étude Personnel de 2e année de 2e cycle supérieur, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 2011).

violon, violoncelle...). Tous les spectres de ces instruments à cordes préparées présentent, aussi bien dans leurs dimensions fréquentielles que temporelles, des caractéristiques proches de celles des métalphones du gamelan. De plus, je ne les utilise quasiment jamais seuls mais toujours mélangés, souvent pris en relais par des instruments à son entretenu mais à la présence spectrale allégée ou brouillée (flûte en *flutterzunge*, violon en harmoniques...). Cette configuration orchestrale correspond exactement à la répartition des timbres dans un gamelan javanais.

De plus, le discours que je compose avec ces sons inharmoniques ne se veut que très peu bruitiste – comme le gamelan – ou alors utilisés avec l'intention de créer un flux rythmique. Il se fonde au contraire sur des relations de hauteurs le plus souvent non tempérées et utilisées dans une écriture polyphonique généralement élaborée à partir de champs harmoniques ; une écriture « diagonale », pour reprendre le vocabulaire de Pierre Boulez. Au niveau de ce discours fondé sur des sons inharmoniques, qui sera l'objet du chapitre 3, la musique de gamelan a vraiment constitué pour moi une leçon.

Plus jeune, la question de l'organisation mélodique m'a particulièrement préoccupée et elle s'est posée pour moi à travers celle de la modalité⁶³. Pour essayer de saisir un objet, il est souvent préférable d'adopter plusieurs points de vue et c'est ce qui m'avait intéressé en découvrant toute une littérature sur la question modale, la musique traditionnelle d'Inde du Nord puis le chant grégorien. La musique javanaise est également une musique modale, cependant, j'ai cette fois peu approfondi cette question : si ces recherches précédentes m'ont permis d'être sensible à cet aspect primordial de la mécanique musicale du gamelan, les caractéristiques de la modalité javanaise sont trop spécifiques pour qu'elles aient pu me servir directement dans mon travail. Je considère néanmoins ce travail avec le

⁶³ Modalité monodique et entendue, ici, en opposition à la mélodie tonale.

gamelan, même s'il porte, cette fois-ci, sur plusieurs dimensions et paramètres à la fois, comme participant de la même optique de pluralité des points de vue⁶⁴.

Pour revenir à la sonorité globale que je recherche en composant, j'ai également souvent tendance à varier les orchestrations au cours d'un morceau, mais en alternant les rôles des instruments en fonction de la texture d'ensemble plutôt qu'en faisant taire certains d'entre eux. Cette manière découle de ma vision de l'instrumentarium comme d'un seul instrument à plusieurs ramifications. Ce qu'on appelle les « techniques étendues » des instruments occidentaux permettent en effet à chacun d'eux de produire, en première approximation, et chacun avec ses particularités, toutes catégories de sons. Par exemple, une flûte peut jouer des sons percussifs, en *pizz* ou avec les clés ; un piano peut jouer des sons filés via un *ebow* ou un fil de pêche colophané. Ainsi, les fonctions et hiérarchies alternent d'une texture à l'autre, et il est possible de garder l'aspect collectif et global de la formation la plupart du temps. Cette manière, qui va à l'encontre de l'orchestration par masses et individualités des instruments telle qu'élaborée traditionnellement en Europe, est consubstantielle au gamelan que Catherine Basset décrit comme un « clavier éclaté »⁶⁵.

Moins immédiatement perceptible mais néanmoins point de rencontre réel depuis mes premiers essais sérieux de composition, je suis fasciné par une vision structuraliste de la forme et des proportions. J'ai souvent défini des durées ou des proportions temporelles a priori, espérant qu'elles soient signifiantes en elles-mêmes, et ai souvent lié ce procédé à une forme variation. Dans *Coquille de neige*⁶⁶, composée presque dix ans avant que je découvre le gamelan, variations et proportions temporelles, pensées encore comme des sortes de carrures

⁶⁴ De même que relier des points permet d'appréhender une surface, avoir plusieurs points de vue musicaux permet d'induire ou d'approcher du général – archétypal ? – que l'on peut alors travailler sans nécessairement devoir le définir.

⁶⁵ C. BASSET, *Musiques de Bali à Java*, *op.cit.*, p. 21.

⁶⁶ Deux pièces de 2001 portent ce titre et obéissent à la même structure : une pour flûte et guitare et un quintette pour flûte, clarinette, cor, violoncelle et vibraphone créé par l'ensemble Futurs-musiques, direction Denis Gautheryrie, Université Paris 8 et Église de la Sainte Famille (Le Pré Saint-Gervais) en 2002.

I see the Javanese valuation of allusiveness and indirection as ideals of refinement. This is a pervasive theme in Javanese culture. In literature and the other arts, in mysticism, in the interpretation of dreams and omens, hidden meanings are valued over obvious ones, hints are valued over direct statements, the symbolic is preferred to the literal, the abstract to the blatant, the oblique to the obvious. In these domains, the skilled and accomplished person is the one who perceives the inconspicuous behind the conspicuous, who can read between lines.

PERLMAN, *Unplayed melodies*, p.159-160.

harmoniques, sont liées à des échelles de vitesses. Ce travail était issu de ma découverte de Kalheinz Stockhausen mais il correspond également en partie à l'organisation formelle à l'œuvre dans un morceau de gamelan. Après avoir essayé de m'éloigner de cette tendance formaliste avec des pièces de natures plus rhapsodiques⁶⁷ ou, au contraire, avec des miniatures⁶⁸, je suis revenu à ce contrôle du temps peu avant ce doctorat avec une pièce comme *I'd prefer to try eternity* et l'ai évidemment développé dans le présent travail⁶⁹.

Aspirations

En dehors de ces coïncidences, j'ai également reconnu, ce qui est beaucoup plus important, dans certains traits ou procédés javanais, des éléments musicaux auxquels j'aspirais, sans pour autant parvenir à les réaliser comme je le souhaitais. Qu'est-ce que cette musique sait de moi ? Qu'arrive-t-elle à réaliser que je souhaiterais voir aboutir dans mon travail ? En ce sens, choisir le gamelan javanais comme modèle pendant ces années était un choix plus logique et naturel qu'un autre : il vaut mieux apprendre de ceux qui savent déjà ce qu'on cherche et tâcher de comprendre si leur point de vue sur leur musique est lié à cette réussite.

J'ai déjà abordé les deux principaux points qui m'intéressent, qui sont esthétiques et justifient que ce travail se concentre uniquement sur le gamelan javanais : il s'agit du raffinement, ce *rasa alus*, et de ce que j'ai appelé le « sur-place temporel », ce cheminement qui dessine, pour moi, une « musique-volume » dans laquelle on tourne au lieu d'aller quelque part dans un voyage à deux dimensions. Ou alors, ce déplacement à lieu à une vitesse d'une telle lenteur qu'elle n'est plus vraiment humaine et qu'elle en fait apparaître l'épaisseur.

Cette musique qui creuse le son en se mouvant sans pourtant réellement « avancer » à l'échelle d'un morceau, le fait grâce à une organisation polyphonique et une syntaxe mélodico-rythmique. Cet alliage est présenté par Catherine Basset

⁶⁷ Par exemple *Ravine* (2011) ou *Ce que l'arbre tait de lui-même* (2014).

⁶⁸ *Cinq miniatures* (2014).

⁶⁹ Voir *infra* p. 152.

comme la réunion, dans l'imaginaire javanais⁷⁰, des mondes cosmiques et de celui des lettrés marchands. Il a suscité, ou s'est rattaché à, plusieurs de mes axes de réflexion : infléchir ou plutôt enrichir ce que certains appellent « avant-garde » vers un discours peut-être plus traditionnel, dans les paramètres qu'il structure, mais à réinventer, tout en le fondant sur les nouveautés du XX^e siècle et sans nostalgie de ce qui l'a précédé. Ligeti, par exemple, l'a exprimé de façon très proche et expérimenté en prenant des axes de recherche similaires⁷¹ – même si ce qu'il savait des musiques balinaise ou africaine n'était pas passé, à ma connaissance, par la pratique. Trouver, pour le dire d'une façon simplifiée, des moyens qui permettent de fusionner le « son » et la « note ». Réaliser cette fusion avec ce qu'on appelle, ici, l'écriture, me semble un des enjeux de la musique d'aujourd'hui.

Ces deux caractères, raffinement et sur-place temporel, ne sont pas totalement indépendants l'un de l'autre, et se trouvent bien sûr dans d'autres musiques. Mais, à Java, le raffinement ne procède pas d'un *ars subtilioris* allant vers une hyper complexité de l'écriture ou d'une désarticulation, ni d'une écoute relative du son pour lui-même, ni d'un minimalisme ; c'est une autre voie. La mystique temporelle de la musique javanaise ne propose pas une pure méditation, performative ou non, ou une pure plongée dans le son, même si celle-ci constitue peut-être, pour les Javanais, un idéal⁷².

Dans cette recherche, j'ai essayé de m'appuyer sur mes sensations, sur mes réflexions à partir de ce que je comprenais des mécanismes musicaux, et d'approfondir ma connaissance de la pensée théorique des Javanais et des liens avec leur système culturel.

J'ai tenté, par exemple, d'analyser comment ce « sur-place temporel », élément absolument subjectif, est objectivement construit et ressenti par les Javanais, afin

⁷⁰ *Ibid.*, p. 13-15.

⁷¹ A. BAUER, « The Other of the Exotic: Balinese Music as Grammatical Paradigm in Ligeti's "Galamb Borong" », *Music Analysis*, vol. 27, no 2/3, 2008, p. 338-339.

⁷² C. BASSET, *Musiques de Bali à Java*, op. cit., p. 100-102.

d'en reconstruire une version personnelle avec un autre matériau. L'important étant ici la réalisation musicale, dans les partitions, de cet approfondissement : l'intuition a joué évidemment un grand rôle aux deux extrémités – analyse et composition – du travail.

Le raffinement est un élément plus fuyant et qui agit évidemment, ainsi que le précédent point, sur tous les paramètres et leurs mutuelles interactions. Mais deux caractéristiques me paraissent fondamentales pour permettre ce raffinement. D'une part, cette musique est bien modélisée. Un modèle robuste permet de jouer avec lui et d'en exprimer le moins possible sans pour autant devenir incompréhensible. D'autre part, je pense que le *feeling* rythmique très particulier à Java joue un rôle important dans l'expression de ce caractère. D'un côté la pulsation est toujours présente, le flux rythmique obstiné et constant ; de l'autre, le jeu avec elle place cette musique du côté de la suspension, d'un flottement qui me semble unique (dans sa réalisation plus que dans son principe cependant), faite de rebonds, de subtils décalages, de non-synchronicité affirmée et de suggestions à l'efficacité surprenante. Par exemple, dans un large ralenti dirigé par le tambour, instrument alors chargé de la coordination et que, par conséquent, chaque musicien suit, celui-ci peut, paradoxalement, ne jouer que très peu de frappes, obligeant chacun à s'écouter avec beaucoup d'attention pour rester synchronisés⁷³. Le guide s'efface pour créer un certain type de cohérence, fragile et profondément sensible ; une « insécurité » qui demande une intense connexion des musiciens entre eux. Dans ces deux exemples, c'est la possible ellipse qui crée le raffinement.

Que l'élément le plus « tangible » du raffinement soit cet art de l'ellipse et de l'allusion n'était au départ, comme le montrent les exemples précédents, qu'une intuition purement musicale. C'est en lisant, plus tard, le chapitre du livre de Marc Perlman *Unplayed Melodies*⁷⁴ intitulé « Implicit-Melody Concepts in Perspective »,

⁷³ « Qui peut le moins peut le plus » m'a dit le violoncelliste indonésien, musicien de gamelan et de kroncong, alors en Master de violoncelle au Koninklijk Conservatorium de La Haye, Alfian Emir Adytia, rencontré lors de mon voyage de recherche aux Pays-Bas.

⁷⁴ M. PERLMAN, *Unplayed Melodies*, op. cit., p. 159-171.

Gendhing Parigentang... means « Pounding Rice ».

This is an odd name for an extremely large, dignified composition. Rice hulling was traditionally a noisy activity, with interlocking rhythms produced by the strokes of the pestles against the wooden trough. But nothing of this can be heard in the long, majestic phrases of this composition. Instead, what we find is the feeling of the farmer whose rice harvest has come in: he feels like a king.

PERLMAN, *Unplayed Melodies*, p. 164.

que j'y ai vu une confirmation de cette intuition. Il explique que, de son point de vue, l'implicite et l'allusif sont constitutifs d'une partie des modes de vie et de pensée javanais, ou au moins de ceux associés aux aspirations des plus hautes classes sociales du XIX^e siècle⁷⁵, soit au moment de la constitution des répertoires des grands gamelans. Par exemple, il n'est pas dans l'étiquette javanaise de dire ce que l'on pense ou ressent⁷⁶, et cette façon de cacher son intimité est inscrite jusque dans le fonctionnement même de la langue : le fait que le javanais comporte des niveaux de langage, c'est-à-dire des vocabulaires parallèles dont le choix dépend du statut social de la personne à laquelle on s'adresse, oblige les locuteurs devant parler un javanais poli, le « haut javanais », à traduire leur pensée, habituellement formulée en « bas javanais ». De plus, un mot en haut javanais est généralement polysémique et comporte des sens très divers, il est donc beaucoup moins précis que ses équivalents en bas javanais : cette imprécision même est un signe de politesse. De même, les poètes utilisent souvent un mot rimant avec celui qu'ils veulent dire à la place de ce dernier, c'est le principe de « rime indirecte »⁷⁷ ; les marionnettes de théâtre d'ombre sont très stylisées, presque abstraites parfois ; de même pour les motifs imprimés sur des tissus selon la technique du *batik*, une des spécialités de l'île⁷⁸. Enfin, en musique, on retrouvera cette idée que l'implicite est à la source du discours musical dans le chapitre sur les *céngkok* ; l'on peut également constater que les titres des compositions sont souvent cryptiques⁷⁹. Je n'ai pas choisi le titre de mes propres pièces selon ce critère mais il est vrai que c'est souvent une expression poétique au sens très indirect, un fragment de vers, qui me paraît pouvoir le plus précisément dépeindre l'intention musicale d'une pièce, voire de l'ensemble de la recherche...

⁷⁵ Celle de l'étiquette des *priyayi*, les indigènes fonctionnaires, cadres ou enseignants, travaillant pour le gouvernement des Indes Néerlandaises (M. PERLMAN, *Unplayed Melodies*, op. cit., p. 165).

⁷⁶ Geertz cité par M. PERLMAN, *Unplayed Melodies*, op. cit., p. 160.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 164.

Pour autant, ce qui m'a particulièrement plu est que toute la musique, de même que tous les aspects de la vie sociale, ne sont pas raffinés à Java. La palette de caractères (*rasa*) est très large et embrasse la totalité de la vie, y compris aux extrêmes, même s'ils trouvent toujours à s'intégrer dans un cadre d'une grande tenue. Il est, par exemple, aujourd'hui traditionnel qu'un sketch de clown tienne lieu d'intermède au milieu d'une représentation de théâtre de marionnettes. M'a également séduit le fait que toute nature de son puisse s'intégrer à l'univers musical : volontairement, comme dans le cas des interjections vocales et les moments de clap de mains alternés et rythmés ; ou involontairement, comme les sons des grenouilles environnantes, possibles modèles de certains motifs⁸⁰. Cette transformation des « bruits » en musique et dans la musique diffère des conceptions d'Edgar Varèse ou John Cage, par exemple, en ce qu'elle n'implique pas, à mon sens, une écoute nouvelle ou un renouvellement du matériau : ce qui est considéré comme musique a été « lissé » et a totalement intégré ces éléments comme des instruments ou des modes de jeux, ils permettent au « monde » d'entrer dans la musique à égalité avec les autres sons et à en modifier l'affect. On ne trouve pas, à ma connaissance, d'interjections vocales (*alok*) dans les musiques sacrées ou recueillies, mais seulement du côté de la « fête ».

Dès mes premiers essais de composition se posait la question du statut de la répétition dans ma musique. Plusieurs de mes pièces interrogent ce paramètre : une pièce de jeunesse pour violon et piano réagissait à la découverte de Philip Glass, tout à fait dans son esprit ; les *Sonates pour piano très peu préparées* revisitent la répétition à grande échelle issue des formes binaires à reprise ; *Esquisse pour un point d'orgue* se souvient sûrement de Morton Feldman. Néanmoins, le problème reste entier, aussi bien du point de vue formel que de la littéralité de la répétition. Approfondir l'apparente répétition du gamelan pouvait créer des ouvertures.

⁸⁰ Le « motif des crapauds », selon Catherine Basset, dont il sera question à propos de la pièce *Clepsydre*.

Le répertoire de gamelan et ses multiples interprétations possibles réveillent également, formulées ici dans des termes qui ne sont pas ceux de l'oralité javanaise, les questions de l'identité d'une œuvre, de son unicité et de son achèvement. Ces questions m'ont préoccupé depuis mes premiers essais mais n'avaient, jusqu'alors, fait l'objet d'aucune expérimentation.

Différences

Malgré ces rapprochements, les différences sont, bien entendu, au-delà des outils et des ressentis, et au sein même des points de convergence, fondamentales. Par exemple, le fait que j'utilise la formation instrumentale comme un seul méta-instrument dont toutes les parties jouent sans presque aucune interruption n'implique pas que le modèle implicite de collectif à l'œuvre dans mes pièces soit de même nature que celui du gamelan, que l'on considère ce collectif comme microcosme (les relations entre les musiciens eux-mêmes), comme reflet social ou que l'on s'intéresse aux principes techniques qui tissent les relations entre les instruments. Rien dans mes pièces ne ressemblait vraiment au contrepoint entrelacé (*imbal*) qui est une des modalités fondamentales du collectif indonésien. Me trouver confronté à cette technique m'a fait réfléchir et légèrement modifier ce que j'avais intégré de la *klangfarbenmelodie* qui, bien que née de principes différents, est une des pratiques contemporaines occidentales qui s'en approche le plus.

Ces différences persistent pendant et après cette recherche. D'abord parce que le but n'est pas, pour moi ou ma musique, de « devenir javanais », mais d'emprunter une méthode se traduisant par de nouveaux moyens de composition pour tenter d'atteindre, à travers le gamelan, un centre d'expression que je ne connais pas et qui m'échappe au fur et à mesure que je m'en approche. Elles subsistent aussi parce qu'en supposant même que cette assimilation me soit personnellement possible, le monde dans lequel j'évolue habituellement, les musiciens qui me jouent, ne sont pas javanais. Mon écriture collective a changé au cours des pièces composées pendant ce doctorat, accentuant et diversifiant les

relations entre les voix, mais leur « javanéité » ne serait sans doute pas perceptible si je n'en rendais compte dans ce portfolio.

J'ai essayé aussi, au cours de cette recherche, d'interroger les éléments du gamelan qui m'étaient le plus étrangers. Je n'ai, par exemple, pas ignoré la stratification dense de cette musique, cette « horreur du vide » liée à la luxuriance de la nature indonésienne et à une organisation sociale originellement grégaire à laquelle fait écho la foule des grenouilles⁸¹. Tant dans ses « causes » que dans ses effets esthétiques, j'avais senti et jugé cette saturation, qui m'avait tant décontenancé lors de mes premières écoutes, très étrangère à ma nature et à mon goût. Néanmoins, elle m'a semblé être une direction intéressante à essayer d'appliquer pour enrichir mes textures et pouvoir jouer de leurs différentes densités afin de dessiner une forme plus vivante. Et peut-être également pour progresser moi-même dans la richesse de mes perceptions et de mes aspirations.

Le fondement mélodique de la musique de gamelan est également une différence que je n'ai pas vraiment réussi à intégrer, notamment à cause des timbres multiphoniques que j'utilise. Mais il m'a fait tenter de rendre mes structures de hauteurs plus claires et plus perceptibles.

Je n'ai pas non plus cherché à bouleverser la hiérarchie des caractères et des paramètres musicaux pour les conformer à un ordre plus javanais, en partie différent de ceux d'une œuvre occidentale, cela toujours parce que ce changement concerne également musiciens et auditeurs. Cependant ces différences ont permis des interrogations, des confirmations ou des assouplissements, dans la composition ou lors de répétitions avec des musiciens.

J'ai ainsi expérimenté une certaine qualité de détente physique dans le jeu, de détachement en même temps qu'une grande présence, une tolérance beaucoup plus importante à la « fausse note » (au moins dans certains contextes), la question de la responsabilité de l'interprète au sein du groupe ou encore le concept même

⁸¹ C. BASSET, « Images du monde et traitement du temps dans le gamelan », *Les Cahiers de l'IRCAM: Les Écritures du Temps*, 2001, p. 104.

d'œuvre en rapport avec la stabilité du « texte ». Par exemple, un même morceau joué dans deux régions différentes à Java pourra présenter une mélodie principale assez différente dans les deux interprétations, mais sera reconnu par tous comme la même pièce car c'est la courbe générale de cette mélodie qui importe et non le contenu exact des notes⁸².

Certaines différences restent de toute façon irréductibles. Par exemple, le timbre des voix, sur lequel je n'ai pas prise. Il serait ridicule de demander à une chanteuse de travailler sa voix dans le « style » javanais pour une pièce, et les différences d'apprentissage et de communication musicales sont si importantes entre nos deux cultures qu'intégrer une chanteuse indonésienne poserait des problèmes d'écriture et de conceptions très spécifiques⁸³, dépassant largement la simple question du timbre. Il existe quelques rares interprètes qui pratiquent les deux techniques mais alors, le contexte devient expérimental, comme lorsqu'on compose pour un prototype instrumental, ce qui ne peut générer de solutions générales, processuelles ou conceptuelles, qui sont celles que je recherche.

Enfin, le simple effort de comprendre et apprécier cette musique oblige à s'interroger sur ce qui nous est habituel, même si cette interrogation reste le plus souvent sans réponse. Les questions sont, d'une part, un moyen de progresser en tant que personnes et, pour le compositeur, une invitation à *éprouver* des techniques, aux deux sens du verbe : essayer et ressentir. J'ai ainsi cherché au cours de ce doctorat, à trouver des applications adaptées, plus ou moins analogiques ou métaphoriques, à tous les éléments processuels⁸⁴ qui pouvaient être pertinents dans mon projet compositionnel. Une part de cette recherche d'atelier est un travail d'intuition dont, par nature, je ne peux rendre compte qu'au travers de ce que j'ai

⁸² Sri HASTANTO, *The concept of pathet in Central Javanese gamelan music*, PhD Thesis, Durham University, Durham, 1985, p. 51.

⁸³ Problèmes qui se sont posés à François-Bernard Mâche et Jean-Yves Bosseur, par exemple, lorsqu'ils ont composé pour gamelan javanais dans le cadre d'un projet avec la Cité de la Musique de Paris en 2002.

⁸⁴ Même si ce travail rentre sans doute dans la catégorie de ce que John Corbett a appelé un « exotisme conceptuel », j'ai choisi le terme « processuels » car ce travail est pour moi aussi, voire d'abord, technique.

tenté dans cette présentation générale, et une autre part est un travail conscient que j'ai regroupé en douze thèmes. Ils constituent le plan de ce portfolio et reflètent les pratiques et conceptions qui m'ont préoccupé pendant toute cette recherche :

- poétique et tournures mélodico-rythmiques : calendriers, strates et motif de crapauds (mouvement de broderie mélodique non fonctionnel) seront examinés juste après, dans la présente partie, à propos de la pièce *Clepsydre* ;

- étude des instruments et de leur timbre : relation timbre inharmonique et champ harmonique, micro-intervalles ;

- échelles, tempéraments et gammes ;

- structure et proportions temporelles ;

- logique d'engendrement harmonico-mélodique ;

- forme unitaire et cycle ;

- échelles temporelles ;

- textures, hétérophonie et polyphonie ;

- formules mélodiques et interprétation ;

- formes suites ;

- réécritures ;

- scénographie ;

- synthèse, syncrétisme et métissage.

Clepsydre

La courte pièce *Clepsydre* pour piano préparé, troisième pièce composée dans ce corpus, en 2016, est la seule à ne pas travailler directement sur des aspects techniques javanais mais plutôt sur leur interprétation poétique et des impressions de jeu ou d'écoute. Le matériau de cette pièce a été cherché du bout des doigts sur le clavier en essayant de retrouver l'état de quiétude et de centrage éprouvé lors de ma pratique du gamelan. C'est donc d'abord une pièce d'expérience et d'affect ;

Tranquillo ♩=65 / 70

(sons entendus)

PIANO

p varier légèrement les profils dynamiques et le legato de m.d.

poco f

*petite note très serrée, à jouer, ou non.
le fa# entre parenthèse indiquent une nuance presque inaudible

Exemple 1 : Début de Clepsydre avec la transcription en sons réels au-dessus.

d'un affect à creuser sans le transformer, sans l'approfondir ni le développer, juste en le faisant durer : suspendu mais sans endormir ni mettre en transe. Le « sur-place temporel », précédemment évoqué, est ici directement visé, la durée comme « abolie » en une goutte de temps – les deux termes de la métaphore, l'eau et le décompte du temps, fusionnant dans l'image du titre : la clepsydre, horloge hydraulique. La qualité première de cette goutte de temps, son « *rasa* », devait être ce qui serait, pour moi, l'affect principal lié à ma pratique du gamelan javanais : l'apaisement, la quiétude.

Musicalement, les principaux éléments de *Clepsydre* sont donc également caractéristiques de ce même gamelan. Le premier élément qui attire l'oreille est la pulsation constante ou, plutôt, son monnayage à vitesse constante. Les nuances sont également constantes et les voix sont stratifiées sur tout le registre du piano, dont l'ambitus est comparable à celui d'un gamelan. Cet étalement dans le registre oblige la main gauche du pianiste à de grands déplacements qui demandent une « virtuosité invisible » pour préserver le plus important : une égalité de jeu et une stabilité rythmique et expressive garantissant le « *rasa* » en question.

La pièce est clairement ancrée sur un *si* (troisième ligne de clé de sol), en part et y aboutit. C'est de ce son que s'initie le monnayage constant formant un ostinato imperturbable, excepté le ralenti final, un peu sur le modèle des vieux gamelans tels les *Gamelan Munggang* ou *Kodok Ngorek*, archaïques carillons à une seule cellule répétée, que Catherine Basset appelle proto-gamelan⁸⁵. Nous reviendrons sur cette cellule mélodique à la fin de cette partie. Les intervalles principaux des deux éléments en ostinato sont des approximations de quarte et quintes justes autour de ce *si* : *mi/si*, *si/mi* et *si/fa#*. Ces intervalles, en plus de leur affect traditionnellement « stable », séparent les notes principales des modes pentatoniques javanais (*pathet*). Dans *Clepsydre*, ils sont, par la répétition de notes à des hauteurs très proches,

⁸⁵ C. BASSET, « Images du monde et traitement du temps dans le gamelan », *op. cit.*, p. 106.

CLEPSYDRE

Nicolas Mondon

surfer légèrement les profils dynamiques et le legato de m.d. 2

version pour piano préparé

version pour piano

ostinato (en forme d'ambal)

cycle à la 2

cycle à la 3

cycle à la 4

contretemps du cycle à la 4 (mi-cycles)

cycle à la 4

Piano préparé

Piano

placement variable sur le cycle

Cycle : 43526432726

[en retard sur le cycle]

[en avance sur le cycle]

note préparée jouée (sonne)

[sur le temps du cycle]

[placement variable sur le cycle]

Exemple 2 : Analyse des cycles en strates des premières mesures de Clepsydre.

animés par une légère oscillation micro-intervallique : les touches préparées *si-do-ré* sonnent comme des *si* légèrement différents ; *mi-fa* comme des *mi* proches.

Registres et vitesses des voix sont liés dans un gamelan : le grave est plus lent que l'aigu, chaque voix étant globalement deux plus fois plus rapide que celle immédiatement plus grave. J'ai légèrement adapté cette stratification des six voix sur tout l'ambitus à la spécificité acoustique du piano : il n'aurait pas été, me semble-t-il, dans l'ethos de la pièce que la voix suraiguë soit la plus rapide (même si Debussy, à sa manière, le réalise très bien). Les dernières touches, jouées continûment et plus rapidement que les autres, auraient finalement été perçues comme agressives dans la durée, aussi ai-je choisi le registre médium aigu, au timbre naturellement plus rond et qui plus est accentué par la préparation, pour la voix monnayée (l'ostinato). J'ai aussi considéré que, dans sa densité spectrale, ce registre était le plus semblable à celui où évoluent le plus souvent les instruments « d'élaboration » en métal qui jouent le plus vite : le *bonang* et le *gendèr*. Par ailleurs, l'avant-dernier cycle le plus lent (cycle à la blanche pointée) de *Clepsydre* est joué par une voix médium. Ce choix reflète pour moi l'instrument de ponctuation appelé *kenong*, le deuxième le plus important et marquant les périodicités les plus larges après les gongs graves. C'est un instrument médium aigu formant une sorte d'irrégularité explicable : l'alternance *Gong* (grave) - *Kenong* (médium aigu) - *Gong* (grave) reproduit, à une échelle très large, le « motif des crapauds » (détaillé p. 35) dans la pyramide générale des registres et vitesses du gamelan. En dehors de ces adaptations, les cinq plans qui vont être examinés maintenant, correspondant aux cycles rythmiques, vont plus lentement dans le grave que dans l'aigu.

L'ostinato marque une périodicité quadruple : le débit rythmique est à la double croche, les hauteurs changent toutes les croches, la courbe mélodique indique la noire et la longueur même de l'ostinato, la blanche. Le premier temps n'est marqué que par l'ostinato, non par les autres voix qui ne s'expriment qu'à partir de leur deuxième valeur. Ces autres voix suivent un cycle rythmique de 4, 3, 5, 2, 6, 4, 3, 2, 7, 2, 6 unités de temps. Ces unités sont, du grave à l'aigu : la ronde, la blanche

Le temps n'a quasiment qu'un nom : kala, venu du sanskrit... il signifie mauvais, méchant, ogre, mauvais esprit, force négative, temps, époque, instant...

BASSET, *Images du monde*, p.111.

pointée, la blanche, la noire. Le cycle à la blanche pointée est présent deux fois, l'une est décalée d'un demi-cycle (noire pointée) ; dans la *particelle* reproduite à l'Exemple 2, j'ai appelé ce cycle décalé « contretemps du cycle » puisque les notes très graves qui le composent marquent la moitié du cycle principal (celui qui commence au début de la pièce et non en décalé, dans le registre médium). Il y a donc ici un jeu avec l'idée de cycle et d'échelle de temps, deux concepts qui, nous le verrons, sont au fondement de la pensée temporelle javanaise mais qui s'incarnent ici autrement. Néanmoins, je me suis inspiré, outillé de mes habitudes techniques de composition, de cette poétique du temps si adéquate à l'ethos que je cherchais à susciter. Ces cycles à différentes échelles de temps, superposés et démarrant ensembles ne sont par la suite, en conséquence, plus jamais synchrones au cours de la pièce. Ils flottent dans un sentiment mélangé d'arbitraire, de liberté et d'ordre invisible autour de l'ostinato, étalon temporel et mélodique. Je pourrais reprendre pour *Clepsydre* une phrase écrite par Catherine Basset à propos de la construction dans le temps à l'œuvre dans la musique de gamelan : « les cycles (...) ont pour fonction (...) de freiner la fuite du temps »⁸⁶.

Dans ses ouvrages, Catherine Basset décrit, dans un français très poétique et inspirant, la pensée et la mystique indonésienne et ses conséquences musicales, cherchant « à saisir en quoi la musique reflète [cet] univers mental et physique, et participe ainsi [à ce] système de représentation »⁸⁷. Ainsi, explique-t-elle que le calendrier javanais est en réalité une superposition complexe « de plusieurs calendriers eux-mêmes constitués de plusieurs cycles de longueurs différentes tournant simultanément. »⁸⁸ Cette superposition a pour effet de caractériser la « qualité » de chaque moment, comprise comme la fusion singulière des différentes places de ce moment dans chaque cycle. Mais elle ne permet pas du tout de quantifier ces moments, c'est-à-dire de caractériser leur durée. D'où la possible suspension du temps. C'est partant de cette image, tellement adéquate à l'ambition

⁸⁶ C. BASSET, *Musiques de Bali à Java*, *op.cit.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁸ C. BASSET, « Images du monde et traitement du temps dans le gamelan », *op. cit.*, p. 112.

Une notion est notoirement absente : celle de durée - celle qui caractérise le plus le temps dans notre civilisation. Kala est le temps dans son acception qualitative, - "époque de...", "moment de...", et non quantitative.

BASSET, *Images du monde*, p.112.

de *Clepsydre*, que j'ai construit cette pyramide cyclique de voix, composant ce qui pourrait être, dans un imaginaire contemporain, un système solaire où dansent des astres, tenus par une loi invisible, autour d'un centre en rotation sur lui-même.

Mélodiquement, les six voix n'ont pas de point commun, pas de motif ou de courbe partagés, sinon une tendance à comprendre de plus en plus d'intervalles disjoints. Mais il existe en revanche des conjonctions harmoniques entre elles. Souvent, la voix suraiguë anticipe ou vient confirmer la résonance d'un harmonique d'une note jouée dans une autre voix, ou l'octave (généralement supérieure) de cet harmonique. Si elles ont donc chacune leur orbite et leur vitesse de révolution, ces voix n'en sont donc pas moins soumises à des conjonctions. La conjonction temporelle est le système qui crée de la hiérarchie entre les différents points des calendriers à Java : les moments à l'intersection d'un maximum de calendriers sont les plus chargés d'un pouvoir de ponctuation et donc de construction⁸⁹. Les conjonctions temporelles étant rares dans le schéma rythmique de *Clepsydre* et posant, quand elles avaient lieu, des problèmes insolubles de réalisation pianistique du fait de l'écart entre les registres des voix, je les ai remplacées par ces conjonctions harmoniques, créant et défaisant ainsi, localement, des moments de rencontre, des nœuds ou des courants au sein du flux continu.

Tous les éléments décrits faisaient partie d'un programme conscient d'inspiration poétique à partir de la musique classique javanaise. C'est après la composition que je me suis aperçu d'une coïncidence qui ne pouvait être un hasard, mais certainement une influence inconsciente du fait de ma fréquentation assidue des musiques des gamelan au moment de la composition de cette pièce. Le motif de l'ostinato est constitué de trois notes distinctes qui, si l'on supprime les répétitions de notes, se succèdent ainsi : *si mi fa# mi si mi fa# mi...* avec le *si* métriquement plus fort et le *mi* en position la plus faible. Or, il s'agit exactement de ce que Ernst Heins appelle « formule pan-indonésienne », Neil Sorrell « motif

⁸⁹ *Ibid.*, p. 111-114.

standard » du gamelan et Catherine Basset « motif des crapaud-buffles »⁹⁰ : « une formule répétitive alternant deux notes sur trois des quatre temps⁹¹ » : – d D d – d D d etc. (avec d = *ding* (faible), D = *dong* (fort) et – = silence⁹²). Le temps de silence est généralement « rempli » par une note jouée à une autre voix. La structure mélodique de mon ostinato reproduit donc inconsciemment cette formule que l'on joue tout le temps, dans tous les morceaux, et particulièrement aux *bonang*. De plus, si l'on reconsidère l'ostinato dans sa formule originale, la répétition des notes deux à deux est précisément le mode de jeu idiomatique du métalophone le plus aigu (*pekin*), et donc assez présent à l'écoute. Il répète systématiquement toutes les notes deux fois de suite et les organise assez souvent selon ce « motif des crapauds ». Cependant, à Java, jamais ces techniques mélodiques ne sont combinées ainsi ; dans *Clepsydre* le « motif des crapaud » n'est ni littéral ni adapté, mais métamorphosé, éventuellement suggéré par pollinisation.

Il ne s'agit donc pas là d'imitation de la musique javanaise, ni même d'évocation comme ont pu le tenter certains compositeurs souhaitant faire « voyager » leur auditeur et dont il sera question dans la partie suivante. Cherchant à retranscrire dans le jeu du piano les sensations que j'avais en répétition de gamelan, l'axe sonore principal de ma pièce tourne finalement autour d'une « re-trouvaille » : un motif inconsciemment fabriqué, au piano, de souvenirs déformés et réarrangés de moments passés aux *bonang* et au *pekin*, deux instruments que j'ai souvent joués en atelier de gamelan. Une synthèse qui produit un contour nourri de leurs deux parfums. Nul doute, que d'autres réminiscences non identifiées infusent certainement les autres pièces présentées.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁹¹ *Ibid.*, p. 120.

⁹² *Ibid.*

PRÉSENTATION GÉNÉRALE, EXPÉRIENCE ET COÏNCIDENCES : OUVERTURES

Fermeture I : Hybridité et contemporanéité à Java

Mélanges d'essences

La musique de gamelan à Java aujourd'hui

Fermeture II : le gamelan en Europe puis en Amérique / Transcriptions occidentales

Premiers contacts

L'Exposition universelle de 1889

Lente diffusion jusqu'au milieu du XX^e siècle

Jouer du gamelan en Occident

Fermeture III : exotisme hors de Java

Erik Satie

Maurice Ravel

Alexandre Tansman

Leopold Godowsky

Fermeture IV : exotisme « indische »

Caractéristiques générales

Constant van de Wall

Paul Seelig

Linda Badara

Bernhard van den Sigtenhorst Meyer

Ouverture I : après l'exotisme

Exotisme et trans-culturalisme

Fusion instrumentale et réminiscences en Hollande

Permanence de l'exotisme

Recherches universitaires

Composer pour gamelan

Détour par Bali

Ouverture II : Debussy

Debussy et le gamelan

Éléments permettant de mesurer l'influence et problèmes posés par ces derniers

Fantaisie pour piano et orchestre

Clair de lune

Pagodes

Après *Pagodes*

Attitude de Debussy envers l'altérité

Synthèse, écoute, allusion

Ouverture

Dans le cadre de cette présentation générale, cette partie va essentiellement ouvrir, en guise de panorama, sur un historique et une catégorisation des échanges musicaux entre le gamelan et l'Occident. Seront d'abord présentés les genres hybrides ou contemporains à Java ; puis les compositeurs occidentaux influencés par le gamelan et les types d'influences, en particulier les premiers exemples et ceux que l'on pourrait qualifier d'exotiques. Enfin, le cas particulier de Claude Debussy sera examiné plus en détails.

Fermetures I : Hybridité et contemporanéité à Java

Mélanges d'essences

La musique indonésienne, Java y compris, est bien sûr traversée de multiples mélanges, hybridations, métamorphoses et impérialismes musicaux. Les mélanges entre gamelan et musique populaire européenne – *kroncong*, *langgam jawa*, *dangdut* – sont globalement appelés *campursari* (« mix of essences »⁹³ : mélange d'essences). Dans ces ensembles, instruments javanais et occidentaux jouent souvent chacun dans leur propre tempéraments et échelles, et interprètent un répertoire populaire bien plus présent aujourd'hui que la musique traditionnelle de gamelan.

Le *kroncong*⁹⁴ est sans doute le genre de *campursari* le plus important et le plus ancien de musique « mixte », en tout cas issue d'un mélange lié aux conquêtes européennes. Elle a été créée au XVI^e siècle par les esclaves des marchands portugais nouvellement venus, esclaves christianisés d'origine africaine, indienne

⁹³ Traduction anglaise proposée par Sumarsam dans « Past and present issues of Javanese-European musical hybridity; Gendhing mares and other hybrid genres », dans *Recollecting resonances: Indonesian Dutch musical encounters*, B. Barendregt, E. Bogaerts (éd.), Leiden, 2013, p. 103.

⁹⁴ Prononcer « Krontchong ».

ou malaise⁹⁵. C'est une musique harmonico-mélodique composée de quelques accords (parfaits) joués, à l'origine, par une mandoline et un ukulélé en *rasgados*, possibles adaptations de la guitare portugaise *cavaquinho*⁹⁶. Les deux instruments alternent le même accord de façon imbriquée selon la technique javanaise de l'*imbal*, ce qui a donné son nom au genre : l'un joue les temps, « *kron* », et l'autre les contretemps, « *tchong* »⁹⁷ (écrit « *cong* »). Cette trame d'accords est soutenue par une partie de basse en pizzicato sur des motifs syncopés, tenue par un violoncelle à trois cordes ou une contrebasse⁹⁸, et supporte une mélodie sentimentale et lyrique, « *moderato con amore* »⁹⁹, jouée au violon et/ou à la flûte, contrepointant ou alternant avec une chanteuse ou un chanteur soliste. De plus, une guitare joue un contrechant continu. Le genre, légèrement empreint de *saudade* portugaise puis associé au développement social et urbain de Java, popularisé et commercialisé avec succès depuis les années 1960, s'est tellement développé depuis la fin du XIX^e siècle qu'il n'était déjà plus pertinent pour Judith Becker, en 1975, de parler de musique d'origine mixte ou étrangère. Elle le considère plutôt comme le seul genre musical pan-indonésien existant. Le *kroncong*, chanté dans la langue commune indonésienne (*bahasa Indonesia*), s'adresse en effet à tous les groupes ethniques, régionaux et sociaux¹⁰⁰ et, aujourd'hui, s'exporte dans tous les grands centres d'Asie environnants¹⁰¹.

Le *langgam Jawa* désigne une variété de *kroncong* propre à Java Centre et intégrant des éléments spécifiques à la tradition javanaise de gamelan. Ainsi, le jeu du violoncelle est influencé par le jeu du tambour *ciblon* dans ses rythmes comme

⁹⁵ SUMARSAM, *Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, op. cit.

⁹⁶ S.E.-S. CASTELO-BRANCO, « Portugal, Republic of », *Grove Music Online*. Consulté le 3 novembre 2021.

⁹⁷ F. CARDENAS, « Musicam scire: Du Portugal à l'Indonésie, le Keroncong », *Musicam scire*, 11 août 2011. Blog consulté le 12 septembre 2021.

⁹⁸ V. GANAP, « Kroncong Orchestration of Millennial Generation », *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, vol. 19 (décembre 2019), p. 119.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰⁰ SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, Boydell & Brewer, University of Rochester Press, 2013, p. 15.

¹⁰¹ J. BECKER, « Kroncong, Indonesian Popular Music », *Asian Music*, vol. 7, n° 1, 1975, p. 17.

dans le fait d'utiliser un grand nombre de percussions sur la caisse¹⁰². Ou encore, les jeux entrelacés des guitares peuvent s'inspirer de celui, mélodiquement très spécifique, de certaines percussions-claviers du gamelan (les *bonang*)¹⁰³.

Le *tanjidor*, musique qui a disparu au début du XX^e siècle, est également à l'origine une musique d'esclaves jouant, au XVIII^e siècle, donc sous domination Hollandaise, exclusivement des instruments européens réunis en fanfares. Ils remplissaient diverses fonctions : divertissement du maître, musique militaire, de rues, de rites de passage¹⁰⁴. Plusieurs caractéristiques de ce style témoignent de l'adaptation des instruments européens aux contraintes musicales d'un style soundanais¹⁰⁵ exubérant, notamment : les échelles intervalliques (les musiciens jouent en *sléndro* et dans une échelle proche du *pélog*¹⁰⁶), une polyphonie stratifiée, une structure mélodique cyclique (*balungan*), des genres d'interprétation « doux » ou « forts », des textures polyphoniques liées à l'échelle temporelle du cycle (*irama*) propres au genre...

Le seul genre historique de composition hybride conçu spécifiquement pour gamelan, appelé *Gendhing mares* (du Hollandais « *mars* » : marche¹⁰⁷), s'est développé à la cour de Yogyakarta au moment de la mise en place du système colonial par les Hollandais au début du XIX^e siècle. Il est caractérisé par l'intégration d'instruments de fanfares européens – clarinettes, cuivres et tambour – et accompagne les entrées et sorties lors des représentations de danse *serimpi* et *bedhoyo*, soient les formes les plus raffinées et sacrées de danses de palais javanaises et les plus représentatives de la puissance de la cour¹⁰⁸. Les morceaux sont composés exclusivement dans l'échelle *pélog*, sensé être plus proche des gammes occidentales, et sans instruments d'ornementation mélodique. Cette

¹⁰² Il en sera question dans le chapitre consacré aux instruments

¹⁰³ SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁴ SUMARSAM, « Past and present issues of Javanese-European musical hybridity », *op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁵ De Sunda.

¹⁰⁶ Voir le chapitre consacré aux échelles, p. 134.

¹⁰⁷ SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 20.

musique a été créée, d'après Sumarsam¹⁰⁹, à partir d'au moins autant d'intention de politique coloniale que de musique, dans le but, pour les aristocrates javanais, de présenter les Hollandais non comme des envahisseurs mais comme des invités respectés, intégrés, « associés » au pouvoir. Les *gendhing mares* ne sont plus guère joués aujourd'hui.

Ces styles de musique sont issus de la rencontre entre des musiques d'Europe vraisemblablement plutôt populaires (marches mais aussi polkas, valse et autres musiques de divertissement : il semble que très peu de musique savante ait été importée dans la colonie) et l'aristocratie javanaise, essentiellement au XIX^e siècle. Lorsque la technologie a permis de nouveaux échanges, c'est par la radio et le disque que les musique populaires/industrielles ont cette fois atteint le peuple javanais. Il en résulte un style appelé *dangdut*, essentiellement une fusion de la musique de film indienne – principalement du point de vue rythmique (« *dang* » est l'onomatopée reproduisant le son de tambour joué en contretemps et « *dut* » le son frotté sur le temps) – et du rock auquel sont empruntés des instruments électriques. Le mélange d'instruments du gamelan javanais et de claviers et guitares électriques implique également une confrontation des échelles mélodiques et de leur tempérament, brutalement superposées. Mais, d'après Sumarsam, il semble que cet élément ne soit absolument pas gênant car il ne serait pas écouté par le public qui en « fait abstraction » et qui serait plutôt sensible aux mélodies et au mélange des sonorités, mélange vu et apprécié en tant que modernisation et internationalisation du gamelan¹¹⁰.

La musique de gamelan à Java aujourd'hui

Le répertoire traditionnel de gamelan est toujours très activement jouée et enseigné à Java avec, cependant, de très fréquentes adaptations liées à l'évolution de la représentation de cette musique ou au contexte : par exemple, dans toutes les

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

I do not restrict myself to a standard gamelan, reserving the right to introduce equipment or instruments from other gamelan, or even other resources which are non-gamelan or non-musical.

I do not restrict myself to existing patterns, forms and structures, nor to existing musical performance practices (from existing karawitan, for example). Moreover, I intend to bring into being something which is new (patterns, forms, structures, garap) as a means of achieving the sonic ideas which I have imagined.

PANGGIYO cité par ROTH, *New javanese gamelan*, p. 69.

retransmissions de théâtre (*wayang*) que j'ai pu voir, le gamelan comportait des percussions venant souligner les moments de grande animation musicale, des cymbales toujours et très souvent des batteries ; « la » chanteuse est en réalité systématiquement un groupe de chanteuses se relayant pour les parties solistes. Par ailleurs, beaucoup de groupes de gamelan, même jouant du répertoire historique, intègrent aussi des guitares électriques ou des synthétiseurs.

Dans le même élan, il ne faudrait pas croire que la musique javanaise de gamelan reste figée dans le répertoire du XIX^e ou du début du XX^e siècle ; c'est même exactement le contraire qui se produit. Les musiciens javanais, y compris ceux qui ne se produisent qu'au sein de gamelans, ne se limitent pas au répertoire traditionnel mais participent également à toutes sortes d'expérimentations musicales.

D'une part, de nouveaux morceaux sont composés à l'intérieur des formes traditionnelles de la musique de gamelan (*karawitan*). Ce genre est appelé *kreasi baru*¹¹¹. Par exemple, sous l'effet du succès, en Indonésie comme à l'étranger, du style rythmique et spectaculaire de gamelan balinaise *kebyar*, beaucoup de mélodies javanaises modernes sont syncopées. Les quelques rares thèmes ternaires qui existent sont également de composition récente.

D'autre part, les pièces des répertoires populaires qui peuvent se transposer au gamelan le sont très souvent ; elles peuvent être jouées seules ou incorporées à des suites où figurent également du répertoire traditionnel¹¹². Sont le plus souvent adaptées des chansons de style *dangdut* ou de *kroncong*¹¹³.

S'est posée dans les années 1970 la question de la nécessité d'une musique moderne authentiquement indonésienne et si cette modernité impliquait une hybridation avec l'Occident¹¹⁴. De fait, cette hybridation avait déjà commencé, dans

¹¹¹ SUMARSAM, « Past and present issues of Javanese-European musical hybridity », *op. cit.*, p. 99.

¹¹² R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, *op. cit.*

¹¹³ « Dangdut – Wikipédia ». Consulté le 12 septembre 2021.

¹¹⁴ SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, *op. cit.*, p. 43.

Le but avoué [des articles sur l'exposition], avec plus ou moins de netteté, est naturellement de mettre en évidence la supériorité de la culture occidentale. Le rôle de la colonisation se justifie donc par la nécessité d'apporter la civilisation à ces peuples encore plongés dans la barbarie. »

REVOL, *Influence de la musique indonésienne*, p. 18.

Cette fin de siècle scientifique ressent le besoin de tout classer. On collectionne des fleurs du monde entier dans d'immenses serres chaudes, on étiquette les minerais, les animaux en tous genres et l'on souhaite répertorier toutes les « races » humaines en laissant entendre qu'elles se développent de façon immuable et hermétique... Mais si la supériorité de la race blanche n'est pas remise en cause, la fascination pour l'Orient est profonde. Ce besoin vital de rêve offre un contrepoint au scientisme et lézarde progressivement cette culture occidentale »

REVOL, *Influence de la musique indonésienne*, p. 20.

La plupart des artistes, et tout particulièrement les symbolistes[,] s'engouffrent dans cette brèche... Contre le libéralisme arrogant, l'exotisme est un remède. »

REVOL, *Influence de la musique indonésienne*, p. 21.

les centres urbains¹¹⁵, dès les années 1920 avec l'adoption de l'enseignement de la notation musicale occidentale, par l'importance grandissante qu'a connu la musique d'église et la rencontre progressive avec les quelques musiciens occidentaux présents alors en Indonésie, tels Walter Spies, Linda Bandara ou Colin McPhee. Des compositeurs javanais éduqués à l'occidentale ont alors composé, pour certains, de la musique pentatonique mais détachée du système javanais, ou de la musique diatonique. Après la Seconde Guerre Mondiale et l'indépendance de l'Indonésie, de plus en plus de musiciens et compositeurs occidentaux sont venus découvrir le gamelan, générant de nouveaux échanges, dans les deux sens. Certains compositeurs javanais ont exploré leurs instruments en tant que sources sonores en intégrant différents concepts de « l'avant-garde » occidentale¹¹⁶.

Ces trois tendances (pentatonique, diatonique, sources sonores) se retrouvent donc dans la *musik kontemporer* (du néerlandais « *muziek* » et de l'anglais « *contemporary* ») dont les compositeurs Soerjo Poetro, Atmadarsana et Rahardja ont été les pionniers. Sont regroupées sous cette étiquette des expérimentations musicales hybrides, mais partant généralement de la tradition javanaise¹¹⁷, soutenues par la volonté du gouvernement d'inscrire le gamelan dans le concept global et international de « musique » à l'aide de commandes, concours, invitations de compositeurs occidentaux et organisation de festivals. Le tout est essentiellement subventionné par l'État indonésien faisant de ces styles, selon Sumarsam, une musique se situant quelque part entre « art officiel » et art résistant¹¹⁸. Les textures polyphoniques typiques du gamelan sont mélangées par Soehardjo avec des éléments de contrepoint occidental, de même dans certains morceaux de Rahayu Supanggah (1949-2020)¹¹⁹. Dans d'autres groupes, ce sont les instruments

¹¹⁵ Hypothèse de Franki Raden, citée par SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, op. cit., p. 44.

¹¹⁶ A. ROTH, *New composition for Javanese gamelan*, PhD Thesis, Durham University, 1986, p. 63.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹¹⁹ Dans son disque *Anané ânâ* (2009, vraisemblablement auto-produit), Supanggah présente des compositions dans le style des danses de palais *bedoyo* dans le but de présenter de la musique *karawitan* plus appropriée à l'époque contemporaine et contrer ainsi le déclin de cette musique dans la société javanaise. Ainsi, dans le morceau éponyme, l'entrée du clavier *slenthem* en soliste est

de Bali et Java qui sont mélangés entre eux et avec des objets sonores non musicaux. La venue de compositeurs occidentaux pour animer des ateliers de création a pu avoir comme effet d'imprimer des directions particulières à cette évolution musicale et également susciter des vocations. Ainsi le compositeur Hollandais Ton de Leeuw, qui a donné un mois de *workshops* au PMK Festival en 1979, a-t-il incité à ne pas accorder instruments du gamelan et instruments occidentaux entre eux – mais l'on a vu précédemment que cet aspect est également présent dans le *dangdut* et autres musiques populaires de fusion. Par ailleurs, Suka Hardjana (1940-2018) est parti suivre des études de composition en Allemagne et Slamet Abdul Sjukur (1935-2015) a étudié en France avec Messiaen et Dutilleul¹²⁰. Dès 1983, le musicologue américain Alex Roth peut ainsi consacrer une thèse¹²¹ à ces nouvelles pratiques du gamelan, appelées *komposisi* par un groupe de compositeurs javanais issus de l'ASKI¹²², où il analyse les points d'appui traditionnels et les nouveaux processus de composition (nouvelles techniques instrumentales et vocales, nouveaux instruments, analyse par paramètres – textures, rythme, mètre, tempo, mélodie, harmonie et tonalité –, influence du théâtre sur la structure, naissance d'une musique de concert, etc.) et détaille six de ces œuvres¹²³. En prenant un peu de recul, on peut aussi considérer, avec le compositeur Slamet

précédée d'une introduction aux chanteurs seuls chantant l'un après l'autre une seule note, pour illustrer les balbutiements de la vie au commencement du monde. À cette mélodie de *slenthem* se joint un chant à deux voix du chœur mixte, parfois en antiphonie parfois en contrepoint, le tout entrecoupé de trémolos de cloches d'un son proche des cloches-à-vaches mais peut-être réalisés sur des instruments du gamelan avec une technique particulière. Un peu avant la fin se trouve une séquence où le gamelan complet s'interrompt et laisse le champ libre au chœur accompagné seulement d'une colotomie légère. Tous ces éléments sont absolument impossibles dans le style traditionnel et sont le résultat d'une recherche au moins en partie influencée, ne serait-ce que dans son désir de madrigalises, par la musique occidentale que Supanggah a pu entendre lors de ses nombreux voyages et années d'enseignement à l'étranger.

¹²⁰ SUMARSAM, « Past and present issues of Javanese-European musical hybridity », *op. cit.*, p. 101.

¹²¹ A. ROTH, *New composition for Javanese gamelan*, *op. cit.*

¹²² Akademi Seni Karawitan Indonesia, aujourd'hui renommée Institut Seni Indonesia, Surakarta (ISI Surakarta et traduit par Indonesian Institute of the Arts Surakarta ; école approximativement équivalente au CNSMDP).

¹²³ *Debah* d'Aloysius Suwardi, *Bonang* de Supardi, Peling de Sigit Astono, *Cinta dan tekad* de Sutiknowati et Slamet Riyadi, *Komposisi II* de I Nengah Muliana et Sukamso, *Pengorbanan dalam konflik* de Mahdi Bahar et Sriyanto. Voir aussi, notamment à propos de la pièce de Swardi (p. 26) : V. McDERMOTT, « Gamelans and New Music », *The Musical Quarterly*, vol. 72, n° 1, 1986.

Abdul Sjukur, que cette émergence de la *musik kontemporer* n'est qu'une conséquence logique de l'évolution historique mondiale¹²⁴.

Fermeture II : Le gamelan en Europe puis en Amérique / Transcriptions

occidentales

Premiers contacts

Si les échanges musicaux de l'Occident vers Java ont commencé avec l'arrivée des Portugais au début du XVII^e siècle, l'intérêt des compositeurs occidentaux pour le gamelan ne remonte qu'à la toute fin du XIX^e siècle. Des raisons factuelles et historiques expliquent d'emblée ce déséquilibre. Les compositeurs qui sont partis aux colonies ne semblaient pas être de grands musiciens ou, du moins, devaient appartenir, à de très rares exceptions près, à la sphère de la musique populaire (ce sont des mazurkas et des marches militaires qui étaient jouées aux Indes orientales).

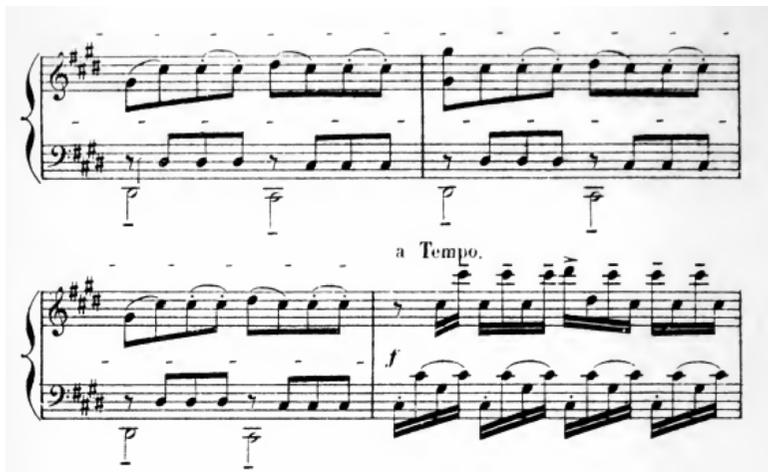
Le premier gamelan à être importé en Europe l'a été en Angleterre en 1816 par Thomas S. Raffles, gouverneur anglais¹²⁵ et premier Européen à s'intéresser à l'histoire de Java et à ses arts. Un seul musicien est venu avec lui, Raden Rana Dipura, pour une présentation au British Museum pendant laquelle il a été constaté une certaine ressemblance entre ce qu'il jouait, particulièrement au *gambang*, avec la « vieille musique écossaise » !^{126,127} Ce gamelan semble avoir été commandé par Raffles lui-même, avec des décorations animalières dans le goût anglais de l'époque, et a suscité les toutes premières études, en Angleterre, sur les intervalles javanais. Les Hollandais commencent à s'intéresser au gamelan à partir du premier

¹²⁴ SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, op. cit., p. 45.

¹²⁵ Suite aux guerres napoléoniennes, les Indes Orientales ont été temporairement anglaises à partir de 1811.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 79-81.

¹²⁷ L'Écosse était alors la référence « exotique » de l'Angleterre (voir M. GELBART, *The Invention of « Folk Music » and « Art Music »: Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007) et conservait ce rôle ailleurs en Europe, en témoignent les nombreuses « Écossaises » écrites depuis le XVIII^e siècle.



Exemple 3 : *Benedictus : Musique Bizarres, L'Exposition 1889, « Danse javanaise », p. 12.*

Tiersot fait répéter [le musicien] et obtient à chaque fois un exemple différent... contrairement à la musique occidentale figée dans la partition.

Ce[te] anecdot[e] me[t] en relief la ténacité de Tiersot [à vouloir noter la musique et comprendre son langage] mais également la vanité de son entreprise. L'attitude occidentale qui consiste à nécessairement passer par une forme d'écriture pour mémoriser et transmettre une musique, est étrangère à de nombreuses cultures extra-européennes. Le petit air moqueur [du musicien javanais] Rim-bô résume à lui seul le ridicule d'un occidental qui cherche laborieusement à figer sur du papier un art qui lui est totalement étranger.

REVOL, *Influence de la musique indonésienne*, p. 57 et 49.

quart du XIX^e siècle selon une perspective coloniale de « collaboration » avec les habitants afin de pouvoir appréhender leur culture¹²⁸.

En 1879 des musiciens de la cour de Mangkunegaran (Surakarta) sont les premiers à faire sonner un gamelan complet lors de l'Exposition universelle d'Arnhem (Pays-Bas). Si les instruments impressionnent et sont d'une facture technologique que les Hollandais sont fiers de présenter à leur exposition coloniale, la musique, elle, comme d'ailleurs dans la colonie, n'intrigue ou ne fascine pas mais ennue et déçoit les auditeurs européens. Ce sont ces impressions, toutes empreintes de l'esprit colonial de l'époque et qui n'ont en fait alors rien d'exceptionnel¹²⁹, qui explique sans doute la lenteur avec laquelle les instruments et la musique de gamelan se sont fait connaître en Europe. Seul le compositeur, organiste et chef de chœur, spécialiste de la musique de la Renaissance, Daniël de Lange¹³⁰, s'intéresse alors à ce qu'il a entendu. Mais son intérêt se focalise en réalité plus sur l'accord des instruments que sur la musique elle-même, pour laquelle il n'a pas spécialement des mots plus tendres que les autres auditeurs. Sa compréhension musicale se heurte à l'éducation exclusivement harmonique de son oreille¹³¹. Cependant, suite à cette expérience, il commence à correspondre avec le fils d'un planteur de thé des Indes orientales, Adrian Holle, un des rares colons passionnés de gamelan, qui lui enverra les premières transcriptions de morceaux de gamelan en notation occidentale. Daniel De Lange publiera un premier article décrivant les échelles des instruments puis sera finalement chargé de rédiger la section « La musique et les instruments de musique dans les Indes orientales néerlandaises » de la célèbre *Encyclopédie* de Lavignac de 1922¹³².

¹²⁸ SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, op. cit., p. 84.

¹²⁹ Les rares exemples d'auditions de musiques réellement non européennes, ont donné lieu à des réactions similaires. Voir par exemple, quelques années plus tôt certes, les écrits de Berlioz sur la musique chinoise, ou la majorité des compte-rendus de l'Exposition universelle de Paris en 1889.

¹³⁰ J. ten BOKUM, « Lange, de family », *Oxford Music Online*. Consulté le 30 octobre 2021.

¹³¹ SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, op. cit., p. 88.

¹³² A. LAVIGNAC, D. de LANGE et Joh.F. SNELLEMAN, « La musique et les instruments de musique dans les indes orientales néerlandaises », dans *Histoire de la musique. [5], Russie, Pologne, Finlande, Scandinavie...*, 1922, p. 3147-3178. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1237270>. Consulté le 9 novembre 2021.

La prodigieuse complexité rythmique se réduit à quelques figures simplistes et les rencontres harmoniques aléatoires se résume à un pauvre accord de ré mineur agrémenté d'un sol dont la justesse, selon Tiersot, n'est « pas irréprochable » ... [il] a reculé devant l'impossibilité de noter quoi que ce soit [de la partie de tambour kendang] ... on saisit davantage le fossé qui existe entre la musique entendue en 1889 et cette proposition écrite [de Tiersot].

REVOL, *Influence de la musique indonésienne*, p. 18.

Une douzaine de musiciens accroupis des deux côtés de l'estrade, font entendre les premières notes d'une symphonie dont le motif unique va se dérouler, pour ainsi dire, sans fin. Une harmonie étrange dont les accords sont comme des dissonances atténuées. Ces notes cristallines de cloches lointaines, cette tonalité alanguie dont la douceur plaintive semble exprimer de vagues douleurs nous berce délicieusement. La mélancolie engourdissante qui nous envahit, le plaisir mêlé de souffrance indécise, que nous éprouvons, paraissent inexplicables. Pourquoi nous efforcer de les définir ? Peut-on analyser un rêve ? Par suite d'un phénomène qui nous échappe, cette musique fait vibrer en nous des cordes demeurées vierges, et la fraîcheur des sensations qui en résultent intensifie la jouissance qu'elles nous procurent.

Émile MONOT cité par REVOL, p. 61.

En 1882, un gamelan de Yogyakarta est installé à l' Aquarium royal de Westminster (Angleterre) ; un gamelan complet est présent à l'Exposition Coloniale d'Amsterdam en 1883. Un gamelan de Cirebon est offert par les Pays-Bas au Conservatoire de Paris en 1887¹³³, Richard Mueller croit même voir une influence de l'accord de ce gamelan dans certaines harmonies de la *Fantaisie pour piano et orchestre* de Debussy¹³⁴ ! Mais il est certain qu'aucun musicien indonésien n'en a joué à l'époque, ce qui a d'ailleurs peut-être contribué à attiser une certaine curiosité pour ces instruments à la musique restée inconnue du public parisien jusqu'à l'Exposition universelle de 1889 et pourrait en expliquer en partie le succès.

L'Exposition universelle de 1889¹³⁵

En 1889, le pavillon Néerlandais de la fameuse Exposition universelle de Paris attire plus de 875000 visiteurs en six mois¹³⁶, parmi lesquels Ravel (qui avait douze ans), Saint-Saëns, Satie et bien sûr Debussy dont il sera question plus en détail à la fin de ce chapitre. Les musiciens et danseuses ont sans doute été réunis par le même Adrian Holle¹³⁷ qui correspondait avec Daniël de Lange. Ce gamelan n'était pas stylistiquement pur et de moins bon niveau que ceux présentés précédemment en Hollande : installés dans un village (*kampong*) reconstruit, les musiciens venaient d'une plantation de Bandung (région de Sunda), les instruments, javanais¹³⁸, ont été

¹³³ R. MUELLER, « Javanese Influence on Debussy's Fantaisie and beyond », *19th-Century Music*, vol. 10, no 2, octobre 1986, p. 158.

¹³⁴ *Ibid.* p. 171. Les gongs les plus graves du gamelan du conservatoire ne correspondent pas aux notes des gammes des autres instruments, Mueller a ainsi repéré une utilisation identique d'harmonies pentatoniques surmontant des fondamentales étrangères (de même rapport intervallique que ces gongs du gamelan).

¹³⁵ Pour un exposé détaillé de l'exposition, voir la première partie de l'ouvrage P. REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française du XX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2000.

¹³⁶ SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, op. cit., p. 92.

¹³⁷ J. WIBISONO, « Avoir le gamelan dans le sang », *Le Banian*, no 15, juin 2013.

¹³⁸ Au vu des nombreuses mentions contradictoires que j'ai trouvées, le moins que l'on puisse dire est qu'il y a peu de documents précis et aucun consensus sur la question. J'ai présenté ici la version qui m'a semblée la plus vraisemblable en fonction des divers recoupements. Ce qui est certain, c'est que cette présentation de gamelan a été préparée de bric et de broc. Au moins deux musiciens javanais, le compositeur Slamet A. Sjukur et Joss Wibisono, pensent que le gamelan était identifié et les instruments soundanais eux-aussi, sans que j'aie pu comprendre si le gamelan en question était celui présent à l'époque, en Hollande ou pas : « Le gamelan SARI ONENG, que Debussy avait entendu en 1889, existe toujours et est conservé au musée de Sukabumi. » (S. A. SJUKUR, « L'année Debussy

GAMELAN-GOEDJIN

(DANSE JAVANAISE)

Le caractère de ce morceau exige l'emploi de la Pédale sourde durant toute sa durée, même aux endroits marqués d'un *f.*

All^o molto mod^o (M. $\text{♩} = 56$)
(Gambang)

PIANO

(Trommong) *dolce legg.*

(Kenong)

(Gendang)

Exemple 4 : Benedictus, Les Musiques Bizarres à l'Exposition de 1900, p. 11.

envoyés par le Rijks Ethnographisch Museum de Leiden¹³⁹ et les quatre danseuses appartenaient à la cour de Surakarta (Java)¹⁴⁰. Étant donné les différences de culture entre ces régions de l'île, les spécialistes n'ont toujours pas idée du répertoire avec lequel les musiciens soundanais ont pu accompagner les danseuses javanaises¹⁴¹, ni comment ils ont pu jouer du *gendèr*, absent à Sunda¹⁴². De plus, seuls des instruments accordés selon l'échelle *sléndro* étaient présents alors que les gamelans Hollandais étaient complets. Ici encore, une part de curiosité s'est mêlée à des réactions essentiellement hostiles : des transcriptions ont été tentées par Louis Benedictus et Julien Tiersot, dont Mueller voit la trace chez Debussy, Falla ou Ravel¹⁴³. Louis Benedictus publie deux compositions-transcriptions de « gamelang » [sic] dans ses *Musiques bizarres*¹⁴⁴ : *Procession des musiciens javanais*, qui retranscrit le groupe de musique d'*angklung*¹⁴⁵ ; et une *Danse javanaise* qui semble, bien que ce ne soit pas indiqué, se référer à un morceau de gamelan – peut-être, d'après la longueur de la boucle sur les notes *do# ré#*, une ouverture d'accompagnement de danse *bedoyo*¹⁴⁶. Le musicologue et bibliothécaire du conservatoire, Julien Tiersot, publie, lui, les *Promenades musicales à l'exposition*¹⁴⁷ où se mêlent commentaires, réflexions, descriptions et analyses musicales avec quelques relevés en exemples. Il note l'aspect mouvant du rythme et de la mélodie, la longueur des thèmes javanais, note que la complexité rythmique prime sur la construction harmonique¹⁴⁸ et

2012 en Indonésie », *Le Banian* n°15, p.13) et « Debussy ne savait pas qu'il y avait deux gammes dans le gamelan javanais, car le gamelan soundanais du XIXe siècle, tel que Sari Oneng, ne faisait pas de différence entre les deux gammes » (J. WIBISONO, « Avoir le gamelan dans le sang », *op. cit.*, p. 48), « La musique que [Debussy] avait entendu... était loin de la réalité. On peut donc se demander comment Debussy aurait été influencé s'il avait pu assister à la première représentation professionnelle de gamelan en Europe... en 1879... à Arnhem aux Pays-Bas. » (*Ibid.* p. 43).

¹³⁹ SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴⁰ K. TAMAGAWA, *Echoes from the East: The Javanese Gamelan and its Influence on the Music of Claude Debussy*, Rowman & Littlefield, 2019, p. 24.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 49 et 68.

¹⁴² SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴³ R. MUELLER, « Javanese Influence on Debussy's Fantaisie and beyond », *op. cit.*, p. 165.

¹⁴⁴ L. BENEDICTUS, *Les musiques bizarres à l'exposition*, Hartmann, Paris, 1889.

¹⁴⁵ Bien qu'elle soit intitulée « Le gamelang : procession des musiciens javanais », mais la musique transcrite ne laisse aucun doute.

¹⁴⁶ Voir Exemple 3.

¹⁴⁷ J. TIERSOT, *Musiques pittoresques : promenades musicales à l'Exposition de 1889*, 1889, p. 31-47.

¹⁴⁸ K. TAMAGAWA, *Echoes from the East*, *op. cit.*, p. 53.

Je doute fort qu'il existe dans ce pays des règles concernant les combinaisons de sons simultanés, et je présume que, chez les musiciens javanais, un certain instinct, joint à une routine produite par la longue pratique d'un art qui ne s'est modifié jamais, tiennent lieu de tout principe harmonique...

N'y aurait-il pas de curieux rapprochements à faire entre les procédés de la musique javanaise et ceux de notre école polyphonique occidentale du 15^e et du 16^e siècle ? Ce chant du rebab, c'est le chant donné des messes de l'homme armé... les dessins diversement figurés des autres instruments du gamelang sont des contreponts qui, pour avoir moins de fixité que ceux de Josquin des Prés ou de Palestrina, procèdent évidemment de principes identiques.

TIERSOT cité par REVOL, p. 55 et 53.

comprend que leurs répétitions, ainsi que la durée des œuvres, est intimement liée à la conception orientale du temps à Java, qui n'est pas le temps occidental¹⁴⁹.

Lente diffusion jusqu'au milieu du XX^e siècle

En 1890, le journaliste et musicologue Robert Godet (1866-1950) entreprend un voyage aux Indes néerlandaises, se rend à Sumatra et revoit à la cour de Yogyakarta les danseuses de l'exposition de 1889¹⁵⁰. Il publie dans *La Revue de Paris*, un article documenté sur Java, *l'Âme javanaise*¹⁵¹. Il s'est peut-être appuyé pour cette rédaction sur le riche livre *De gamelan te Jogjakarta* du docteur Isaac Groneman (1832-1912), habitant à l'époque Yogyakarta depuis plus de trente ans, et publié la même année, ou l'a peut-être rencontré. Godet, fervent wagnérien, analyse, à une époque d'avant l'ethnomusicologie, la musique « authentique » qu'il entend là-bas, c'est-à-dire la musique des campagnes, en termes de *leitmotiv* et de comparaison avec les cloches de *Boris Godounov*¹⁵².

Fort du succès public du pavillon des Indes orientales, le même gamelan que celui de 1889, avec les mêmes musiciens et danseuses, a ensuite été présenté à l'Exposition universelle de Chicago en 1893. Les expositions de gamelans javanais continuent en 1880 à Berlin, en 1898 à l'Exposition coloniale La Haye, de nouveau à Paris en 1900... Benedictus publie d'après cette exposition une nouvelle série de *Musiques bizarres*¹⁵³ contenant une transcription de gamelan intitulée *Gamelan-Goedjin*. Peut-être résultat d'une perception plus fine de Benedictus, l'effet de surprise étant en partie passé, ou reflet d'une meilleure qualité de l'orchestre invité, cette transcription est beaucoup plus élaborée et précise que celles de 1889 : même si la texture globale est nettement simplifiée au piano, l'on retrouve certains

¹⁴⁹ P. REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française*, op.cit., p. 55-57.

¹⁵⁰ J. PASLER, « Revisiting Debussy's Relationships with Otherness: Difference, Vibrations, and the Occult », *Music and Letters*, vol. 101, n° 2, mai 2020, p. 325.

¹⁵¹ R. GODET, « Âme javanaise », *Revue de Paris*, 1, XI, 1890.

¹⁵² J. PASLER, « Revisiting Debussy's Relationships with Otherness », op. cit., p. 326.

¹⁵³ L. BENEDICTUS et J. GAUTIER, *Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900*. Volume 2, 1900. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1180639j>. Consulté le 2 janvier 2022. La deuxième pièce du recueil, *Danse du diable*, prend modèle sur de la musique de Ceylan.

éléments formels, tel le *buka* initial, la mélodie principale dans le médium, les accompagnements intérieurs dessinant le « motif des crapauds », des monnayages à l'octave, de grands ralentis... L'intention « documentaire » est manifeste en ce que figurent des indications d'instrumentation javanaise entre parenthèses dans la partition ainsi qu'une notice détaillée sur les instruments rédigée par Judith Gautier¹⁵⁴. D'autres envies de transcriptions naissent alors comme celle de Charles Kœchlin qui écrit une *Suite javanaise*¹⁵⁵ en 1910 pour flûte, célesta, xylophone, orgue, harpe, piano et gong, à partir d'un relevé d'une musique authentique transmis par le musicologue Louis Laloy¹⁵⁶. Si l'exposition de 1889 a joué un rôle d'initiation, il est possible que ce soit celle de 1900 qui ait été vraiment profitable. Par la suite, ce seront des gamelans balinais qui seront présents dans les Expositions coloniales, comme lors de celle Paris en 1931 à laquelle assisteront, par exemple, Francis Poulenc et Olivier Messiaen.

Toutefois, hors des expositions, la culture javanaise et le gamelan sont quasiment inexistants en Europe jusqu'à la Première Guerre Mondiale. Ce sont les quelques étudiants indonésiens en formation aux Pays-Bas qui, petit à petit, ont rendu leur culture visible en Hollande, en fondant des clubs, organisant des soirées, donnant des conférences et publiant sur les arts. Le public était, selon Henk Mak van Dijk, généralement enthousiaste mais très restreint¹⁵⁷. Les premières démonstrations de gamelan javanais en Hollande, hors expositions, ont eu lieu en 1912, celles de balinais en 1931 ; entre temps les disques de *kroncong* se sont très bien vendus en Hollande à la fin des années vingt. Par la suite, *kroncong* et gamelan seront souvent mélangés sans distinction dans un même programme de concert¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Cette notice laisse entrevoir un gamelan réellement complet et un répertoire adapté à l'ensemble, ce qui n'était pas le cas en 1889. Voir le début de la transcription p. 46.

¹⁵⁵ Que je n'ai pu trouver ni consulter.

¹⁵⁶ P. REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française*, op.cit., p. 85.

¹⁵⁷ H. MAK Van DIJK, *De Oostenwind Waait Naar Het Westen: Indische Componisten, Indische Composities, 1898-1945*, Leiden, 2008, p. 298.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 299.

Aux Indes orientales également il faudra attendre les années 1910-1920 pour que les cours princières, encouragées par les mouvements nationalistes naissants, mettent en valeur le gamelan comme art de la splendeur javanaise. Il a ainsi été présenté, avec succès, à l'ensemble des colons qui, jusqu'alors, l'ignoraient dans leur majorité.

Cependant, si le gamelan suscite une certaine curiosité, jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale, aucun Européen – compositrice enthousiaste telle Linda Bandara ou ethnomusicologue investi tel Jaap Kunst – en Europe ou aux Indes Orientales, n'a souhaité ou pu apprendre à jouer du gamelan. Les seuls instruments parfois joués étaient ceux d'un gamelan chromatique, construit pour pouvoir être joué avec des instruments occidentaux et par des musiciens occidentaux – en particulier pour jouer l'hymne néerlandais. Les véritables gamelans présents en Europe n'étaient joués que lorsque des musiciens indonésiens étaient invités. Ce conservatisme et ce manque d'intérêt réel s'expliquent malheureusement par la relation coloniale entre Européens et Javanais¹⁵⁹. Pour l'élite européenne, jouer du gamelan revenait à « s'abaisser » au niveau des colonisés : personne n'a appris le gamelan car les « blancs » n'acceptaient pas de s'asseoir par terre... Les premiers spécialistes occidentaux du gamelan, Jaap Kunst (à partir de 1919) puis Brandts Buys, Walter Spies et Colin McPhee (à partir de 1931), défenseurs puristes d'un gamelan « authentique » qu'ils jugeaient pourtant menacé par les Occidentaux et la Mission, n'ont pas décidé de le pratiquer ni de participer au fait qu'il reste vivant, mais se sont empressés de l'étudier avant qu'il ne disparaisse. Longtemps, le gamelan aura fait rêver et aura suscité des études, mais peu de pratique et de musique renseignée.

Lors de son séjour à Bali de 1931 à 1938, le compositeur canadien Colin McPhee (1900-1964), élève d'Edgar Varèse, a vécu en Indonésie et a réalisé de nombreuses transcriptions de morceaux de gamelan, principalement balinais, pour piano parfois accompagné d'autres instruments. Elles ont nourri ses compositions, dont la plus célèbre est *Tabuh-Tabuhan: Toccata for Orchestra* (1936), intégrant le

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 306.

Nous savons depuis les travaux de Claude Lévi-Strauss que l'évaluation objective d'une culture étrangère à la nôtre est illusoire ; les outils nécessaires à cette évaluation seraient à l'évidence forgés à l'aide de critères qui nous sont propres et par nature inadéquats.

[Julien] Tiersot[, bibliothécaire au conservatoire de Paris,] a (...) le mérite d'être le tout premier musicologue français à se pencher avec autant de soin et de curiosité sur les musiques asiatiques et tout particulièrement celle de Java en se « javanisant » de son mieux.

REVOL, *Influence de la musique indonésienne*, p. 22.

gamelan au point que ces œuvres sonnent comme de la musique balinaise jouée sur des instruments occidentaux. On pourrait parler d'une « esthétique de la transcription ».

Jouer du gamelan en Occident

Le premier gamelan joué par des Européens en dehors de Java naît logiquement à Amsterdam, mais très tard : le groupe *Babar Lajat* a été fondé pendant la Seconde Guerre Mondiale dans un contexte de résistance aux nazis, par Bernard Ijzeraat, alors âgé de 15 et soutenu par Jaap Kunst. Le fait que ce soit un adolescent qui dirige cette entreprise n'est sans doute pas un hasard : sa jeunesse – et le contexte politique – ne l'avait pas encore enfermé, comme les officiels néerlandais, dans des relations de nature purement coloniales¹⁶⁰. Le groupe reçoit un certain succès mais n'essaima pas.

Après la guerre et l'indépendance de l'Indonésie, la pratique du gamelan est devenue d'abord populaire en Amérique, dès les années 1950, s'ancrant dans les universités, puis aux Pays-Bas et dans le reste de l'Europe, à partir des années 1970 dans le réseau des musées ethnographiques. L'atelier de gamelan de la Cité de la Musique de Paris, où j'ai jouée et appris, a été fondé en 1993. Ce sont ensuite essentiellement, même si le phénomène reste en réalité assez rare, les anciens étudiants de ces ensembles, voyageant en Indonésie pour se perfectionner, qui ont pu devenir des compositeurs intéressés par le gamelan.

Ainsi Mantle Hood (1918-2005)¹⁶¹, alors étudiant compositeur américain qui soutient une thèse en ethnomusicologie sous la direction de Jaap Kunst en 1954 (purement théorique donc), entend, en Hollande, jouer *Babar Lajat* et part apprendre jouer du gamelan à Java et à Bali. Il deviendra ensuite le premier professeur à fonder son enseignement de l'ethnomusicologie sur le jeu, la pratique approfondie jusqu'à la capacité d'improviser dans le système traditionnel, ce qu'il

¹⁶⁰ M. MENDONÇA, « Gamelan Performance Outside Indonesia "Setting Sail": Babar Lajar and Notions of "Bi-musicality" », *Asian Music*, vol. 42, p. 58, 59, 65.

¹⁶¹ G. GIURIATI, « Hood, Ki Mantle », *Grove Music Online*. Consulté le 21 décembre 2021.

appelle, à l'image du bi-linguisme, la bi-musicalité¹⁶² : avoir des bases pratiques suffisantes pour appréhender une culture « de l'intérieur », pouvoir s'intégrer dans des orchestres locaux avant de commencer une recherche sur cette musique. Cette approche a été largement adoptée par les universités américaines dès les années 50 et explique la floraison de groupes de gamelans dans la sphère anglo-saxonne aujourd'hui¹⁶³ – ce modèle « multiculturel » américain s'exporte, selon Laurent Denave, avec succès dans le monde¹⁶⁴. Incontournables pour les ethnomusicologues, ces ateliers de gamelan ont également été plébiscités par les compositeurs et étudiants en composition¹⁶⁵. Cependant, la plongée dans l'univers du gamelan et, peut-être, l'ambition de la bi-musicalité ont été telles que les ambitions de Mantle Hood compositeur sont passées au second plan¹⁶⁶. ... C'est un risque qu'ont peut-être éprouvé d'autres compositeurs : cette culture est tellement riche et fascinante qu'elle peut facilement et totalement happer.

Quelques rares transcriptions d'enregistrements continuent d'être réalisées mais ces essais restent limités et concernant plus fréquemment le gamelan balinaï¹⁶⁷ : la jouant, les ethnomusicologues ont mieux compris la nature de cette musique et que la partition n'est pas l'outil le plus approprié pour en rendre compte.

Parallèlement aux gamelans traditionnels sis principalement dans les départements d'ethnomusicologie des universités, des ensembles de gamelans indépendants se sont constitués en Occident à l'intention des compositeurs pour susciter un répertoire nouveau, comme n'importe quels autres ensembles de musique contemporaine. Ces compositeurs ne sont pas sensés connaître ou

¹⁶² T. RICE, « Bi-musicality », *Grove Music Online*. Consulté le 21 décembre 2021.

¹⁶³ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_gamelan_ensembles_in_the_United_States

¹⁶⁴ L. DENAVE, « L'internationalisation de la pratique du gamelan et la révolution conservatrice à la lumière du cas américain », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.*, n° 5, Musique et globalisation, mai 2007.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Il existe très peu de documents répertoriés sur Mantle Hood compositeur, les plus précis étant quelques vidéos sur Youtube et un extrait de catalogue sur Wikipédia.

¹⁶⁷ Michael Tenzer en propose plusieurs dans ses livres et articles.

Exemple 5 : John Cage, Haikai (for gamelan), n°1.

apprendre la musique traditionnelle javanaise pour pouvoir composer ; le gamelan est proposé le plus souvent comme une couleur instrumentale.

Ainsi le Gamelan Son of Lion¹⁶⁸ est dirigé dès 1976 par un collectif de compositeurs dont Jody Diamond, fondatrice de l’American Gamelan Institute. Le Gamelan Pacifica¹⁶⁹ a été fondé en 1980 à Seattle par le compositeur Daniel Schmidt (par ailleurs directeur du Berkely Gamelan, également construit dans un tempérament non-indonésien). Ces ensembles ont été porteurs de nombreux essais, tant de jeunes compositeurs américains – dont le principal bagage musical était parfois leurs cours de gamelan – que de musiciens indonésiens invités à expérimenter. Certains se réfèrent en partie à la théorie javanaise, d’autres s’essayent à une attitude plus expérimentale, tant dans l’improvisation que les combinaisons instrumentales ou les types de notation¹⁷⁰.

D’autres ensembles jouent également le répertoire traditionnel de gamelan tel l’Evergreen Club Contemporary Gamelan, fondé à Toronto en 1983. Son rôle initial été de diffuser la musique traditionnelle au Canada et de passer les premières commandes de ce genre. Walter Boudreau, John Cage (voir Exemple 5¹⁷¹), James Tenney, Gilles Tremblay ou encore Lou Harrison ont écrit pour eux.¹⁷². De même pour

¹⁶⁸ « Gamelan Son of Lion », dans *Wikipedia*, 4 janvier 2022. Consulté le 3 septembre 2022.

¹⁶⁹ « Gamelan Pacifica », *Gamelan Pacifica*. URL : <https://gamelanpacific.org>. Consulté le 3 septembre 2022.

¹⁷⁰ J. DIAMOND, « Interaction: New Music for Gamelan—An Introduction », *Leonardo Music Journal*, vol. 2, no 1, 1992.

¹⁷¹ J. CAGE, « Interview par Miguel Frasconi », *Balungan*, vol. 3, n° 2 (octobre 1988).

¹⁷² « Gamelan Pacifica », *Gamelan Pacifica*. URL : <https://gamelanpacific.org>. Consulté le 3 septembre 2022.

The sonority of the gamelan is so weird, fantastic and bewitching, the native music so elusive, vague, shimmering and singular, that on listening to this new world of sound I lost my sense of reality, imagining myself in a realm of enchantment.

GODOWSKY, cité par *Kunst in Music in Java*, p. 249.

les Southbank Gamelan Players d'Alec Roth depuis 1987 à Londres¹⁷³. Aux Pays-bas, l'ensemble *Gendhing*¹⁷⁴ est fondé en 1990 par le chef Jurrien Sligter en hommage à une des premières pièces écrites pour gamelan par un compositeur occidental : *Gending* du compositeur hollandais Ton de Leeuw. L'ensemble n'est composé que de percussionnistes à la technique purement occidentale. Relativement actifs à Amsterdam, ils ont repris une partie du répertoire contemporain suscité par Evergreen et invité une quarantaine de compositeurs à leur en créer un nouveau. Les langages oscillent entre des souvenirs tonals et une musique plus expérimentale. Certaines pièces du compositeur Jonas Bisquet (dont il sera question au chapitre 12) ont été créées par cet ensemble.

Fermeture III : exotisme hors de Java

Erik Satie (1866-1925)

Le gamelan, quand il a été apprécié, a sans doute constitué une matière musicale trop hétérogène au langage et aux habitudes des compositeurs européens en 1889 pour qu'ils sachent comment s'en inspirer à l'époque. Hors Debussy et, peut-être, selon Sutherland¹⁷⁵, Satie avec l'inédite répétition à l'œuvre dans ses *Gnossiennes* (1893), il faut attendre le début du XX^e siècle pour qu'apparaissent les premiers réels essais. La possibilité de répétition – voire de monotonie – qui a été la majoritaire surprise des auditeurs dans le pavillon javanais, s'est également retrouvée au centre des essais de Debussy dans sa *Fantaisie* pour piano et orchestre, pièce qui sera détaillée la fin de cette partie.

¹⁷³ « What's on... », *Southbank Gamelan Players*. URL : <https://sbgp.org.uk/category/whats-on/>. Consulté le 3 septembre 2022.

¹⁷⁴ « ENSEMBLE GENDING | NEW MUSIC FOR GAMELAN ». URL : <http://www.gending.nl/en/>. Consulté le 27 août 2018. « *Gendhing* » signifie « composition » en javanais.

¹⁷⁵ R.A. SUTHERLAND, *Gamelan is our blood. op. cit.*, p. 106-120.

J'ai hâte de voir le pays du gamelan. Je tiens la musique javanaise pour la plus élaborée d'Extrême-Orient, et je lui emprunte souvent des thèmes : « Laideronnette », dans *Ma mère l'Oye*, avec les cloches de temple, provient de Java, aussi bien harmoniquement que mélodiquement.

RAVEL, *Lettres*, p. 361.

Maurice Ravel (1875-1937)

Ravel, dans *Laideronnette impératrice des pagodes* extrait de *Ma mère l'Oye* (1908-10), a clairement indiqué s'être inspiré du gamelan javanais¹⁷⁶ qu'il avait entendu en 1889¹⁷⁷ et sans doute, surtout pour la version originale au piano, des procédés debussystes issus de l'influence javanaise (*Pagodes* date de 1903). L'évocation d'un Extrême-Orient imaginaire se réalise en effet principalement par la structure pentatonique de la mélodie, l'énergie rythmique, quelques répétitions et une certaine stratification du contrepoint. Ce dernier aspect est amplifié dans la version orchestrale par l'emploi d'instruments les plus proches possibles des sonorités du gamelan : tam-tam, xylophone, jeu de timbre à clavier, célesta associé à la harpe. Cette tradition orchestrale sera reprise et amplifiée par Messiaen (ajout du piano et de nombreuses percussions dans la *Turangalila-symphonie* par exemple) avec qui l'héritage ravélien est réactivé par l'audition de gamelan balinais dans les années 30, puis par Boulez qui fera des groupes d'instruments résonnants un marqueur de ses formations instrumentales (*Marteau sans maître*, *Éclat-Multiples...* jusqu'au rapport solistes/tutti dans *Répons*).

Cependant, le fait que Ravel ait entendu le gamelan de l'exposition très jeune, à l'âge de quatorze ans, peut faire penser qu'il y a pu avoir une influence plus souterraine. Par exemple, la disposition d'une guirlande de notes très rapide dans l'aigu surmontant un thème médium et un accompagnement dans le grave, disposition que l'on retrouvera dans *Pagodes* de Debussy et également attribuée à une influence directe du gamelan, signe la fin de ses *Jeux d'eau*, deux ans avant *Pagodes...*

Alexandre Tansman (1897-1986)

Si le gamelan est venu à Ravel, Satie ou Debussy et que leur (extrême-)Orient s'avère être plutôt imaginaire, idéal ou symbolique, d'autres compositeurs-

¹⁷⁶ M. RAVEL, *Lettres, Ecrits, Entretiens*, 1989, p. 361.

¹⁷⁷ Le voyage de Ravel à Java n'a finalement pas eu lieu.

Having traveled extensively in many lands, some near and familiar, others remote and strange, it occurred to me that a musical portrayal of some of the interesting things I had been privileged to see, a tonal description of the impressions and emotions they had awakened, would interest those who are attracted by adventure and picturesqueness and inspired by their poetic reactions.

Who is not at heart a globe-trotter?

Are we not all fascinated by distant countries and strange people?

And so the thought gradually matured in me to recreate my roaming experiences.

This cycle of musical travelogues—tonal journeys—which I have named collectively "Phonoramas," begins with a series of twelve descriptive scenes in Java. I have prefaced each with a brief elucidation. (...)

The Javanese are a docile people, with quaint customs and old traditions. Possessing an ancient culture, they combine originality with proficiency in various arts. It was, however, the native music of the Javanese, in the heart of Java, at Djokja and Solo, that made the most profound impression on me.

All Javanese music is in duple or quadruple time; triple time does not exist. Its same-ness of beat and its monotony of pulsation have a lulling, hypnotizing effect; its poly-rhythms, syncopations, triplet-figures and manifold passage-patterns help to stimulate interest. Most of Javanese music is based upon the pentatonic scale.

Of the twelve numbers of this suite, all of which are in duple or quadruple time (...)

Although some of the following compositions, or parts thereof, express my impressions in the native music-idiom as I understood it, I have neither borrowed nor imitated actual Javanese tunes, designs or harmonies in any of the movements excepting the third: Hari Besaar. (...)

GODOWSKY, *Java Suite*, Préface.

voyageurs ont au contraire voulu évoquer précisément l'île de Java. Ainsi du *Perpetuum mobile*, troisième mouvement de la *Sonatine* pour piano de Alexandre Tansman et surtout de la *Java Suite* de Leopold Godowsky. Chez Tansman, on retrouve la monotonie rythmique intégrée à la tradition du *perpetuum mobile* mais l'imitation se fait plus précise par le fait que le lien existant entre vitesse et registre se conforme à la logique indonésienne : la voix aiguë est deux fois plus rapide que la voix grave. De plus la courbe mélodique est principalement composée de « motifs de crapauds » enchaînés dont la première note, sur le temps fort, est régulièrement éladée, ce qui constitue une évocation très directe du jeu des *bonang*. Néanmoins, l'imitation est purement rythmique et les rapports de hauteurs entre les deux voix n'ont rien à voir avec ceux des *bonang* et relèvent d'un déploiement harmonique classique.

Leopold Godowsky (1870-1938)

On retrouve ces éléments à une échelle beaucoup plus vaste chez Godowsky. La *Java Suite* pour piano est un projet ambitieux de « phonorama » : un album-photo d'environ trois-quarts d'heure en douze mouvements composés en 1925, certains évoquant les arts¹⁷⁸, d'autres des lieux¹⁷⁹ visités par le pianiste et compositeur américain. Chaque mouvement est précédé d'une note d'intention, programmatique et documentaire, assez précise. D'un point de vue purement musical, si un thème « authentique » – entendu et relevé par Godowski – est utilisé dans le troisième mouvement¹⁸⁰, il est parfaitement intégré à un langage dont le post-romantisme n'est jamais inquiété. Cette fresque qui fait partager les impressions du compositeur exprimées dans son langage propre, relève donc du plus parfait exotisme d'après la définition de Ralph Locke : le fait d'évoquer – dans

¹⁷⁸ I. Gamelan, II. *Wayang purwa* – le théâtre de marionnettes, VII. Three dances.

¹⁷⁹ V. Borobudur in the moonlight, VI. The Bromo Volcano, VIII. The gardens of Buitenzorg, X. In the Kraton – le palais...

¹⁸⁰ L. GODOWSKY, *Java Suite, Phonoramas, Tonal journeys for the Pianoforte*, Carl Fischer Inc., New York, 1925, Préface.

I. Gamelan

LEOPOLD GODOWSKY

Moderato, languido $\text{♩} = 92-108$

Piano *pp* *dolcissimo e tranquillo*

una corda

sempre pp

marcato, ma poco

Exemple 6 : Première page de la Java Suite de Godowsky.

une œuvre – un lieu, une personne ou un milieu social *perçus comme différents* du milieu du créateur¹⁸¹.

Le mouvement le plus réussi me semble être le premier, dont l'ambition est justement de dépeindre, comme son titre l'indique, la sonorité de la musique de gamelan. Il est écrit dans un idiome « exclusivement diatonique et résolument oriental »¹⁸² dont la suspension est malheureusement détruite aux trois quarts du mouvement par un passage chromatique « intentionnellement occidental »¹⁸³ et surtout, à mon sens, par l'articulation cadentielle qui le précède, un peu trop affirmée tonalement¹⁸⁴. Ce moment m'apparaît comme une sorte de « remord tonal », de réflexe ou peut-être une peur de Godowsky que le public – qui, lui, n'avait pas entendu de gamelan – ne le « suive » pas dans la sonorité, pianistique et harmonique, qu'il avait construit jusque-là ? Pourtant, l'écriture pour piano qu'il construit est intéressante : il est certain que Godowsky a écouté avec attention, sur place, des gamelans authentiques et qu'il a cherché à rendre justice à ce qu'il a entendu. Au-delà de l'emploi combiné des deux pédales et d'une rythmique binaire disposée en strates, on retrouve bien sûr les « motifs de crapauds » mélodiques. Pourtant, cette fois-ci, les rapports harmoniques entre les notes des motifs s'inspire bien de l'hétérophonie des gamelans. Les points d'appuis sont souvent des octaves, on retrouve simultanément le motif des crapauds à au moins trois échelles temporelles (à la double, à la croche, à la noire), et cela dès les trois premières mesures. Godowsky tire parti d'une écriture essentiellement tétratonique pour créer des effets d'échos entre les motifs, à différentes octaves et différentes vitesses, qui donnent l'impression que les différentes strates s'ornementent les unes les autres. La cellule qui sert de « thème » répété en boucles est un peu courte par rapport à ce

¹⁸¹ R.P. LOCKE, *Musical Exoticism, Images and Reflections*, University of Rochester, New York, 2011, p. 47.

¹⁸² "exclusively diatonic and decidedly Oriental" : L. GODOWSKY, *Java Suite*, op. cit., Notice de *I. Gamelan*.

¹⁸³ « intentionnaly Occidental » : *Ibid.*, Notice de *I. Gamelan*.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 8 : cadences parfaites m. 4-5 puis 5-6 ; la variation chromatique commence au dernier système, voir Exemple 7 p. 57.

Exemple 7 : Godowsky, Java Suite, p.9. Le passage chromatique est indiqué par le mouvement ondulé.

qui est le plus souvent répété à Java, sauf dans certains passages de *bonang* dans des *irama* très larges, mais le jeu autour de cette ossature permet ces effets d'échos constants et la greffe d'une lente progression mélodique à plus grande échelle qui, elle, a bien un rapport avec le jeu entre matériau cyclique et matériau linéaire, bien que réalisé ici avec des moyens musicaux différents de la logique mélodique-modale javanaise. Le fait de centrer le matériau harmonique sur les notes *mi-la-ré-sol* lui permet, en effet, d'ajouter subtilement des notes qui changent progressivement la coloration et le discours (*si* p. 3 mesures 3-4 ; *fa* et *do* p. 4 à partir de la m. 3...). Ces inflexions harmoniques accompagnent fluidement le voyage de la texture à travers les registres du piano ainsi que la variation constante, mais presque imperceptible et toujours très centrée, de cette texture. Les réalisations harmoniques se font de plus en plus riches sans être exclusivement diatoniques, comme le compositeur l'annonce pourtant dans sa *Préface*, jusqu'à amener les deux mesures de cadence et les quatre mesures de chromatisme dont il était question. Si cela peut paraître logique du point de vue de la progression harmonique, le point d'aboutissement de celle-ci, jouant rôle de climax, me paraît malheureusement excéder les limites de la cohérence de la sonorité créée jusque-là ; les deux pages qui suivent et terminent se recentrent sur le tétratonisme initial sans parvenir à modifier cette impression.

Fermeture IV : Exotisme « indische »

Parallèlement à l'intérêt, à la fois limité mais intense, exercé par le gamelan sur les musiciens en Occident, d'autres, logiquement essentiellement hollandais, se sont intéressés à la musique javanaise car ils vivaient aux Indes néerlandaises. « *Indische* » est un terme spécifiquement néerlandais utilisé pour les personnes métisses indo-européennes, appelées parfois également « *indos* », ou pour les Hollandais nés aux Indes orientales et qui y ont vécu pendant un temps assez long pour appartenir de plein droit aux deux cultures¹⁸⁵. Du fait qu'il n'y ait pas de

¹⁸⁵ H. MAK Van DIJK, *De Oostenwind Waait Naar Het Westen*, op. cit.

traduction non ambiguë dans une autre langue, j'ai préféré garder le terme néerlandais¹⁸⁶. Ces compositeurs ont tenté de rendre compte, d'une manière ou d'une autre, de cette curiosité, ou cette imprégnation. Leur musique est peu accessible aujourd'hui, les partitions sont rares et les résultats musicaux fragiles. Les premiers échanges qu'ils ont initiés n'ont pas eu de postérité, les communications ayant ensuite emprunté d'autres chemins. Bien qu'ils constituent une sorte d'impasse, ils forment toutefois une page de l'histoire globale des échanges musicaux. Je vais présenter les profils qui m'ont semblé les plus représentatifs et distincts de cette histoire compliquée¹⁸⁷.

Caractéristiques générales

Aux Indes Orientales, les colons ont, tout comme les Hollandais d'Europe, ressenti la musique de gamelan comme essentiellement « monotone et soporifique. »¹⁸⁸ Ils ont surtout essayé de faire vivre la culture de la « mère patrie »¹⁸⁹ malgré le manque de réelles institutions musicales, salles de concerts, orchestres, conservatoires¹⁹⁰. Ce conservatisme se vérifie à l'intérieur même du milieu colonial, la musique des compositeurs européens locaux ayant séjourné longtemps aux Indes Orientales n'étaient pas jugée positivement dans l'île : trop moderne. Cela n'a sans doute pas encouragé ces compositeurs, au statut déjà particulièrement fragile, à de plus aventureuses expériences. Par exemple, excepté une très courte et locale expérience dans l'entre-deux-guerres¹⁹¹, aucun piano n'y a été accordé comme des

¹⁸⁶ Joss Wisinobo, dans son article « Avoir le gamelan dans le sang », *op.cit.*, les désignent, pour sa part, compositeurs « eurasiens ».

¹⁸⁷ Ces éléments sont extraits du seul livre consacré à cette portion d'histoire coloniale/musicale, écrit, en néerlandais, par le seul musicologue spécialiste du sujet : H. MAK Van DIJK, *De Oostenwind Waait Naar Het Westen: Indische Componisten, Indische Composities*, *op. cit.* (*Le vent d'est souffle à l'ouest : Compositeurs et Compositions « indische »*, traduction personnelle). En plus des compositeurs présentés ci-après, l'auteur s'intéresse à Berta Tideman-Wijers, Hector Marinus, Theo Smit Sibinga, Frans Wienmans, Dirk Fock et Fred Belloni.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 156.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 299.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 304.

¹⁹¹ Voir *infra* le paragraphe sur Linda Bandara, p. 66.

gamelan¹⁹² alors qu'il existe des gamelans diatoniques... Ces compositeurs ont eu plus de succès à l'étranger comme compositeurs « exotiques », tels Constant van de Wall à Nice, ou Paul Seelig et Linda Bandara à Vienne.

Ce qui est capté dans leurs compositions pour instruments occidentaux relève principalement de la texture de surface du gamelan, fortement stylisée, et dans l'approximation tempérée des gammes. Le matériau est semi-transcrit et souvent utilisé quasiment selon une technique de collage. De plus, ce qui les inspire est au moins autant le *kroncong*, qui est déjà un style javanais hybridé de musique populaire occidentale et donc plus proche de leur conception, que les musiques de gamelan des palais ou des villages. Néanmoins, ils ne font pas tous de distinction très claire entre les deux genres de musique et ne s'inspirent que très rarement nommément de l'un ou de l'autre ; de par les moyens musicaux des hybridations qu'ils utilisent, le résultat est souvent plus proche du *kroncong*.

Ces musiciens se sentaient connectés à l'Europe comme aux Indes ; leurs racines étaient clairement occidentales et ils œuvraient dans ce monde-là mais étaient inspirés par la culture indigène. Leur langage musical est resté le langage traditionnel romantique tonal de l'époque de leurs études, soit la fin du XIX^e siècle, et les éléments javanais agissaient comme « couleur locale ». Le parallèle est frappant avec le concept contemporain de « partenariat »¹⁹³ dans la politique coloniale Hollandaise : les Pays-Bas et Java sont indissociablement connectés, les Hollandais, « supérieurs et modernes, dominent les indigents et primitifs javanais qui peuvent ainsi progresser vers l'indépendance et l'autonomie sous un juste et fort leadership »¹⁹⁴. Assez logiquement, cette « modernité », qui n'est parfois pas exempte de certaines séductions sonores, n'a conduit ces compositeurs vers aucune révolution musicale.

¹⁹² H. MAK Van DIJK, *De Oostenwind Waait Naar Het Westen*, op. cit., p. 301.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 175.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.175.

Constant van de Wall (1871-1945)

Constant van de Wall est né aux Indes orientales d'un père comptable, javanais, et d'une mère « indos » (son père avait épousé sa gouvernante, française) et y a grandi. L' « Orient » javanais n'était donc pas pour lui un fantasme, mais il est possible que, une fois adulte et vivant en Europe, il ait peu à peu idéalisé le pays de son enfance, comme le prouvent les titres de ses pièces (Dans « *Mooi-India* » : *Inde magnifique, le tissage des sarong, les nuits tropicales...* Une seule chanson critique les conditions de travail).

Son éducation musicale est assurée dans un premier temps par les frères de l'orphelinat que dirigent ses parents à Surabaya. Il découvre les airs d'opéra italiens sur le piano familial et se passionne, avec son frère aîné, d'abord pour le cirque installé en face de chez eux, puis pour la fabrication de marionnettes – en chiffons¹⁹⁵. Il n'a jamais étudié la musique d'Indonésie, convaincu que celle-ci coulait dans ses veines de par son enfance passée dans l'île. Adolescent, il étudie la musique en Hollande, puis se marie avec une cantatrice indienne avec qui il donnera de nombreux récitals, de ses propres mélodies principalement, à Batavia¹⁹⁶ et, dans la deuxième moitié de sa vie, à Nice où il meurt en 1945.

Toujours en Hollande, il commence à la fin du siècle une carrière de chef d'orchestre et de compositeur et connaît un certain succès en organisant des concerts autour de ses œuvres – toutes celles évoquant les Indes ont été écrites en Europe. Son essai *Het Osstersch element in de toonkunst* (1915) expose l'intérêt d'une musique métissée « Est-Ouest »¹⁹⁷ comme un moyen de donner de nouvelles impulsions à la musique tonale en traitant des thèmes « orientaux », authentiques ou crédibles, avec des moyens tonals, sans imiter fidèlement le modèle ni le fantasmer.



Exemple 8 : Constant Van de Wall, Rhapsodie javanaise 1, p. 2.

¹⁹⁵ Les marionnettes du théâtre d'ombre javanais (*wayang kulit*) sont en cuir. Il écrira plus tard des mélodies intitulées *Shadow-play* opus 26 et une suite pour orchestre à cordes intitulée *Een Wajang-Legende (Une légende du Wajang)* opus 23.

¹⁹⁶ Aujourd'hui Jakarta.

¹⁹⁷ « oost-west-melange ».



Exemple 9 : Van de Wall, Rhapsodie javanaise 1, p. 3.

Il compose notamment, en 1906¹⁹⁸, les premières mélodies écrites en Europe sur des *pantoum*¹⁹⁹ en malais, la langue de son enfance et langue de communication utilisée par les colons dans les archipels malais et indonésien. Intitulées *Maleische lieder*²⁰⁰ opus 6, elles sont inspirées du *kroncong* ; l'une d'elle, « Bobo Nina », reprend même littéralement une mélodie de ce genre musical bien connue à l'époque (sans le mentionner, comme il était habituel à l'époque). Ces mélodies ont connu un certain succès, en Europe et en Amérique, étant intégrées au répertoire des tournées de la célèbre cantatrice Tilly Koenen, née aux Indes néerlandaises²⁰¹. Entre 1903 et 1910, il compose également le premier opéra évoquant un « épisode de la vie du peuple javanais » : *Attima*, créé en 1917 à La Hague. Le prologue comporte une imitation du gamelan par l'orchestre pendant qu'un gamelan en papier-mâché était joué sur scène²⁰². Le sujet d'*Attima* est l'amour – ou au moins la relation – possible ou non, entre un officier blanc et une danseuse javanaise, *Attima*. Elle était pourtant promise à un Javanais, le joueur de *rebab* du gamelan qui l'accompagnait. Le phénomène était très commun à l'époque : il semble que plus de la moitié des hommes (indo-)européens présents sur l'île cohabitaient avec une *njai*, littéralement, « sœur ». Dans une des scènes, van de Wall donne la parole aux Javanais qui protestent contre cette situation. Malgré un sujet absolument tabou à l'époque – mais qui comportait une certaine analogie, bien qu'inversée, avec l'histoire de van de Wall lui-même – l'opéra est un succès tant à La Hague qu'à Batavia.

Il écrit aussi pour le piano, notamment deux *Rhapsodies javanaises*. La première, composée en 1904 est le premier morceau occidental à se référer à la gamme javanaise *pélog* assimilée ici à un mode de *mi* (sur *ré*). Cette référence ne devient claire qu'épisodiquement, est exclusivement mélodique car

¹⁹⁸ Ou un peu avant, 1906 est la date de publication. La composition de ces mélodies est donc à peu près contemporaine de celle de *La Mer* et des deux livres d'*Images* de Debussy, juste après *Pagodes* (1903).

¹⁹⁹ Forme de poésie d'Indonésie et de Malaisie.

²⁰⁰ « Chansons malaises ».

²⁰¹ H. MAK Van DIJK, *De Oostenwind Waait Naar Het Westen*, op. cit., p. 124.

²⁰² *Ibid.*, p. 168.

Exemple 10 : Constant Van de Wall, Rapsodie javanaise 2 (sic), p. 2.

harmoniquement la tonique, *sol*, n'est audible que principalement par la reprise de formules mélodiques typiques (par exemple : *ré mi, sol mi, ré mi, ré si, la*, Exemple 8, p. 60). Ce sont d'ailleurs ces tournures mélodiques et leur architecture polyphonique qui permet de considérer ce mode comme un pseudo *pélog* et non un mode de *mi*, qui n'aurait rien de particulièrement nouveau en ce début de XX^e siècle. Un moment fait presque citation, non seulement par l'utilisation de ces formules mélodiques à la voix la plus rapide (doubles croches) et la plus aiguë, mais aussi par la disposition, à ce moment-là, des autres voix en strates²⁰³ : la voix médium est en croches et fait entendre clairement un motif de trois notes régulières après un temps fort élidé ; la voix grave est jouée sur ces temps forts, en blanches. Cette fois, l'ensemble de la texture devient évocatrice, référencée. Il suffit que ces éléments se déconnectent pour que la référence soit moins explicite, comme à la fin de l'Exemple 8 (p. 60). Ces conjonctions et disjonctions participent de la forme de la pièce.

La pièce commence cependant dans une autre gamme pentatonique (*sol - la - do - ré - fa*, harmonisée en *sol* mineur) évoquant, elle, le *sléndro*, l'autre gamme javanaise. Ainsi de Wall, si l'on suit l'opinion de Joss Wibisono, utilise mélodiquement l'alternance de ces deux gammes pentatoniques comme « équivalentes aux deux gammes majeure et mineure de la musique occidentale »²⁰⁴ – il faut préciser toutefois qu'il les harmonisait, malgré tout, en majeur ou en mineur, et qu'il y a aussi des passages plus franchement en majeur ou en mineur.

La deuxième *Rapsodie javanaise* a été composée en 1930 en guise de réponse à la polémique qui a opposé peu de temps auparavant Constant van de Wall au critique Sem Dresen. Elle est également centrée sur le *pélog*, caractérisé par une cellule mélodique et une présentation de type mélodie accompagnée évoquant plus Sunda que Java. Le pseudo *pélog* est utilisé également de façon plus harmonique : la structure intervallique caractéristique se transpose parallèlement

²⁰³ Voir le deuxième système de l'Exemple 9.

²⁰⁴ J. WIBISONO, « Avoir le gamelan dans le sang », *op. cit.*, p. 47.

Exemple 11 : Constant Van de Wall, Rhapsodie javanaise 2 (sic), p. 4

aux accords, par exemple en créant une analogie entre la mélodie et le motif d'accompagnement qui contient toujours la broderie supérieure au demi-ton de la quinte de l'accord²⁰⁵. On retrouve également des contrepoints semi-parallèles évoquant l'hétérophonie²⁰⁶, des quartes et quintes parallèles et d'autres caractéristique visant à évoquer la « monotonie » supposée de cette musique : ambitus limité des mélodies, basse cyclique, répétitions. Une texture pianistique, à la fin de la pièce, évoque également l'écriture pour le piano de Debussy²⁰⁷. La forme rhapsodique s'exprime ici également par de grandes différences dynamiques qui pourraient presque faire penser à Bali, et une recherche de variation harmonique, beaucoup d'accords de quinte augmentés, des enchaînements d'accords surprenants et des modulations éloignées. Mais ces rapports harmoniques disparates, l'alternance mélodique, parfois abrupte, entre moments de développement « romantiques » et ceux de quasi-citations²⁰⁸ « javanais » donnent une impression de collage qui n'était peut-être pas voulue par Constant van de Wall qui n'en tire pas parti, à l'instar de Debussy ou Stravinsky à la même époque.

Cette question est d'ailleurs le ressort de la polémique précédemment évoquée. En 1928, le critique Sem Dresen reproche vertement à de Wall un manque de métier²⁰⁹, de ne connaître réellement ni la musique de gamelan ni les techniques harmoniques modernes. Mais, pour van de Wall, et à mon sens à raison, l'impressionnisme était adapté à un exotisme flou et son propre langage, certes d'une « vieille école » assumée et revendiquée, était plus spécifiquement européen-javanais. Pour Sem Dresen, les harmonies romantiques tonales « démodées »²¹⁰ ne

²⁰⁵ Voir le thème « *Andante poco lamentoso* », Exemple 10.

²⁰⁶ Voir les mesures précédentes le « A tempo », Exemple 11.

²⁰⁷ *Andante*, Exemple 12.

²⁰⁸ Bien que certaines formules mélodiques soient littéralement identiques à certaines jouées dans le répertoire traditionnel javanais, il me paraît difficile de parler de citation puisque ces formules ne sont pas caractéristiques d'une œuvre en particulier mais appartiennent à un répertoire modal ; elles sont donc utilisées dans de nombreuses morceaux différents (voir *infra* chapitre 9).

²⁰⁹ « Votre musique est... pleine d'enchaînements d'accords de seconde main, dépourvue de toute impulsion, de toute tension harmonique, pleine de banalités irritantes... et d'artisanat médiocre » ; traduction personnelle d'une citation située p. 140 de H. MAK Van DIJK, *De Oostenwind Waait Naar Het Westen*, op. cit.

²¹⁰ *Ibid*, p. 140.

7

Exemple 12 : Constant Van de Wall, Rapsodie javanaise 2 (sic), p. 7.

peuvent rendre justice à la musique orientale et van de Wall a échoué, là où Debussy avait réussi à reproduire, « même approximativement, l'essence de l'atmosphère orientale »²¹¹. Si sa critique des œuvres composées par van de Wall avant 1907 a paru déplacé au compositeur au moment de la polémique, en 1928, sur le fond – « Vous parlez un langage musical qui n'est plus compris dans le monde contemporain »²¹² – Sem Dresen était plutôt lucide, quoique l'idée que Debussy ait cherché à reproduire l'essence de la musique orientale soit discutable. Cependant, sa vision critique me semble également pertinente concernant tous les compositeurs néerlandais résidant aux Pays-Bas ou aux Indes orientales à cette époque. Sans doute ne pouvait-il en être autrement de compositeurs tous issus de l'élite bourgeoise et coloniale juste avant la Première Guerre mondiale.

Paul Seelig (1876-1945)

Pour Paul Seelig, ce ne sont pas les Indes qui sont « exotiques », mais l'Europe et l'Amérique. Il connaissait vraiment la musique de son pays, les Indes, grâce à son travail à la cour de Solo, où il dirigeait l'orchestre de musique occidentale pour le prince, et tenait un magasin de piano. Il a écrit un livre sur l'histoire de la musique aux Indes, dont le manuscrit a été perdu juste avant son impression, et a relevé plus de deux cents thèmes de musique de gamelan. C'est ce qui autorise Joss Wisinobo à séparer les compositeurs *indisch* en deux écoles : celle « de la créativité sans entrave » dont Constant Van de Wall serait le représentant, et celle qu'initie Paul Seelig, « qui attache de l'importance aux sources enracinées dans la tradition »²¹³. Il a été plutôt incompris aux Indes orientales, a trouvé la reconnaissance en Autriche, où il avait effectué ses études, et à la cour du royaume de Siam (Thaïlande actuelle) où il a été invité en 1910 par le roi. Il étudie alors la musique du royaume et publie une collection de mélodies traditionnelles ; il compose, pour le roi, l'hymne royal de

²¹¹ *Ibid.*, p. 140.

²¹² *Ibid.*, p. 140.

²¹³ J. WIBISONO, « Avoir le gamelan dans le sang », *op. cit.*, p. 41-51.



Illustration 6: Paul Seelig (photo extraite du livre de Mak van Dijk, avec son aimable autorisation).

la Thaïlande²¹⁴. Henk Mak van Dijk le compare à son contemporain Béla Bartók dans sa volonté de transcrire, d'arranger le folklore avant de s'en inspirer pour ses propres compositions, avec l'intention sincère de relier les deux musiques. Néanmoins, Seelig n'a jamais abandonné le style romantique viennois de ses études, en faisant au contraire la base d'un « mélange », alors que Bartók en a fait un système personnel et un tremplin vers l'inconnu. De plus, du peu des partitions de Seelig que j'ai pu lire (il est très difficile de se les procurer), il me semble qu'on ne peut comparer ni l'inventivité du langage ni la qualité d'écriture instrumentale ni la virtuosité formelle des deux compositeurs.

Linda Bandara (1881-1960)

Linda Leber-Hofland est une femme indépendante qui a réussi à œuvrer pour la musique et la musicologie à Java et en Europe dans un milieu très masculin. Compositrice prolifique, elle fut la première à intégrer des instruments de gamelan à des formations d'instruments européens. Son identité est complexe et métissée dès son éducation : née fille européenne dans un petit village javanais isolé, de parents autrichiens, elle a grandi avec des amis javanais qui étaient aussi ses domestiques, menant avec eux une vie quotidienne javanaise pendant qu'elle recevait une éducation allemande traditionnelle ; dans ce monde, elle était identifiée comme européenne. On perçoit dans ses mémoires d'enfance écrits en 1944, au titre malais *Anak Djawa*²¹⁵ et au contenu rédigé en allemand, que ce métissage était empreint de tensions : entre la tradition, associée à l'Est, et une modernité progressiste qui serait l'apanage de l'Ouest ; entre sa passion pour Java, sa culture, sa musique mais aussi l'essentialisation de ces éléments constituant un monde construit sur la distance raciale. À partir de l'âge de treize ans, sa vie se partage physiquement entre l'Europe et Java ; elle commence à composer vers vingt ans, au début du siècle.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

²¹⁵ *Anak* : enfance ; *Djawa* : Java dans l'orthographe néerlandaise de l'époque.

Historiquement, on ne peut pas remettre en question le rôle de Debussy comme pionnier de la musique impressionniste, ce qui est en partie dû à sa rencontre avec le gamelan javanais et soundanais qui a été joué à Paris. Mais pour l'histoire de la musique indonésienne, des compositeurs eurasiens ont, de loin, joué un rôle bien plus important. Sans conteste, ils ont été les premiers à avoir composé une musique qui unifie l'Orient et l'Occident et à avoir réussi à créer un style unique de musique fusion...

[Les] œuvres [de ces compositeurs] sont restées inconnues parce que, entre autres choses, les Pays-Bas avaient peu et ont toujours peu d'influence en Europe. Et cet état de fait n'était pas véritablement différent dans leurs colonies quelle que soit leur taille. Sans rien retirer à la qualité artistique de Debussy, sa réussite était surtout due au fait que la France était et est toujours très influente dans le monde. Si nous considérons l'impact de l'Exposition universelle de Paris, malgré le fait que seul un gamelan de second rang y a été joué, l'opinion publique se souvient plus, 200 ans plus tard, de cette exposition que de l'Exposition nationale de l'industrie néerlandaise et coloniale à Arnhem de 1879 où le premier gamelan professionnel de Java avait joué en Europe.

WIBISONO, *Avoir le gamelan dans le sang*, p. 50-51

Sa position sociale lui a permis de fréquenter la noblesse javanaise jusqu'à attirer l'attention du prince Paku Alam, ce qui lui a valu, vers 1908, d'être invitée à assister à des cérémonies au palais de Solo, à des répétitions et à étudier la musique de gamelan avec les musiciens du palais. En 1910, elle publie son premier article sur la musique de gamelan comprenant des mesures d'intervalles réalisées avec un monocorde. C'est elle qui introduit l'ethnomusicologue Japp Kunst à la cour de Solo en 1919²¹⁶ ; elle est la première femme membre et diplômée de la société javanaise pour les arts Krido-Bekso-Wiromo.

Portée par son amour de Java, son ambition est de prouver que le gamelan est une musique d'art et de haute culture comparable à la musique savante européenne – ce qui rend donc sa musicologie, d'après son collègue et collaborateur Walter Spies²¹⁷, emprunte d'a priori. En 1924, en collaboration avec le musicien javanais Djodjodipuro, elle participe à un concours organisé dans l'espoir de doter la musique de gamelan d'un système de notation propre – et remporte un deuxième prix. La raison d'être de ce concours réside dans l'idée, classique en Hollande à l'époque, qu'une musique de culture est forcément une musique écrite, mais elle répond également à la crainte des Javanais souhaitant préserver la beauté du gamelan alors qu'ils avaient l'impression d'être dans une période de déclin culturel.

De même, autour de 1925, elle réalise de nombreuses transcriptions de morceaux de gamelan javanais pour piano, intitulées *Indische Impressies*, pour lesquelles les touches blanches de l'instrument doivent être accordées en *pélog* et les noires en *sléndro*. Ce travail se fait encore en collaboration avec le musicologue Walter Spies et sous la dictée, bien sûr, de musiciens javanais – qui ne seront

²¹⁶ Jaap Kunst, futur inventeur du mot « ethnomusicologie » en 1950, connu pour être le premier à faire une étude moderne et détaillée de la musique de Java et Bali. Ses premiers ouvrages sont *Toonkunst van Bali* en 1924 et *Hindoe-Javaansche muziekinstrumenten* en 1927.

²¹⁷ Et, d'après ses nombreuses critiques, peut-être rival.

mentionnés que dans les premiers écrits de Spies. Ce désir de transcriptions vient autant des Européens que des Javanais²¹⁸.

Elle est restée fidèle toute sa vie au style de composition romantique qu'elle a appris de sa mère, ancienne élève de Bruckner. Ne se sentant pas du tout hollandaise, elle a essayé de combiner ce style aux couleurs de la musique javanaise qu'elle connaissait, celle des villages et des cours des palais. Cette appartenance culturelle se retrouve dans le choix de son nom d'artiste, Bandara, dérivé du nom du village dans lequel elle a grandi : Bandar. Commenant par chercher, dans ses premières pièces, des équivalents européens aux instruments de gamelan – glockenspiel, xylophone... – elle finit par faire fabriquer spécialement pour elle des instruments de gamelan diatoniques et tempérés, qui seront utilisés dans sa suite symphonique *Ländliche Stimmungsbilder*, première pièce pour orchestre et gamelan, créée en 1922 à Vienne par le Wiener Philharmoniker. On ne sait pas ce que sont devenus ces instruments mais elle en a ramené d'autres, en 1929, lors de son installation définitive en Europe, dont certains sont toujours dans les réserves du Museum for Völkerkunde de Vienne.

On ne sait pas si elle a joué des instruments du gamelan. Elle a peut-être été autorisée à chanter pendant les répétitions auxquelles elle a assisté à Solo, mais Klaus Kuiper estime, d'après ses partitions, qu'elle savait parfaitement ce que devaient jouer chacun des instruments. Elle a en tout cas certainement joué de ceux qu'elle a fait construire, chez elle ; j'aurais même tendance à imaginer que c'est peut-être pour cette raison qu'elle a fait construire ses propres instruments : elle n'a sans doute pas pu, voulu ou imaginé pouvoir jouer de gamelan à Java et faire construire ses propres instruments lui a permis d'enfin manipuler la matière sonore qui la fascinait.

²¹⁸ Lettre de Paku Alam à Linda Bandara citée par K. KUIPER, « Linda Bandara and the gamelan: A musical soul between east and west », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 62, no 1/2 (2012), p. 111.

Elle compose jusqu'à la fin de sa vie (1960) environ cent trente compositions dont la plupart comprennent des instruments de gamelan, mais ceux-ci ne jouent habituellement qu'un rôle décoratif dont la fonction est sensiblement similaire à celle des instruments de percussion en général dans l'orchestre romantique (comme le glockenspiel chez Tchaïkovski par exemple). Si l'on en croit Kuiper²¹⁹, la musique de Linda Bandara, restée encore entièrement inédite, n'est jamais cyclique sans pour autant présenter de développement et décrit plutôt un état. Elle emploie souvent la gamme pentatonique, mélodiquement et harmoniquement, et une gamme diatonique évoquant le *pélog*, uniquement mélodiquement.

Bernhard van den Sigtenhorst Meyer (1888-1953)

Admirateur de Debussy et élève de Daniel de Lange (premier Hollandais à s'intéresser au gamelan), Sigtenhorst compose une musique à la croisée de l'impressionnisme et d'un romantisme tardif flirtant avec le début de la modernité. Le tout, dans sa première période, marqué par une passion pour « l'Orient ». Son exotisme s'étend des philosophie et religion indiennes²²⁰, ou de la poésie orientale jusqu'aux images de Chine et du Japon²²¹ – peut-être également à la France, où il a étudié²²² ? – en passant, bien sûr, par la colonie des Indes orientales. Cette passion le pousse à entreprendre une tournée de concerts dans la colonie en 1923. S'il noue là-bas des relations avec la noblesse javanaise, le choc entre le fantasme et la réalité s'avérera si grand que, de retour aux Pays-Bas, il ne composera plus de musique exotique et on ne trouvera plus dans sa musique aucun des éléments musicaux que beaucoup ont cru être, dans sa jeunesse, des échos du gamelan. Il se tournera au contraire vers ses racines et deviendra un spécialiste de Jan Pieterszoon Sweelinck sur lequel il écrira les trois premières monographies importantes²²³.

²¹⁹ K. KUIPER, « Linda Bandára and the Gamelan », *op. cit.*

²²⁰ *Le Bouddha de la tentation*, oratorio de 1918.

²²¹ *La Chine ancienne* (1916) opus 3 ; *Six vues du mont Fuji* (1919) opus 9, sans doute inspirées d'Hokusai.

²²² *La Meuse* opus 11, *Saint-Quentin* (1920) opus 12.

²²³ H. MAK Van DIJK, *De Oostenwind Waait Naar Het Westen*, *op. cit.*, p. 305. Les trois monographies en question sont : *Sweelinck en zijn instrumentale muziek* [Sweelinck et sa musique instrumentale],

Ouverture I : après l'exotisme

Exotisme et trans-culturalisme

De tous les compositeurs dont il a été question jusqu'à présent, excepté Mantle Hood qui inaugure un changement d'ère, aucun n'avait joué de gamelan. Le fait que, dans la seconde moitié du XX^e siècle, les compositeurs ne soient plus seulement impressionnés par une musique qu'ils ne comprennent pas mais se confrontent à sa réalité, sa construction, la ressentent directement, va parfois changer les types d'influences musicales.

Avec l'évolution des mentalités et la pratique musicale, qui en est autant le reflet qu'un acteur, on passe de ce que j'ai précédemment appelé exotisme, en me fondant sur la terminologie de Ralph Locke, à ce que ce dernier qualifie de trans-culturalisme. Ces notions sont à manier avec prudence et je ne m'aventurerai pas dans l'examen et la critique de ces concepts ; je me contenterais de les emprunter ici à sa somme, sur le sujet : *Musical Exoticism*²²⁴. L'exotisme²²⁵ est le fait d'évoquer dans une œuvre, un lieu, une personne ou un milieu social, *perçu comme différent* du milieu du créateur de cette œuvre que cette perception soit celle de l'auteur et/ou de ceux qui reçoivent l'œuvre²²⁶. Cette évocation ne se réalise pas nécessairement par des moyens musicaux, il peut donc être question d'exotisme simplement par l'usage de titres, par l'évocation de situations ou d'époque passées²²⁷. De plus, cette différence perçue n'est pas nécessairement synonyme d'éloignement géographique : Locke considère comme exotique un opéra qui, au XIX^e siècle, composé par un compositeur parisien pour être représenté à Paris, met

La Haye, Servire, 1934 ; *Jan Pieterszoon Sweelinck*, Amsterdam, H.J.W. Becht, 1941 ; *De vocale muziek van Sweelinck* [La musique vocale de Sweelinck], La Haye, Servire, 1948.

²²⁴ R.P. LOCKE, *Musical Exoticism, Images and Reflections*, University of Rochester, New York, 2011.

²²⁵ Très exactement la catégorie Overt Exoticism que l'on pourrait traduire par exotisme « explicite » ou « manifeste » (R.P. LOCKE, *Musical Exoticism, Images and Reflections, op. cit.*, p. 214).

²²⁶ *Ibid.*, p. 47.

²²⁷ *Ibid.*, p. 64.

en scène des paysans français²²⁸. Au contraire, le trans-culturalisme est le fait de mélanger des objets musicaux appartenant à des traditions différentes mais maîtrisées, au moins en partie, par le créateur et dans un but non référencé²²⁹. La question de juger si le trans-culturalisme serait une variété contemporaine d'exotisme reste ouverte.

Les compositeurs concernés en lien avec le gamelan javanais sont néanmoins peu nombreux. Certains vont ainsi modifier leur écriture, pour une pièce, tel Gilles Tremblay, ou pour toute leur production, comme José Evangelista, pour prendre l'exemple de deux compositeurs résidant au Canada. On peut observer une situation similaire en Europe avec Claude Ledoux, Dieter Mack et, toujours, des compositeurs résidants aux Pays-Bas : Ton de Leuw, Jan Rokus van Reesendael, Sinta Wullur et Jonas Bisquert, qui connaissent tous très bien la musique de gamelan et ont intégré des éléments à leur écriture. Ils seront présentés plus en détails dans les chapitres suivants. Peter Sacht, Piet Swerts, Jorrit Tamminga, Willem Jeths vont être évoqués à présent.

Fusion instrumentale et réminiscences (Tamminga, Jeths, Swerts, Sacht)

C'est parce que les instruments du gamelan font maintenant partie des réserves d'instruments classiquement présents au conservatoire d'Amsterdam que Jorrit Tamminga et Willem Jeths, qui n'avaient que très peu de connaissances et de pratique du gamelan javanais, ont composé pour ces instruments : Tamminga, plutôt compositeur de musique électronique, a composé *Tijdverspilling* pour gamelan et électronique simplement « parce qu'il en a eu l'occasion », les instruments sont utilisés comme n'importe quelles autres sources sonores ; Jeths, pour sa part, a intégré des instruments de gamelan à l'instrumentarium de sa pièce pour piano et percussion *Tim/Ba* (1999-2000).

²²⁸ Locke fait ici référence à l'opéra *Mireille* de Charles Gounod ou aux *Chants d'Auvergne* de Joseph Canteloube : *Ibid.*, p. 67.

²²⁹ *Ibid.*, p. 236.

Willem Jeths n'a suivi que quelques cours d'introduction au gamelan au sein de l'atelier d'Amsterdam avant de composer sa pièce, a écouté très peu de musique traditionnelle mais a intégré à l'important set de percussions²³⁰ de *Tim/Ba* des claviers et des gongs appartenant au gamelan. Dans cette pièce bien composée, la fusion d'instruments et de tempéraments se fait très naturellement, les instruments javanais sont pris, avec leurs spécificités de timbre et de hauteurs fusionnées, dans un continuum de timbres et de hauteurs. Mais ce qui m'intéresse particulièrement dans cette pièce, c'est le choix des motifs principaux, qui appartiennent autant à une lecture occidentale que javanaise. Par exemple, la première section expose une note répétée selon un profil d'accélération et de crescendo, et la deuxième fait la même chose avec un mouvement de broderie entre cette note et celle une seconde majeure au-dessus avant que cette énergie explose dans un mouvement mélodique. Il s'agit là d'un processus classique en musique contemporaine et entendu comme tel, mais la progression rythmique et celle des sonorités se font de telle façon qu'elles peuvent faire penser aux proto-gamelans anciens de type carillons ou aux introductions de danse de cour des palais (*srimpi*), tous deux basés sur les formules mélodiques les plus simples, les premières qu'on apprend en atelier de gamelan. Malgré tout, la référence est fragile et, sans doute, d'après les échanges que j'ai pu avoir avec le compositeur, inconsciente. Néanmoins, le choix d'utiliser justement ces processus musicaux plutôt que d'autres qui auraient été possibles mais n'auraient pas porté cette ambivalence, cette double imprégnation, me semble révélateur des forces souterraines à l'œuvre lors de la composition. Il me semble possible d'interpréter ces choix comme une sorte de réminiscence-fusion comparable à ce que j'ai décrit à propos de ma pièce *Clepsydre*.

²³⁰ Les trois percussionnistes jouent des vibraphone, marimba, glockenspiel, divers tambours et toms, grosses caisses, timbales, bongos, woodblock, feuilles de verre, verres en cristal, 2 gongs, 2 water gongs, tam... Les instruments javanais sont 3 *saron* (*peking*, *barung*, *demung*), 1 *bonang barung*, 1 *slentem*, plusieurs *kempul*, des gongs moyens (*suwakan*) et profond (*gong ageng*).

Piet Swerts fait référence à la virtuosité du contrepoint entrelacé à Bali dans le titre de sa pièce *Kotekan* pour saxophone et orchestre à cordes, et dans l'écriture entre les instruments.

Peter Schat a intégré certains instruments de gamelan diatonique à l'orchestre dans sa *Gamelan-Symphony*. Il est resté dans une démarche plus « exotique », sur le mode de l'hommage, avec son *Indische Requiem*, mais je ne sais s'il a eu de véritables contacts avec le gamelan ; il semble qu'il ait été plus préoccupé par l'histoire de son pays et par sa responsabilité que par la musique de l'ancienne colonie²³¹.

Permanence de l'exotisme

Cette démarche « exotique », référencée, est d'ailleurs toujours pratiquée voire fréquente, même pour des compositeurs ayant intégré la culture javanaise ou venant d'elle. Le jeune pianiste et compositeur Wilson Chu²³², vient ainsi de finir en 2019 un doctorat à l'Université St Andrew (Écosse) portant sur l'intégration du gamelan javanais et du piano au sein de ses propres compositions. Si sa pièce *Bersahut-Sahutan* pour piano préparé, gamelan javanais *pélog* et voix cherche à intégrer le piano préparé à un matériau essentiellement inspiré du répertoire traditionnel de gamelan, le projet compositionnel de sa *Paraphrase on a Javanese Theme* (le titre est explicite) n'est pas très différent de celui des *Rhapsodies javanaises* de Constant Van de Wall, mais avec une connaissance intime de la musique *karawitan* transcrite avec habileté et subtilité, dans une quasi littéralité, au piano.

²³¹ "Peter Schat, *Indische Requiem (1996)*", interview de Peter Schat, 25 octobre 1996, Dutch TV. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=v6cYCtAAUic>. Consulté le 29 décembre 2021.

²³² Vraisemblablement indonésien d'origine chinoise. Les exemples suivant correspondent à la catégorie distinguée comme « auto-exotisme » par Locke (R.P. LOCKE, *Musical Exoticism, Images and Reflections*, op. cit., p. 245).

Recherche universitaire

La généralisation des gamelans au sein des universités américaines a pour effet que certains étudiants vont engager une recherche en lien avec le gamelan, impliquant des sujets d'exploration et proposant des applications de compositions très différentes, utilisant parfois les instruments, parfois non. Seront présentés dans le cours de ce portfolio les recherches de Chris Miller, Charlotte Puch, Charles Matthews et Juro Kim Feliz qui ont centré leur travail sur leur expérience pratique du gamelan javanais.

Composer pour gamelan

Cette présence du gamelan va rendre également possible la composition de pièces spécifiquement écrites et/ou conçues pour gamelan, par des compositeurs, informés ou non.

Certains s'essaieront à des compositions « dans le style » javanais traditionnel, un peu comme le genre *kreasi baru* à Java – avec évidemment moins de recul et d'imprégnation. Par exemple, John Edward Jacop a écrit une thèse de doctorat proposant des solutions de jeu pour certains instruments, dans le cadre d'une musique javanaise la plus « traditionnelle » possible, présentant des formules mélodiques permettant de jouer dans des cas non prévus par la tradition javanaise : des thèmes composés en ternaire ou polarisés sur l'approximation d'un accord parfait plutôt que sur une note seule.

D'autres composeront dans leur idiome habituel, tonal ou non, prenant en compte les spécificités des musiciens entraînés traditionnellement ou, au contraire, en demandant à des percussionnistes occidentaux de jouer. Jean-Yves Bosseur, Alain Louvier et Symon Clarke ont par exemple participé à un projet de ce type avec le gamelan de la Cité de la Musique de Paris en 2002. Tous les intermédiaires entre le « javanais traditionnel » et le langage « occidental », tonal ou non, ont été essayés par des compositeurs allant d'Alvin Lucier aux activités de Jody Diamond et ses nombreux collaborateurs à la revue *Balungan* de l'American Gamelan Institute,

qu'elle a fondé en 1981. *In that bright word* de Diamond est, par exemple, une adaptation pour gamelan javanais utilisé de manière traditionnelle d'un *folk tune* américain et son texte est chanté en anglais²³³. Lou Harrison, pour sa part, a dû essayer toutes les combinaisons possibles d'instruments, de tempéraments, de types de mélange, prolongeant, peut-être et sans doute sans le savoir, le style européen-javanais (ou plutôt américano-javanais ?) auquel rêvait Constant Van de Wall. Peter Moran, professeur de gamelan à l'University College Dublin, s'évertue pour sa part à combiner musique traditionnelle irlandaise et gamelan javanais²³⁴. Certains de ces compositeurs seront présentés dans les chapitres à propos des instruments et des échelles.

Détour par Bali

Au milieu du XX^e siècle, le gamelan a beaucoup intéressé mais il s'agissait principalement du gamelan balinais, comme il a été dit plus haut, avec son style spectaculaire qui est pour beaucoup dans la fascination de compositeurs tels Benjamin Britten, Béla Bartók, André Jolivet²³⁵, Claude Vivier, Ondrej Adamek, Dieter Mack, Unsuk Chin, Olivier Messiaen, György Ligeti, Steve Reich ou Pierre Boulez, ce pourquoi leur travail ne sera pas examiné dans ce portfolio.

Néanmoins, ils représentent souvent une tendance assez particulière à cette époque. D'une part, ces compositeurs sont le plus souvent, à la différence des compositeurs de la première moitié du siècle, réellement « renseignés » mais à un niveau plus théorique que pratique : ainsi Britten a, par exemple, beaucoup échangé avec Colin McPhee et ils ont joué ensemble les transcriptions de musiques balinaises de ce dernier à deux pianos ; Boulez s'est beaucoup rendu au Musée de l'Homme et Messiaen en a écouté les enregistrements²³⁶. À partir de cette époque

²³³ N. SORRELL, « Gamelan: Occident or Accident? », *The Musical Times*, vol. 133, n° 1788, 1992, p. 67.

²³⁴ P. MORAN, « Biography & Catalog », *Contemporary Music Centre*, 20 septembre 2018. URL : <https://www.cmc.ie/composers/peter-moran>. Consulté le 10 septembre 2021.

²³⁵ André Jolivet, *Mana : Princesse de Bali*.

²³⁶ Y. BALMER, T. LACÔTE et C.B. MURRAY, *Le Modèle et l'Invention : Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt*, Symétrie, Lyon, 2017.

des livres ethnomusicologiques commencent à être publiés, tant sur le gamelan javanais que balinaï, et il devient progressivement de plus en plus facile d'écouter des enregistrements. D'autre part, les compositeurs de cette époque ont souvent isolé l'objet de l'influence et l'ont rendu très abstrait : par exemple le rapport entre un groupe de solistes-clavier ornementant un tutti au début de *Répons* de Boulez ; la conception de la relation soliste-orchestre comme un seul « super-instrument » dans le *Double concerto* d'Unsuk Chin²³⁷ ; ou la stratification des voix et de leurs vitesses ainsi que l'utilisation de petites cellules motiviques qui se répètent avec de très légers décalages, typique du balinaï, dans l'étude pour piano *In C*²³⁸ et le *Concerto pour violon*²³⁹ de la même Unsuk Chin. Comme dans la pièce de Jeths, ces éléments sont tellement intégrés au langage des compositeurs et aux questions de l'époque qu'ils peuvent être interprétés autant depuis le gamelan, origine avouée par les compositeurs, que d'un point de vue purement occidental, tel le concerto grosso pour *Répons*, ou des traditions plus récentes pour les mini-décalages rythmiques de Chin. Pour cette dernière, élève de Ligeti²⁴⁰, le modèle de son professeur peut aussi constituer une tradition.

La logique cosmopolite et universelle²⁴¹ de ces éléments a été en effet précisément décrite par Ligeti. Le concernant, il parle de « langages musicaux amalgamés »²⁴², de syncrétisme²⁴³, mais le fait d'utiliser des éléments non-occidentaux comme fondation possible, moderne, à de nouvelles pratiques compositionnelles et de transcender toutes les ressemblances, occidentales comme

²³⁷ U. CHIN, « Double Concerto, Unsuk Chin ». URL : <http://brahms.ircam.fr/works/work/19985/>. Consulté le 10 septembre 2021.

²³⁸ D. YOO, *Two Etudes by Unsuk Chin: No. 1, in C, and No. 6, Grains, for Piano*, Florida State University, Florida, 2013.

²³⁹ M. LORENZON, « Unsuk Chin: Violin Concerto », Text, *ABC Classic*, 19 avril 2018. URL : <https://www.abc.net.au/classic/features/deep-listen-unsuk-chin-violin-concerto/9670730>. Consulté le 10 septembre 2021.

²⁴⁰ « Unsuk Chin », *IRCAM: Base de Documentation sur la musique contemporaine*. URL : <https://brahms.ircam.fr/unsuk-chin>. Consulté le 30 décembre 2021.

²⁴¹ A. BAUER, « Balinese Music as Grammatical Paradigm in Ligeti's "Galamb Borong" », *op. cit.*, p. 338.

²⁴² *Ibid.*, p. 337.

²⁴³ D. BOULIANE, « Les Six Études Pour Piano de György Ligeti ou l'Art Subtil de Créer en Assumant les Référents Culturels », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 9, no 2, 1989.

J'ai aussi visité Jawa, mais là le Gamelan a été plutôt étrange, pour moi incompréhensible et sans cette incroyable énergie et virtuosité de Bali.

ADAMEK, communication personnelle.

orientales, pour créer un style idéologiquement neutre et potentiellement unique à chaque œuvre²⁴⁴ caractérise tous ces compositeurs. Dans son étude pour piano *Galamb borong*²⁴⁵, cet amalgame ambivalent se reflète jusque dans l'euphonie balinaise du titre qui est en réalité du hongrois et signifie « Pigeon²⁴⁶ mélancolique ». Musicalement, cette étude est nourrie de principes inspirés à Ligeti par le gamelan balinais : illusion de continuum rythmique par superposition de motifs irréguliers à plusieurs voix²⁴⁷ ; battements entre instruments reproduits par la superposition de deux gammes par tons, une à chaque main, distantes d'un demi-ton²⁴⁸ ; pédale *una corda* enfoncée tout le long et jeu de nuances entre notes *pianissimo* en guirlandes se référant aux claviers en bois et les fortissimo aux claviers en métal²⁴⁹ ; un développement fractal des cellules mélodiques de la mélodie principale créant une impression d'ornementation de la mélodie par elle-même ; un jeu alterné (*kotekan* balinais) entre les deux mains²⁵⁰ ; une virtuosité qui épouse des soubresauts dynamiques dignes des gongs *kebyar* ; agrégats graves sonnante comme des gongs...

À propos du rappel de sonorités balinaises, il a déjà été question de l'importance donnée aux claviers et percussions par Ravel, Boulez ou Messiaen, mais il est probable que l'écriture vocale de ce dernier, dans la partie de soprano *Harawi* comme pour le chœur des *Cinq Rechants*, ait également été influencée par le *kecak*²⁵¹, lui aussi présenté à l'Exposition coloniale de 1931. Plus récemment, Ondrej

²⁴⁴ A. BAUER, « Balinese Music as Grammatical Paradigm in Ligeti's "Galamb Borong" », *op. cit.*, p. 339-340.

²⁴⁵ Kiyoshi Tamagawa (K. TAMAGAWA, *Echoes from the East*, *op. cit.*, p.131) voit aussi une influence possible dans l'étude *Fem* (« Métal ») qui me semble un peu abusive : il semble logique qu'on trouve des éléments musicaux similaires, sans pour autant qu'il y ait influence, pour évoquer des timbres métalliques (nuances, intervalles de quarts et quintes parallèles...) et les instruments en bronze du gamelan...Idem pour le premier mouvement du *Concerto pour violon*, je ne suis pas sûr que des ostinatos polymétriques avec une superposition de tempéraments non tempérés, sans référence explicite de la part du compositeur, suffisent pour y trouver une influence souterraine du gamelan.

²⁴⁶ Ou « colombe ».

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 340.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 341.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 343.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 345.

²⁵¹ Y. BALMER et al., *Le Modèle et l'Invention*, *op. cit.*, p. 386-387.

Dans *Shiny or shy*, j'ai également intégré les contrastes présents dans [le morceau de gamelan balinaise *Bangun Anyar* (contrastes de dynamique, de couleur, de timbre, de tempo...) en les étendant aux notions de mobilité/immobilité, de solitude/multitude, de proximité/éloignement...

ADAMEK, Une seule musique.

Adamek (1979)²⁵² a réalisé, de 2004 à 2008, un travail de réorchestration du gamelan balinaise, en s'aidant notamment d'analyses spectrales de gongs, à travers trois pièces allant d'une simple transcription (*Bangun Anyar*) à des pièces pour grand orchestre développant le matériau généré par cette transcription (*Éclat du Gamelan* et *Shiny or Shy*). Il a également utilisé les analyses spectrales comme matériau harmonique dans plusieurs pièces (comme *Endless Steps* ou *Karakuri*). À l'inverse de compositeurs plus anciens, Adamek est venu au gamelan par les enregistrements et a visité Bali dix ans après avoir travaillé à partir de la musique balinaise, rencontrant à cette occasion des musiciens et faisant de nouvelles découvertes²⁵³.

Bien que Stockhausen ait eu l'occasion de voyager à Bali et qu'il y ait beaucoup de points de rencontre possibles entre son œuvre et la pensée indonésienne, telles l'utilisation d'échelles temporelle différentes, je n'ai pu trouver aucune trace concrète d'une éventuelle influence, mis à part la présence légèrement exotique de Bali dans 4^e station de l'Acte II de *Donnerstag aus Licht*²⁵⁴.

Francis Poulenc a également utilisé des gammes approximant franchement l'échelle pélog balinaise comme matériau du tout début de son *Concerto pour deux*

²⁵² Pour plus de détails, voir <https://ondrejadamek.com/>

²⁵³ Communication personnelle (mail du 20 septembre 2021) : « En [circa] 2004, j'ai analysé le début d'une pièce de Gamelan de Bali [initulée] *Bangun Anyar*. Pour ce travail, j'ai fait une analyse à l'oreille mais j'ai aussi enregistré des gongs de Bali au parc instrumental du CNSMDP et analysé le son [avec le logiciel Ajudisculpt. Cette analyse harmonique m'a servi pour créer des accords dans beaucoup de mes pièces d'orchestre ou ensemble, par exemple *Endless Steps*, mais aussi pour des grands *sfz* tutti dans *Karakuri* etc. J'ai orchestré *Bangun Anyar* comme un travail d'orchestration pour un laboratoire au CNSM. Après, je l'ai étendu, retravaillé et appelé... *L'Éclat du Gamelan*. Ça été joué au centre Acanthes à Metz avec l'orchestre National Alsace-Lorraine et Jacques Mercier. Puis après, j'ai encore beaucoup retravaillé et étendu la partition et alors obtenu la pièce *Shiny or Shy*... D'ailleurs, j'ai visité Bali en 2017, notamment des professeurs du conservatoire à Denpasar. Un des profs, Pak Swetcha (circa 65 ans) est l'élève du musicien qui a composé la pièce *Bangun Anyar* et me l'a joué sur sa flûte. J'ai pu poser beaucoup de questions et aussi regarder l'accord qui est fait en octaves étendues... Il a été absolument fascinant d'entendre les vibrations en vrai qui créent en moi en effet [transcendal] et vertigineux après un certain moment, puis aussi d'observer les cours, les répétitions et les jeux d'orchestre de 20-60 personnes, sans chef, incroyablement synchronisés et virtuoses a été un choc.

²⁵⁴ E. CHANG, « Stockhausen: Sounds in Space: MICHAELS REISE UM DIE ERDE », Stockhausen: Sounds in Space / Analysis, explanation and personal impressions of the works of the avant-garde composer Karlheinz Stockhausen ; ainsi que, d'après le même site, la 2^e section DONNERSTAGS GRUSS : « Muted brass is joined by a rhythmic web of "exotic" tuned percussion (vibraphone) and piano. This section is based on Act 2's "Bali Station", and has elements of Balinese gamelan. »

pianos en ré mineur, composé moins d'un an après l'Exposition coloniale de 1931, manière, peut-être, d'indiquer que ce sont les gamelans balinais qu'il y a entendu qui lui ont donné l'idée de mouvement perpétuel des deux pianos dans ce concerto²⁵⁵. Ce début revient dans le *Finale* comme élément d'un grand collage de matériaux musicaux de toutes provenances (Mozart, Gershwin...). Il utilise également un mouvement de gamelan balinais dans *Les Mamelles de Tirésias* et au début du premier acte du *Dialogue des Carmélites*, comme élément de grande énergie chaotique « pour décrire la complexité de la Révolution »²⁵⁶ ...

Béla Bartók utilise la même gamme balinaise *pélog* que Poulenc, parfois dans un contexte d'évocation exotique (*Le mandarin merveilleux*²⁵⁷)²⁵⁸, parfois d'une façon plus trans-culturelle (*Contrasts, Concerto pour alto...*)²⁵⁹, mais, au lieu de toujours l'intégrer à un matériau tonal comme le compositeur français, il s'en sert pour des effets un peu plus aventureux, par exemple, dans *From the Island of Bali* extrait des *Mikrokosmos*, de bitonalité²⁶⁰. Bartók et sa femme Ditta Pásztory ont joué à deux pianos les transcriptions de musique balinaise par Colin McPhee intitulées *Ceremonial music*²⁶¹.

Plus récemment, Evan Ziporyn a écrit plusieurs pièces avec gamelan balinais (son propre ensemble Gamelan Galak Tika) dont un opéra en hommage à Colin McPhee, *A House of Bali*²⁶², pour sextuor amplifié, gamelan balinais, soprano, deux ténors et quatre danseurs balinais ; son élève Christine Southworth a fondé un ensemble appelé Gamelan Elek Trika qui mélange instruments du gamelan,

²⁵⁵ F. FERRATY, *La musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 151.

²⁵⁶ J. WIBISONO, « Avoir le gamelan dans le sang », *op. cit.*, p. 44.

²⁵⁷ J. KÁRPÁTI, « Béla Bartók and the East (Contribution to the History of the Influence of Eastern Elements on European Music) », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 6, n° 3/4, 1964, p. 191.

²⁵⁸ Fusion d'éléments chinois et indonésien dans la scène de la pantomime.

²⁵⁹ J. KÁRPÁTI, « Béla Bartók and the East », *op. cit.*, p. 188-189.

²⁶⁰ K. TAMAGAWA, *Echoes from the East*, *op. cit.*, p. 127.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 144.

²⁶² « EVAN ZIPORYN ». URL : <https://www.ziporyn.com/music.html>. Consulté le 19 juillet 2022.

Debussy n'accepte plus l'ensemble des données qui caractérisent le langage tonal... Une telle remise en cause dans un délai aussi rapide ne peut s'expliquer que par une révélation. Il nous semble que la fascination ressentie par Debussy au contact de la musique javanaise à l'Exposition universelle de 1889, joue un rôle déterminant dans ce bouleversement esthétique. Cette véritable fracture par rapport à l'ensemble des milieux artistiques de l'époque demande un courage, une force de caractère hors du commun. D'autres facteurs sans doute l'influencent, comme une connaissance de la musique russe de plus en plus approfondie.

REVOL, *Influence de la musique indonésienne*, p.73.

instruments occidentaux, cornemuses, vidéo et électronique²⁶³. Le compositeur français Frédéric Pattar a composé en 2022 une pièce pédagogique, *Gamelan | Game Land*²⁶⁴, pour gamelan balinaï joué par des élèves initiés au jeu traditionnel par le percussionniste Maxime Échardour et pour lesquels est écrite une partition graphique et vidéo, et cinq solistes, sur instruments occidentaux et partition « classique », de l'ensemble l'Instant donné. Le dernier concerto pour piano de Thierry Pécou, *Cara Bali*, est un hommage à l'effervescence des *gong kebyar* qu'il aime et a étudié. Le piano a été choisi car instrument résonnant par excellence, l'articulation formelle s'inspire de celle du gamelan et les modes et couleurs sont reconnaissables : « j'aime que la référence soit présente à l'oreille »²⁶⁵.

Ouverture II : Claude Debussy, catalyse.

Claude Debussy occupe une position particulière dans le corpus de ce travail en ce qu'il initie en les reliant les thématiques du gamelan en Occident et de la modernité musicale ; il engage, pour reprendre le mot de Boulez, « la rupture du cercle d'Occident²⁶⁶ ». La question de la nature de ce lien, plus d'un siècle et après de nombreuses études parues sur la question²⁶⁷, reste cependant ouverte. Cette influence est certainement importante ; elle est déjà mentionnée par ses contemporains, en particulier Louis Laloy et Robert Godet²⁶⁸, et elle était considérée comme une révélation d'ordre purement esthétique (François Lesure, Pierre Boulez).

²⁶³ K. TAMAGAWA, *Echoes from the East*, op. cit., p. 149.

²⁶⁴ L'Instant Donné, « GAMELAN | GAME LAND », *L'INSTANT DONNÉ*. URL : <http://www.instantdonne.net/transmission/gamelan-gameland>. Consulté le 19 juillet 2022.

²⁶⁵ T. PÉCOU, *Entretien avec Thierry Pécou, propos recueillis par Vinciane Laumonier*, 6 août 2022, Programme de la création.

²⁶⁶ P. BOULEZ, « La corruption dans les encensoirs », dans *Points de repères*, p. 158-159.

²⁶⁷ Notamment et pour ne citer que les plus importantes : une bonne partie du livre P. REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française*, qui est certainement l'étude la plus complète et mesurée sur le sujet ; R. MUELLER, « Javanese Influence on Debussy's Fantaisie and beyond » ; K. TAMAGAWA, *Echoes from the East: The Javanese Gamelan and its Influence on the Music of Claude Debussy* ; J. PASLER, « Revisiting Debussy's Relationships with Otherness » ; J. DAY-O'CONNELL, « Debussy, Pentatonicism, and the Tonal Tradition » et *Pentatonicism from the eighteenth century to Debussy* ; un chapitre de P. ROBERTS, *Images: The piano music of Claude Debussy*. Voir la bibliographie pour les détails.

²⁶⁸ P. REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française*, op.cit., p. 82.

Debussy's...decision to distill the gamelan's essence and incorporate this in his own work for multiple pictorial and expressive ends thus is strikingly prophetic of the later developments in Western music.

TAMAGAWA, *Echoes from the East*, p. 153.

Depuis une trentaine d'années, des chercheurs ont voulu trouver des éléments concrets de cette influence dans l'écriture musicale dans les partitions et démontrer une sorte de « filiation » à la modernité. Toutefois, ces études ne sont pas sans poser plus de problèmes qu'elles n'en résolvent ; à mon sens, cette influence reste surtout insaisissable et c'est d'ailleurs ce qui en fait l'intérêt.

Il faudra d'abord examiner ce que Debussy pouvait savoir du gamelan et le mettre en relation avec les éléments considérés comme résultat de son influence. Puis quelques exemples précis seront considérés : la *Fantaisie* pour piano et orchestre, la mélodie *Clair de lune*, *Pagodes* et la deuxième série des *Images*. Enfin, sera détaillée la nature des rapports de Debussy avec toutes les sources qui l'ont nourri pour essayer de dégager si l'on peut déceler une spécificité du gamelan parmi elles.

Debussy et le gamelan

Si Debussy reste la figure de référence de la rencontre du gamelan javanais et de la musique occidentale, il n'a pas entendu de gamelan un très grand nombre de fois dans sa vie. Il ne disposait pas d'enregistrements ni de livres d'ethnomusicologie, n'en a pas joué et le répertoire et les musiciens qu'il a entendus n'étaient pas de premier plan. Cependant, il est le premier, en Europe et certainement en Occident, à considérer cette musique à sa juste valeur et à l'écouter vraiment. Cette disposition d'esprit n'est d'ailleurs pas forcément à interpréter comme le signe, de sa part, d'une plus grande ouverture politique ou humaine que celle de ses contemporains mais cette curiosité s'ancre à minima dans les réflexions musicales de Debussy à ce moment. Depuis ses études au conservatoire, il cherche une musique nouvelle qu'il n'a pour l'instant pas réussi à vraiment élaborer. Il veut la libérer de l'académisme français d'alors et, à partir de 1889, de Wagner ; il est alors en quête du nouveau drame français²⁶⁹.

²⁶⁹ A. FAUSER, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Boydell&Brewer, University of Rochester, 2005.



Illustration 7 : Joueurs d'angklung Dessin d'Émile Bayard paru dans L'Illustration en 1889.

On peut d'ailleurs penser qu'il n'a pas écouté que le gamelan de cette manière mais toutes les musiques de l'Exposition universelle de 1889 et aussi sérieusement que celle de ses contemporains – ses textes critiques montrent à quel point son oreille était fine et juste²⁷⁰. En 1889, en dehors du *kompong* javanais qu'il a fréquenté assidument et où il contemple avec une « avidité absorbée »²⁷¹ le gamelan accompagnant les danseuses ainsi que les processions d'*angklung*²⁷² (voir Illustration 7 ; il est également marqué par les représentations de théâtre annamite²⁷³ (des Annam du Vietnam) mais fuit les autres pavillons, trop artificiels et exotiques²⁷⁴.

Il est difficile d'évaluer les connaissances que Debussy avait de la musique de gamelan, d'abord parce que lui-même a été peu disert sur ses influences. S'il n'y avait pas d'ouvrage ethnomusicologique à l'époque, il est difficile de croire qu'il n'ait pas au moins lu l'article, assez bien documenté semble-t-il, que son ami et compagnon de découvertes musicales Robert Godet a écrit après son voyage aux Indes orientales. D'autant plus que ce voyage et cet article sont une conséquence directe de la fascination de Godet pour le gamelan, découvert en compagnie de Debussy à l'Exposition universelle, peu après qu'ils étaient déjà allés, ensemble, à Bayreuth en 1888 et 1889²⁷⁵. On peut d'ailleurs imaginer leurs enthousiasmes respectifs déteindre l'un sur l'autre : tandis que, juste après l'exposition, Debussy essaie, dans sa *Fantaisie pour piano et orchestre* ainsi qu'en révisant quelques mélodies, de donner corps à certaines impressions, Godet a ressenti tant l'artificialité de l'exposition que la profondeur de la musique de gamelan et a voulu aller découvrir Java sur place. Son article « L'âme javanaise » paraît en 1896²⁷⁶ ; il y conclut

²⁷⁰ F. de MÉDICIS, S. HUEBNER (éd.), *Debussy's resonance*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2018, p.305.

²⁷¹ Robert Godet cité par P. REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française*, op.cit., p.82.

²⁷² Les *angklung* sont des hochets en bambou que l'on fait sonner en les secouant. Chaque *angklung* ne produit qu'une seule note et chaque musicien n'a qu'une seule *angklung*. La musique est monodique et est donc découpée entre plusieurs musiciens.

²⁷³ A. FAUSER, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, op. cit., p. 205.

²⁷⁴ P. REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française*, op.cit., p. 82.

²⁷⁵ F. LESURE, *Claude Debussy*, Fayard, 2003.

²⁷⁶ J. PASLER, « Revisiting Debussy's Relationships with Otherness », op. cit., p. 325.

Cette conception du « bon sauvage », non contaminé par la civilisation et proche de la nature, est un poncif auquel pratiquement personne n'échappe en 1889. On trouvera des traces fréquente de cette attitude chez Debussy.

REVOL, *Influence de la musique indonésienne*, p.23.

notamment que tout à Java, les cris des animaux ou les froissements des feuilles, aboutit à de la musique²⁷⁷ – ce qui n'est pas fondamentalement différent ni de certaines considérations de Catherine Basset sur la musique indonésienne comme, par exemple, ce qu'elle appelle « motif de crapaud » ni du désir d'écouter la musique « inscrite dans la nature » de Monsieur Croche²⁷⁸. Godet relate également, après la mort de Debussy et sans que l'on puisse, donc, le vérifier, lui avoir rapporté de son voyage des traités, sans préciser lesquels, que celui-ci aurait refusé prétextant qu'ils « tueraient l'esprit »²⁷⁹ de cette musique ; esprit que Debussy, méfiant envers la théorie musicale²⁸⁰, pensait sans doute avoir mieux capté à l'écoute. Quelle que soit la raison, il considérait vraisemblablement que des connaissances techniques sur le gamelan ne seraient pas utiles à son projet musical. Ou peut-être a-t-il, malgré tout, lu ces traités ?

Il est également possible que Debussy ait pu entendre ou même essayer le gamelan précédemment envoyé par le gouvernement Hollandais au Conservatoire de Paris en 1887²⁸¹. Richard Mueller a interprété quelques harmonies du troisième mouvement de la *Fantaisie* (m. 7 et 13 de la lettre T²⁸²) comme des traces possibles du rapport entre les notes des claviers de peits gongs et les fondamentales impliquées par les grands gongs du gamelan du Conservatoire²⁸³. Il précise (heureusement) qu'il est aussi possible que cette identité soit une simple coïncidence due, certes, à un des emplois les plus moderne pour l'époque d'harmonisation par accords de septième d'une gamme pentatonique.

Debussy a certainement eu en main les transcriptions réalisées pendant l'exposition par Louis Benedictus et Julien Tiersot. Cependant, il semble certain que

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 326.

²⁷⁸ C. DEBUSSY, *Monsieur Croche antidilettante*, 1921, p. 16. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30419055>. Consulté le 31 juillet 2022.

²⁷⁹ R. GODET, *En marge de la marge*, p. 59, cité par J. PASLER, « Revisiting Debussy's Relationships with Otherness », *op. cit.*, p. 326.

²⁸⁰ P. REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française*, *op.cit.*, p. 83.

²⁸¹ *Ibid.* p. 80 et R. MUELLER, « Javanese Influence on Debussy's *Fantaisie* and beyond », *op. cit.*, p. 158.

²⁸² *Ibid.*, p. 171.

²⁸³ *Ibid.*, p. 171.

On s'obstine autour de moi à ne pas comprendre que je n'ai jamais pu vivre dans la réalité des choses et des gens, d'où ce besoin invincible d'échapper à moi-même dans des aventures qui paraissent inexplicables parce que s'y montre un homme que l'on ne connaît pas, et, c'est peut-être ce qu'il y a de mieux en moi ! D'ailleurs un artiste est par définition, un homme habitué au rêve et qui vit parmi des fantômes...

DEBUSSY, *Lettres*, p. 192.
(A Jacques Durand, 8 juillet 1910)

l'oreille de Debussy, bien plus fine, n'en avait pas besoin, même des transcriptions plus abouties de 1900. Ces documents sont néanmoins intéressants en ce qu'ils montrent certaines parentés entre l'écriture pianistique de Debussy et les textures pianistiques choisies par Benedictus ainsi que, peut-être, avec un des thèmes transcrits par Tiersot dont il sera question à propos de la *Fantaisie*. Les moyens pour retranscrire les impressions de gamelan au piano sont, à partir des moyens de l'époque, limités.

Reste donc l'écoute du gamelan à l'exposition de 1889 et très vraisemblablement celle de 1900 même si, pour cette dernière, la présence de Debussy est incertaine bien qu'il semble peu probable qu'il ait manqué un tel événement. L'éventuelle influence du gamelan se fait plus explicite et aboutie dans le style pianistique de Debussy à partir des *Pagodes* de 1903 que son ami et biographe Louis Laloy considère comme une conséquence directe de l'exposition de 1900. Toutefois, seul le peintre Jacques-Émile Blanche mentionne être allé écouter le gamelan avec Debussy à cette occasion²⁸⁴, lui-même n'en fait jamais mention et, dans ses lettres, lorsqu'il évoque le gamelan, il n'est question que de 1889 (mais peut-être est-ce parce que ces lettres sont écrites à Robert Godet, son compagnon d'exposition de 1889 et non de 1900).

L'écoute de Debussy est en partie une écoute fascinée, « rêvée », inventée. C'est même là, à mon sens, le principal aspect « exotique » de Debussy : son refus, volontaire ou non, d'imaginer que cette musique puisse être une musique faite de règles, d'interdictions, d'apprentissages, de reflets d'une conception du monde et de coutumes précises ; que l'« Ailleurs » de Debussy soit le réel, l'« ici » d'autres personnes. Pour qu'il puisse la faire en partie sienne, il lui faut penser cette musique selon l'idéal symboliste, une musique pure, une libre fusion avec la nature. Néanmoins, il intègre, sans analyse ni travail volontaire mais, sans doute, en captant l'essentiel de ce qui lui serait utile, « l'esprit », comme il l'appelait ; c'est ce que

²⁸⁴ R. HOWAT, *The Art of French Piano Music - Debussy, Ravel, Faure, Chabrier*, Yale University Press, 2014, p. 111.

Debussy : « J'entrevois la possibilité d'une musique spécialement construite pour « le plein air », toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales, qui joueraient dans l'air libre et planeraient joyeusement sur la cime des arbres. Telle succession harmonique paraissant anormale dans le renfermé d'une salle de concert prendrait certainement sa juste valeur en plein air ».

Bien que situé au cœur de Paris, le Pandopo qui abrite les spectacles [javanais] est ouvert, simplement couvert d'un toit de palmes.

Ce « voyage » en Asie est un retour aux sources du sacré... Java agit sur lui comme un révélateur. Debussy comprend que c'est par une intense remise en cause de tout le système musical en place, puis par un lent travail technique d'élaboration de nouveaux outils plus efficaces que les anciens, qu'il pourra prétendre à un pouvoir de suggestion supérieur.

REVOL, *Influence de la musique indonésienne*, p. 119 et 120.

Benjamin Brinner appelle « connaissance passive »²⁸⁵ et qui est en réalité la base de l'apprentissage traditionnel du gamelan²⁸⁶. Il l'imagine, ou se plaît à l'imaginer, libre de contraintes conventionnelles. Il est aussi possible que Debussy ait simplement besoin d'imaginer ces musiques « libres » comme il rêve que la sienne soit, afin que, justement, ces modèles l'aident à sortir du cadre conventionnel de l'époque.

Peut-être même, dans le contexte musical et historique dans lequel évoluait Debussy, c'est-à-dire une époque où la seule musique réellement connue était purement tonale, cette méconnaissance technique du gamelan, par l'espace même créé par l'absence de connaissance, en a-t-elle, paradoxalement, facilité une certaine assimilation (et non la copie). Les deux systèmes, indonésien et tonal reposent en effet en grande partie sur des axiomes contraires, en tenter une fusion en connaissance de cause est une entreprise pour le moins périlleuse et dont on peut se demander le sens qu'elle pourrait bien avoir²⁸⁷. Cette influence ne pouvait donc passer que par deux vecteurs : un travail à partir des moyens musicaux déjà existant dans la palette de Debussy et une direction métaphorique, la certitude qu'une musique « autre »²⁸⁸, radicalement différente mais belle, est possible, une sorte d'Éden à (ré)inventer.

²⁸⁵ « Passive knowledge » (B. BRINNER, *Knowing music, making music, op.cit.*, par exemple p. 35). L'apprentissage par écoute et imprégnation des autres pendant que l'on joue sa partie. Après avoir joué une partie en en écoutant une autre, on passe à l'apprentissage de la partie écoutée, même si dans la pratique, le plan est souvent moins structuré. Cette connaissance est importante à Java en raison du grand nombre d'instruments et de la fonction associée à chacun, qu'il faut connaître. Ou, autre exemple, un joueur de tambour qui doit suivre de ses frappes un danseur doit « connaître » parfaitement la danse sans pour autant savoir danser. Brinner distingue ainsi plusieurs couples de savoir impliqués dans la pratique musicale, et donc dans cette recherche, en plus de la connaissance active/passive : intuitif/explicite, conscient/automatique, procédural/déclaratif (*Ibid.* p. 39).

²⁸⁶ C'était également la technique recommandée comme la plus efficace par Jean-Michel Bardez dans ses cours d'écriture au conservatoire du X^e arrondissement de Paris pour préparer une épreuve dans un style que l'on avait peu préparé (j'ai suivi ses cours dans les années 2000) : ne pas analyser de partitions ou chercher de formules-types mais écouter la musique du compositeur en question toute la veille de la mise en loge ; s'imprégner et faire confiance à l'inconscient. Toutefois, il s'agissait là de musique dont nous connaissions les principes.

²⁸⁷ Les essais de Lou Harrison de ce point de vue, une conciliation tonale quasi baroque et une syntaxe javanaise, sont assez étranges et montrent aussi la difficulté à intégrer la pensée javanaise pour un musicien éduqué depuis toujours en occident. Voir *infra* « Lou Harrison et les gamelans en intonation juste » p. 146.

²⁸⁸ P. ALBÈRA, « Les leçons de l'exotisme », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 9, 1996, p. 63.

Néanmoins, plus ou moins volontairement ignorer les règles régissant le gamelan et les Javanais, ce n'est pas considérer, pour Debussy, que cette musique n'est pas construite ; son écoute est par ailleurs aussi précise et technique qu'on peut imaginer compte tenu des différences qui sous-tendent ces musiques et de l'absence d'information technique et d'échange. On peut tenter de repérer ce que Debussy a entendu en relevant les éléments qui ont pris de l'importance dans ses partitions ultérieures : les gammes non diatoniques et les ostinatos et répétitions, certes assez évidents, mais aussi l'architecture de nouvelles textures polyphoniques, des timbres percussifs inouïs de douceur et de subtilité, une souplesse rythmique inédite. Peut-être également les titres poétiques remplaçant les titres de genre.

Éléments permettant de mesurer l'influence et problèmes posés par ces derniers

La liste des éléments musicaux qui précède a été établie, en se recoupant plus ou moins, par plusieurs auteurs²⁸⁹ qui ont cherché à identifier des critères concrets permettant d'appréhender l'influence du gamelan sur Debussy. Cependant, la façon dont Debussy élabore son langage rend (heureusement) difficile cette quête qui se heurte à plusieurs difficultés. La première est que toutes ces caractéristiques existent déjà dans l'œuvre de Debussy avant 1889. Une autre est que son évocation de l'Orient ne se fait pas par les éléments musicaux qui lui sont traditionnellement associés. Debussy n'a pas utilisé des éléments de styles étrangers pour les caricaturer ou en simplifiant son langage (comme on peut l'observer dans les « turqueries » du XVIII^e siècle par exemple²⁹⁰ ou, plus près de lui, avec Saint-Saëns). Ceux qu'il intègre lui deviennent immédiatement personnels et ne sont souvent pas associés à l'évocation de l'Orient – ils se rapportent ainsi à ce que Locke a appelé

Boulez... souligne... que [« la rupture du cercle d'Occident »] est en partie fondée sur une certaine méconnaissance des règles du jeu de cette musique. Mais si Debussy ignore tout des codes qui en sont le fondement, il en savoure les échelles, les rythmes, les timbres. La poésie qui en résulte, sur laquelle Boulez a raison d'insister, est faite d'envoutements mystérieux et de répétitions incantatoires ; cette « influence corrosive » est de nature symboliste.

REVOL, *Influence de la musique indonésienne*, p. 105.

²⁸⁹ Principalement Tamagawa, Revol et Mueller ; également Lesure, Lockspeiser, Pasler, Fauser.

²⁹⁰ Sont souvent avancées à ce propos des raisons esthétiques ou étiques (« dévaloriser la culture étrangère »). Sans remettre cela en cause, il me semble qu'il y a aussi simplement des raisons de technique musicale : dans la musique hyper tonale de l'époque, l'intégration de bourdons ou de gamme « déficientes » ne permettaient que des parcours harmoniques alternant tonique et dominante sans modulation... « l'exotisme », au sens « d'extérieure au système », était simplement trop important pour pouvoir être intégré.

Rappelle-toi la musique javanaise qui contenait toutes les nuances, mêmes celles qu'on ne peut plus nommer, où la tonique et la dominante n'était plus que de vains fantômes à l'usage des petits enfants sages.

DEBUSSY, *Lettres*, p. 107.
(À Pierre Louÿs, 22 janvier 1895)

composition « trans-culturelle »²⁹¹ : composer, pour un contexte occidental, une pièce qui incorpore des conventions stylistiques et sociales d'une autre culture, le terme important étant ici « incorporer », faire corps avec sans être (directement, au moins) identifiable pour autant²⁹². Enfin, il s'agit souvent d'éléments assez abstraits et donc peu caractérisés. Revenons sur les questions ainsi soulevées.

Debussy utilise déjà des gammes non diatoniques avant 1889 : gamme par tons, octotoniques et pentatoniques, entendues chez les compositeurs russes. Jeremy Day-O'Connell fait également remarquer qu'un pentatonisme partiel ou affaibli faisait partie de l'héritage tonal et pas seulement pour son aspect « exotique »²⁹³ mais aussi un pentatonisme latent dans la progression plagale qui a pris beaucoup d'importance en XIX^e siècle et dont Debussy est l'héritier – dès sa jeunesse, le quatrième degré devient une sorte de dominante alternative fusionnant sous-dominante et dominante²⁹⁴. Ce lien entre plagal et pentatonisme devient système dans ses œuvres tardives comme la *Fille aux cheveux de lin*²⁹⁵ : il est développé à toutes les échelles de la structure, infléchissant le fonctionnement de la tonalité par un pentatonisme ambigu²⁹⁶ qui n'a rien de javanais. De plus, les évocations portées par la gamme pentatonique sont particulièrement fluides ; elle n'est pas seulement typique de l'Orient mais aussi d'autres exotismes bien connus avant 1889 : primitivisme, antique, religieux (certains chants grégoriens), pastoral (appels de cors ou vocaux) ou d'un exotisme plus proche (Écosse)²⁹⁷. Dès 1881,

²⁹¹ K. TAMAGAWA, *Echoes from the East*, op. cit., p. 30.

²⁹² R.P. LOCKE, *Musical Exoticism, Images and Reflections*, University of Rochester, New York, 2011.

²⁹³ Exemples chez Weber, Offenbach, Saint-Saëns, Gounod (J. DAY-O'CONNELL, *Pentatonicism from the eighteenth century to Debussy*, University of Rochester, NY, 2007, p. 228) et même un pentatonisme plus ou moins de « hasard » chez l'abbé Vogler qui compose une pièce pour les touches noires... (*Ibid.* p 230)

²⁹⁴ J. DAY-O'CONNELL, « Debussy, Pentatonicism, and the Tonal Tradition », *Music Theory Spectrum*, vol. 31, n° 2 (octobre 2009), p. 242.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 252.

²⁹⁶ J. DAY-O'CONNELL, *Pentatonicism from the eighteenth century to Debussy*, op. cit., p. 7.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 9.

Debussy a alors vingt-et-un ans, la mélodie d'une de ses premières pièces pour voix, *Rondel chinois*, comprend logiquement des inflexions pentatoniques²⁹⁸.

Pour Revol, la « prolifération du statique », propre à Debussy et touchant tous les niveaux d'organisation, est trop éloignée d'un langage tonal alors très modulant pour avoir une autre source que le gamelan : multiplication des ostinatos, harmonies tenues sur plusieurs mesures, répétitions rythmiques, motiviques ou littérales à toutes les échelles – petite, moyenne et large²⁹⁹. La duplication, ce procédé développé par Debussy qui lui est si spécifique – et qui a donné lieu à une typologie fouillée par Sylveline Bourion³⁰⁰ – constitue peut-être une sorte d'hybridation personnelle entre la logique de répétition-développement thématique européenne³⁰¹ et la découverte, à l'audition du gamelan, de la richesse de nombreuses répétitions à peine variées. La *Fantaisie* fait là encore office de laboratoire.

L'« hétérophonie orchestrale » caractéristique de la construction des sonorités de Debussy (nuances douces et ambitus large, cordes largement divisées, souvent pincées et frottées en même temps, vents en doublures harmoniques sur des figurations différentes, doublures d'octave de la ligne mélodique principale ou, au contraire, instrument à vent solo dans le médium...) s'observe dès 1887-1888 dans *La Damoiselle élue...*³⁰² (hétérophonie orchestrale qui provient peut-être, si elle doit venir de quelque part, de l'orchestration russe³⁰³). Néanmoins, la complexité et la versatilité des textures debussystes, la tendance à estomper les lignes mélodiques

²⁹⁸ M. ROLF, « Oriental and Iberian Resonances in Early Debussy Songs », dans *Debussy's resonance*, op. cit., p. 275 et 279.

²⁹⁹ P. REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française*, op.cit., p. 157.

³⁰⁰ S. BOURION, *Le style de Claude Debussy: duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, Vrin, Paris, 2011.

³⁰¹ Comme, par exemple, le schéma modèle-répétition-extension-cadence de Schoenberg ou les reprises et réexpositions.

³⁰² M. DEVOTO, « The Debussy sound: colour, texture, gesture », dans *The Cambridge Companion to Debussy*, p. 181.

³⁰³ Cette supposition se fonde sur ce qui formerait l'héritage commun à Stravinsky et Debussy qui sont les premiers à développer des proximités d'orchestrations hétérophoniques, alors qu'ils n'avaient sans doute pas connaissance de leurs travaux respectifs et qui ne sont pas sans points communs.

tout en les ornementant avec des timbres mixés³⁰⁴ (*Sirènes, Nuages*) ne fait que se développer par la suite. Et le cas particulier de l'architecture de cette hétérophonie avec des parties secondaires rapides dans l'aigu, à la base du gamelan et très fréquente chez Debussy après 1889, est également à rebours de toute tradition occidentale. Kiyoshi Tamagawa voit, par exemple, un reflet du *rebab* central et des strates pyramidales du gamelan dans le thème des *Nocturnes* toujours fonctionnellement associé au cor anglais, entouré d'harmonies lentes dans le grave et d'un accompagnement de notes de cordes rapides et aiguës...³⁰⁵ Les nuances douces et le peu d'amplitude dynamique sont également souvent mis en lien avec le gamelan (par Revol et Tamagawa en particulier). Il est vrai que, à Java, le son du gamelan est doux et qu'il n'y a pas de progression (comme en Occident) ou de contrastes dynamiques (comme à Bali). Néanmoins, je pense qu'il faudrait nuancer ce genre de corrélation : ce n'est pas le gamelan qui a donné à Debussy le goût des nuances douces. Il est cependant possible qu'il se soit efforcé de construire des climaxes car c'était le paradigme d'expressivité formelle de l'époque et que l'écoute du gamelan, où cette dimension est quasiment absente (sauf pour les scènes de batailles du théâtre d'ombre, qui n'ont pas été jouées en 1889), lui ait fait, soit prendre conscience de sa nature, soit lui ait permis de l'assumer (voir le paragraphe sur *Clair de lune*, p. 93).

Cette hétérophonie s'est peut-être enrichie suite à la profonde impression que la complexité rythmique de l'ensemble des *angklung* (voir Illustration 7, p. 81) a eu sur Debussy³⁰⁶. Ce ne sont néanmoins pas elles qui expliquent la nouvelle « respiration rythmique » que Debussy inaugure et dont le début du *Prélude à l'après-midi d'un faune* est sans doute l'exemple le plus célèbre. Ce début est souvent cité comme étant inspiré par la flûte *suling* mais il semble certain que le gamelan de 1889 n'en comprenait pas... La recherche d'un nouvel univers rythmique est peut-être plutôt à chercher dans une impression globale, et non

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 181.

³⁰⁵ K. TAMAGAWA, *Echoes from the East*, op. cit., p. 69.

³⁰⁶ J. PASLER, « Revisiting Debussy's Relationships with Otherness », op. cit., p. 322.

littérale, faite sur Debussy par les musique d'Extrême-Orient de l'Exposition universelle et non seulement le gamelan³⁰⁷. Cette nouvelle rythmique est peut-être la tentative de construire ce que Debussy n'arrivait fondamentalement pas à saisir à l'écoute de ces musiques. Comblant les manques est aussi source d'inspiration.

Enfin, il est en effet probable que Godet ait rapporté des listes de titres des compositions pour gamelan (*gendhing*) telles qu'elles ont été cataloguées par le docteur Groneman qu'il a sans doute rencontré à Java. Or, celles-ci se distinguent par des titres poétiques inspirés, dans leur immense majorité, de la nature et se référant particulièrement au champ lexical de l'eau (pluie, mer...), des fleurs ou des nuages. Ces titres ne sont pas sans points communs avec les titres si célèbres des pièces instrumentales de Debussy.³⁰⁸ Là encore, il s'agit d'une rencontre à partir de points communs qui rendent très incertaine la distinction entre influence, coïncidence et catalyse en l'absence d'une documentation génétique explicite.

Finalement, c'est surtout la présence simultanée de tous ces éléments qui peut convaincre d'une possible influence et non une invention spontanée de Debussy³⁰⁹, ainsi que l'échelle d'application de ces éléments qui deviennent fondement d'un langage. Par exemple, dans *Sirènes*, troisième mouvement des *Nocturnes*, le souhait de faire se mélanger, fusionner, intégrer les voix à l'orchestre plutôt que de simplement les ajouter³¹⁰, l'hétérophonie orchestrale constante et l'introduction d'une logique non-linéaire à l'intérieur d'une direction linéaire du discours³¹¹ à une échelle plus large sont effectivement étrangers à la musique de l'époque et proche de l'esprit du gamelan. Comme ces éléments peuvent se retrouver un peu partout dans l'œuvre de Debussy, nous allons présenter les œuvres où un changement de degré ou de nature peut s'observer et, indice malgré tout d'un rapport existant, cela

³⁰⁷ A. BOUCOURECHLIEV, *Debussy : la révolution subtile*, Fayard, 1998.

³⁰⁸ G.J. RESINK, « Les gendings, l'eau et "le musicien français" », *Archipel*, vol. 25, n° 1, 1983.

³⁰⁹ R.P. LOCKE, *Musical Exoticism, Images and Reflections*, op. cit. : "The question of combining the elements is crucial".

³¹⁰ F. LESURE et R. HOWAT, « Debussy, (Achille-)Claude », *Grove Music Online*, consulté le 27 juillet 2022.

³¹¹ K. TAMAGAWA, *Echoes from the East*, op. cit. : *Sirène* combine la non-linéarité avec une harmonie statique et une texture stratifiée.

concerne principalement l'écriture pour piano, cet instrument à percussion résonnant, dans les années qui suivent les Expositions universelles.

Fantaisie pour piano et orchestre

La *Fantaisie* pour piano et orchestre est la première œuvre écrite après l'Exposition universelle de 1889. Debussy commence à y travailler dès octobre et jusqu'en avril 1890³¹². Comme son titre ne l'indique pas, c'est une sorte de concerto pour piano en trois mouvements avec un thème cyclique.

Pour Mueller, ce thème cyclique, pentatonique, serait inspiré d'un des morceaux joués par le gamelan de l'exposition, *Wani wani*, que Debussy a donc certainement entendu plusieurs fois (Exemple 14) et que Tiersot a transcrit dans ses notes, notes que Debussy avait certainement également lues. Plus exactement, Mueller désigne cette influence originale comme « stylisation »³¹³ du thème (simplifié, rendu plus symétrique et réduit³¹⁴) plutôt qu'un emprunt ou une imitation, comme il était alors d'usage plus courant³¹⁵. Pourtant, en l'absence d'indice génétique dans les brouillons de l'auteur, le rapport ainsi créé entre les deux thèmes, *Wani wani* et la *Fantaisie* (Exemple 13), paraît assez ténu : un mouvement de broderie et un saut ne suffisent pas à créer un lien direct, de cause à effet, entre ces éléments, surtout dans un contexte pentatonique, minimal, où le nombre de relations possibles est limité³¹⁶. À partir de mon expérience du gamelan, je dirai surtout que Debussy a synthétisé des éléments que l'on retrouve majoritairement dans les mélodies de gamelan³¹⁷ : d'une part les mouvements conjoints sont très

I, 1-3
Andante
f

I, 1-3
Allegro
f

I, 1-2
très animé
f

III, 1-2
Allegro
piz.
pp

III, 1-2
Le double moins vite
pp doux

Exemple 13 : Différentes apparitions du thème cyclique de la *Fantaisie*.
Exemple donné par Mueller p. 162.

³¹² R. MUELLER, « Javanese Influence on Debussy's *Fantaisie* and beyond », *op. cit.*, p. 157.

³¹³ *Ibid.*, p. 169.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 168.

³¹⁵ R.P. LOCKE, *Musical Exoticism, Images and Reflections*, *op. cit.*, p. 45.

³¹⁶ SUMARSAM observe que la version de *Wani Wani* que Mueller compare au thème de la *Fantaisie* est originaire de Yogyakarta alors que les musiciens, soundanais, ont forcément joué une autre version, plus proche de la transcription de Tiersot, mais sans plus de points communs avec le thème de Debussy (SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, *op. cit.*, p. 100).

³¹⁷ À ma connaissance, Mueller n'a pas pratiqué le gamelan – en tout cas, contrairement à d'autres auteurs, il ne mentionne pas cette pratique. Il se trouve donc dans un contexte où il n'a pas de connaissance particulière du gamelan autre que les documents français de l'époque et des ouvrages

chromatisme wagnérien que se situe l'apport, conceptuel principalement, de l'audition du gamelan³²⁰.

Ce passage de la partition correspond d'ailleurs aussi à un moment très répétitif où la tête du thème est répétée à différentes vitesses et pris dans un grand ralenti ; s'il ne s'agit pas d'une « exposition », ce n'est plus une simple transition, le temps tente vraiment de se suspendre : « ce... statisme n'est pas une musique inexpressive mais au contraire une musique qui, par un phénomène de mutations à la fois spatiale et temporelle infimes, crée une atmosphère propice à l'envoûtement. »³²¹ Revol détaille cette conception répétitive qui s'étend de l'atome (la note trillée ou répétée) à la grande forme cyclique héritée de César Franck en passant par la répétition de cellules motiviques, motifs, sections³²² et qui trouvera son expression la plus systématique dans le troisième mouvement de la *Fantaisie*. Si le traitement répétitif d'un court thème pentatonique peut également faire penser à l'alors récente *Symphonie cévenole* (1886) de Vincent d'Indy, chez ce dernier les ostinatos forment un arrière-plan destiné à être oublié alors qu'ils deviennent la matière même de la musique dans la *Fantaisie*³²³ – un des éléments premiers de ce que Debussy et ses contemporains ont entendu dans le gamelan.

La *Fantaisie* est un essai, un creuset qui permet à Debussy de chercher des techniques³²⁴ pour rendre poétiquement les impressions du gamelan, c'est-à-dire trouver une nouvelle utilisation de moyens qui étaient déjà à sa disposition³²⁵ et opérer une mutation décisive de leur sens.

³²⁰ F. LESURE et R. HOWAT, « Debussy, (Achille-)Claude », *Grove Music Online*, consulté le 27 juillet 2022 : "It was at the precise moment when he first turned his back on Wagner that Debussy discovered the music of East Asia at the 1889 Exposition. For him the revelation was far removed from the attraction of the exotic or the picturesque that it meant for many French composers, and concerned essentially the use of musical scales obeying conventions other than those of the West."

³²¹ P. REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française*, op. cit., p. 131.

³²² *Ibid.*, p. 145-146.

³²³ R. MUELLER, « Javanese Influence on Debussy's *Fantaisie* and beyond », op. cit., p. 181.

³²⁴ D'autres éléments, à mon sens plus secondaires, sont relevés : des nuances douces qui évitent les climax wagnériens, une écriture rythmique qui trouble « le sentiment de pulsation » (*Influences de la musique indonésienne sur la musique française*, op.cit., p. 133-134), une fragmentation kaléidoscopique de la ligne mélodique (K. TAMAGAWA, *Echoes from the East*, op. cit., p. 62).

³²⁵ K. TAMAGAWA, *Echoes from the East*, op. cit., p. 159.

CLAIR DE LUNE

à Madame ARTHUR FONTAINE

PAUL VERLAINE

CLAUDE DEBUSSY

Très modéré

PIANO *pp très doux*

P

Votre âme est un pa - y - sa - ge choi - si Que

pp très doux et très expressif

Exemple 15 : Debussy, Clair de lune, version de 1891.

Clair de lune

Clair de lune est une mélodie extraite des *Fêtes galantes* ; elle date de 1882 (Exemple 16) mais Debussy l'a entièrement réécrite en 1891 (Exemple 15). Si les dix ans qui séparent les deux versions ne se résument pas à la visite de l'Exposition universelle – Debussy a clairement progressé –, la nature des corrections semble indiquer qu'il continue à cette période d'explorer la même direction que la *Fantaisie* : Debussy étouffe les nuances (tous les *mezzo forte*, *forte* et *sforzando* deviennent *piano*), l'écriture rythmique change de nature, elle devient plus complexe et souple, plus dynamique avec des contretemps constants ce qui, paradoxalement, permet à des cellules plus caractérisées d'émerger et leur répétition devient matière musicale, créatrice d'un effet et d'un affect (dans la première version les rythmes se répètent beaucoup mais leur neutralité thématique et métrique rend la répétition inaudible).

L'harmonie de tout le morceau est beaucoup plus élaborée mais le changement de l'introduction – qui garde néanmoins le même profil avec un élément descendant de registre en registre – est particulièrement significatif : le balancement entre une neuvième de dominante et le degré napolitain de la tonalité de *fa#* majeur est remplacé par un passage entièrement pentatonique constitué d'une arabesque mélodique et de son aura – nous reviendrons plus tard sur cet aspect polyphonique³²⁶. Ce n'est plus seulement la mélodie qui est pentatonique, mais tout le matériau – on ne peut pas vraiment parler ici d'harmonisation. Aucune volonté d'illustrer le texte par ce pentatonisme ; Revol note plutôt le développement d'une couleur pour elle-même qui devient « remise en cause fondamentale du système tonal traditionnel »³²⁷ : elle peut devenir introduction d'un matériau à part entière. Mueller, pour sa part, considère que cette arabesque constituée de broderies et de sauts de quarts est une variante du thème cyclique de la *Fantaisie*,

³²⁶ Ce début sera analysé en détail du point de vue de l'anticipation harmonique au chapitre 4, *infra* p. 193 : « De l'anticipation chez Debussy ? ».

³²⁷ P. REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française*, op.cit., p. 148.

CHANT **Andantino**

PIANO

Votre âme est un pa-y - sa - ge choi .

Exemple 16 : Debussy, Clair de lune, première version (1882).

tout comme les autres thèmes initiaux pentatoniques que l'on peut trouver dans les mélodies composées ou corrigées en même temps : la *Tarentelle styrienne* (1890) ou *L'échelonnement des haies* (1891)³²⁸.

Les dix ans suivants seront consacrés à la composition de *Pelléas et Mélisande*, créé en 1902, où le compositeur continue d'approfondir ces éléments sans en apporter de nouveaux du point de vue du gamelan.

Pagodes

Après *Pelléas*, en 1903, Debussy revient au piano avec le recueil des *Estampes*. Selon Louis Laloy, la première pièce du recueil, *Pagodes*, a pour origine le stimulus renouvelé de l'écoute du gamelan lors de l'exposition de 1900³²⁹ : le choix des titres de ce morceau comme du recueil semblent aller dans ce sens en évoquant clairement l'Asie et donner ainsi un indice sur l'inspiration de la nouveauté de l'écriture pour piano et de la sonorité de *Pagodes*.

Ces titres font indubitablement référence aux estampes japonaises, que Debussy aimait et collectionnait depuis l'adolescence³³⁰, et c'est un des seuls titres « pittoresque » de son catalogue, aussi bien par son exotisme que par les sujets traditionnelles des estampes qui sont, justement, souvent pittoresques, montrant fermiers ou musiciens dans des rues ou, logiquement, devant des pagodes³³¹. Debussy tenait vraisemblablement à cette connotation car il a lui-même supervisé, auprès de son éditeur, le lettrage de la couverture de sa partition qui s'inspirait des bleus et or caractéristiques des estampes japonaises³³². Le recueil se présente ainsi comme un catalogue, exotique cette fois, où chacune des trois pièces du recueil évoque un imaginaire musical différent : un Extrême-Orient abstrait, l'Espagne

³²⁸ R. MUELLER, « Javanese Influence on Debussy's Fantaisie and beyond », *op. cit.*, p. 173-174.

³²⁹ R. HOWAT, *The Art of French Piano Music*, *op. cit.*, p. 111.

³³⁰ *Ibid.*, p.110.

³³¹ F. de MÉDICIS, S. HUEBNER (éd.), *Debussy's resonance*, *op. cit.*, p.304.

³³² P. ROBERTS, *Images: The piano music of Claude Debussy*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1996, p. 46.

mythique chère aux Français de *La Soirée dans Grenade* et le folklore français des *Jardins sous la pluie*³³³.

Le terme *Pagodes* se réfère à une architecture classique en Extrême-Orient, principalement en Chine et au Japon, mais qui n'est pas présente en Indonésie ; néanmoins, Debussy a pu être induit en erreur sur ce dernier point par son ami Godet. L'image de la pagode fonctionne-t-elle, pour Debussy, comme l'étendard ou le symbole d'une Asie floue, non précisément localisée, un sujet d'estampe au même titre que le sont les cartes postales d'Espagne³³⁴ ? Ou bien, le bâtiment est-il une image de la manière nouvelle avec laquelle il stratifie l'écriture pour piano : sur une base solide peuvent se développer toits sinueux, courbes et ornements³³⁵ ? Au-dessus des gongs : les arabesques. Arabesques, gongs et strates qui construisent la sonorité spécifique du piano de *Pagodes*.

Le terme d'arabesque semble en effet mieux caractériser la souplesse en suspension rythmique, tournant sur elle-même, de la mélodie qui commence m. 3 dans l'aigu ou celle, dans le médium, qui démarre m. 5, que ceux de thème, de chant ou de contre-chant. De plus, ces éléments mélodiques ne viennent ni s'opposer aux autres éléments – qu'il ne faudrait donc pas appeler « accompagnement » –, ni les générer mais s'y intègrent, présentant un étage de plus à la construction polyphonique pour achever la sonorité d'ensemble. La sonorité est beaucoup plus belle et la progression d'ensemble beaucoup plus compréhensible si cette mélodie n'est pas jouée comme un thème, pas en dehors (ce que Debussy exprime par le « délicat et presque sans nuances » de la partition). Cette écriture mélodique, dont on ne trouve guère d'exemple en Occident avant Debussy, est généralement

Exemple 17 : Debussy, début de *Pagodes*, mise en valeur des strates.

³³³ Pour Locke (*Musical Exoticism, Images and Reflections, op. cit.*, p. 67), le milieu social est autant un critère d'exotisme que la géographie ou l'histoire réinventée (l'Antiquité par exemple). Voir le livre entier pour un examen approfondi de cette question délicate.

³³⁴ Ce qui a pu faire dire à Daniel Barenboim dans une vidéo de présentation du morceau que *Pagodes* évoquait la Chine. Cela n'est d'ailleurs peut-être pas totalement faux car Debussy connaissait aussi un peu la musique chinoise ; mais, musicalement, l'évocation se limiterait à l'emploi d'une gamme pentatonique utilisée d'une tournure très peu chinoise (*5 Minutes On... Debussy - Estampes 1. Pagodes*, 12 janvier 2018. URL : https://www.youtube.com/watch?v=OdB2lkzG_v4. Consulté le 29 août 2022).

³³⁵ E.R. SCHMITZ, *The Piano Works of Claude Debussy*, Courier Corporation, 2014, p. 78.

considérée comme ayant été inspirée par les arabesques du gamelan. Sans doute ces qualités sont-elles en partie également indissociables du pentatonisme quasi strict du morceau, privilégiant quarts et secondes, ce qui fait ainsi sortir le langage tonal de sa logique fondamentale³³⁶, évitant cadences tonales et modulations. Ce qui était, après 1889, l'émancipation locale d'un matériau non-diatonique peut, après 1900, devenir le matériau principal, infléchi par moment par quelques notes supplémentaires qui viennent créer des îlots d'une autre couleur harmonique³³⁷. Ces variations du matériau ne permettent pour autant pas de suivre Paul Robert lorsqu'il estime que Debussy abandonne l'idée de progression harmonique³³⁸, puisqu'elle est en réalité toujours présente mais à plus grande échelle, ce qui en rend la perception plus difficile. En cela, Debussy rejoint, sans doute involontairement, la réalité mélodique javanaise (il y a une progression modale dans les morceaux) à rebours de la perception occidentale du gamelan (tout se répète dans l'immobilisme). Si je ne suis pas sûr non plus de repérer, comme le fait Roy Howat, une influence directe des formules de certains instruments du gamelan sur certaines tournures mélodiques – Debussy, malgré tout, n'a pas joué de gamelan³³⁹, le fait que

³³⁶ R.P. LOCKE, *Musical Exoticism, Images and Reflections*, op. cit., p. 234.

³³⁷ *La* ou *la#* m. 5 à 10, les accords à renversements transposés sur le trille *do#-ré#* des m. 15-19 qui créent des degrés mobiles, un *mi* à la basse m. 20 et un *mi#* m. 33-36, et les reprises de ces passages. Certaines analyses parlent de plusieurs gammes pentatoniques dans *Pagodes*, sous-entendant des modulations. Je pense qu'il vaut mieux parler de *pien* (notion empruntée à Jacques Chailley que lui-même a emprunté à la théorie musicale chinoise) : dans une gamme pentatonique, il est possible d'ajouter au milieu des intervalles plus larges une note de passage mobile en fonction de l'attraction locale – notons que cette notion n'existe pas à Java. Dans le cas de *Pagodes*, cette attraction est en principe d'ordre harmonique. Par exemple, le *la* ajouté m. 5-6 à la gamme *si-do#-ré#-fa#-sol#* ne se trouve que dans l'accord et pour l'enrichir, le *la#* m. 7-8 apparaît dans une nouvelle mélodie au même registre que l'accord précédent : c'est clairement une altération de ce qui est maintenant présenté comme une note de passage mélodique pour proposer une couleur *lydienne* à ce passage et suggérer une fonction de *IV*^o degré qui préparera une dominante très subtilement déployée à la fin de la m. 8. On pourrait presque ne pas s'en apercevoir, le changement de degré ne tient à quasi rien, à l'arrêt de la boucle mélodique sur le *la#* en fait, sinon, rien ne change par rapport à ce qui précède et suit... Même type d'analyse pour les *mi* et *mi#* mentionnés précédemment.

³³⁸ P. ROBERTS, *Images: The piano music of Claude Debussy*, op. cit., p. 164.

³³⁹ Au contraire de Howat qui fonde ses hypothèses sur cette expérience. Ces références me semblent à la fois trop floues d'un point de vue motivique et trop précises par rapport à la technique javanaise pour, sans sous-estimer l'oreille de Debussy, être réellement fondées dans cette situation. Selon Howat, les triolets m. 11 sont à comprendre comme une imitation des *bonang* ; main droite m. 37 comme un souvenir du *gendèr*.

Au moment où Debussy faisait des efforts pour se libérer de Wagner, écouter du gamelan a été pour lui une surprise... Le concept du temps n'y est pas linéaire, menant vers une fin inévitable, mais circulaire et sans fin. Il s'agit d'un monde flottant sur des intervalles étrangement ambigus au lieu d'être précis et sans équivoque, des chuchotements sur un tempo languissant...

SJUKUR, *L'année Debussy*, p.15.

Debussy cherche à varier au maximum ses arabesques tout en restant strictement dans la gamme pentatonique et en privilégiant les mouvements conjoints ne peut, effectivement, que lui faire retrouver le parfum de formules qui existent à Java. En écoutant moins dans le détail, de plus loin, on peut trouver en revanche un parallèle entre une construction mélodique habituelle aux *bonang* qui se détache bien des autres instruments : une formule se répète assez longtemps avant de fleurir (*céngkok*) en fin de phrase : l'arabesque de base de *Pagodes* (m. 3-4 et suivantes) est effectivement construite sur cette dynamique mélodique.

On entend aussi des « gongs » (ou plutôt des métaphores de percussions douces et graves, de type gong ou dont les gongs font partie) dans *Pagodes* : sur plusieurs registres dès l'introduction³⁴⁰ (quintes dans le graves, intervalle qui dans le grave sert à évoquer les cloches³⁴¹, secondes dans le médium) et aux nombreux points d'articulations qui les suivent, à la fin. Cependant, c'est aussi l'écriture par strates qui fait entendre ces basses comme des gongs en créant une proximité sonore avec l'architecture des textures de gamelan.

Pour Paul Roberts, Debussy a en effet reconnu dans la composition des textures percussives et résonnantes du gamelan l'idéal de sonorité pianistique qu'il recherchait³⁴² lors de ses improvisations et l'ordonnement des textures du gamelan lui a donné un indice des moyens pour y parvenir. Cette structure, très perceptible avec une écoute attentive, est faite d'arabesques rapides dans l'aigu et de plus en plus lentes dans les strates plus graves, soutenues par des gongs médium puis profonds encore plus longs. Cette nouvelle construction d'un timbre

³⁴⁰ Mais il ne s'agit pas, comme le prétend Howat, d'une séquence rythmique *gong-kempul* habituelle. D'abord, à part l'enchaînement du dernier demi temps de la m. 1 au premier de la m. 2 qui ressemble, en effet, à l'enchaînement *kempul-gong* marquant la fin du cycle seulement (donc sur une période de temps bien plus longue qu'une mesure), les gongs marquant la structure du gamelan ne fonctionnent pas en pyramide de registres comme dans ces mesures d'introduction (voir *infra* le chapitre sur la colotomie p. 154). De plus, cette structure n'est jamais jouée seule, « à nue », ces gongs ne jouent qu'avec tous les autres instruments.

³⁴¹ Voir, par exemple, Grieg, *Pièce lyrique* opus 54 n°6 pour piano.

³⁴² P. ROBERTS, *Images: The piano music of Claude Debussy, op. cit.*, p. 157 : « In Javanese music, Debussy recognized a musical ideal that was attainable through his own exploration of the piano sonority. Debussy's piano is fundamentally percussive ».

Howat points out that the rhythmic relationship between the As in the two lower staves of bars 3-4 from 'Cloches à travers les feuilles' 'exactly matches that between kethuk and kenong', but the point is that here the rhythmic stratification no longer has a specifically exotic association: the three-staves format equally places 'Cloches à travers les feuilles' within a tradition of nineteenth-century pianistic virtuosity, for example, while such well known orchestral examples of rhythmic layering as 'Rondes de printemps' (from the orchestral Images) and in particular the late ballet score Jeux might be seen as precursors of Ligeti's micropolyphony or even spectral composition. All this lends credibility to Sorrell's claim that 'It is pointless to go through the famous music of [Debussy's] maturity looking for traces of gamelan like fossilized footprints of some rare animal.... The greater the composer the less likely such marks are to show, for the simple reason that they have been completely assimilated within the style'. Think this through, and the paradoxical conclusion that the best evidence of influence is when there is no evidence of it.

COOK, *Anatomy of an encounter*.

pianistique par l'écriture est, par exemple, très claire au début et à la fin du morceau. Cette sonorité ne s'origine pas dans la réduction de l'écriture vocale ou orchestrale ou la pure gestualité du clavier mais dans la production du son du piano : la percussion, largement dissimulée par le piano romantique. Non pas la percussion de l'impact du marteau, comme Bartók la recherchera quelques années plus tard, mais sa résonance juste après la frappe – douce comme celle des battes entourées de cordes utilisées par les Javanais. Ce que Debussy a reconnu c'est le « phénomène harmonique » comme origine commune au gamelan et au piano qu'il imaginait³⁴³ et même si la résonance n'est qu'un aspect de la technique de piano de Debussy, elle est responsable de son atmosphère.³⁴⁴ Mais peut-être peut-on aussi renverser la proposition : ne serait-ce pas par son écoute de la résonance du piano depuis son adolescence que Debussy a pu apprécier le gamelan et apprendre de lui ?³⁴⁵ Debussy n'aurait-il pas été le premier à pouvoir entendre de la musique dans le gamelan car il avait été sensibilisé à la résonance du piano par ses improvisations ? Et, en retour, l'architecture verticale du gamelan, qu'il a ainsi pu percevoir, l'a certainement influencé en lui ouvrant des possibilités d'écriture polyrythmique³⁴⁶. Ce n'est pas payer une dette, c'est apprendre d'une convergence. Cette convergence entre polyrythmie du gamelan et résonance de piano peut s'illustrer en observant l'ordonnement dans les registres des notes m. 5 : la sonorité ne fonctionne pas en dehors des registres précis assignés aux notes³⁴⁷ (alors que dans le gamelan l'identité d'octave est absolue), ceux-ci obéissant au modèle acoustique des harmoniques. Et si l'importance de cette construction de sonorité par l'écriture, la

³⁴³ Plutôt que, comme l'écrit littéralement Roberts, le gamelan comme origine du piano de Debussy (P. ROBERTS, *Images, op.cit.*, p. 153),

³⁴⁴ P. ROBERTS, *Images, op. cit.*, p. 158.

³⁴⁵ Je me souviens d'un cours d'électroacoustique au CNSMDP où Yann Geslin nous proposait comme définition d'un compositeur : celui qui entend de la musique là où les autres, avant, n'en entendaient pas.

³⁴⁶ Car il ne faut pas imaginer, par l'emploi du mot « résonance » que le gamelan ait pu influencer Debussy directement sur l'usage de la pédale, qui est pourtant essentiel dans son style de piano. La résonance du gamelan est composée, c'est-à-dire que tous les instruments sont étouffés, ils ne jouent jamais plus d'une note chacun, c'est leur assemblage qui fabrique la résonance.

³⁴⁷ Si, par exemple, le sol# (au niveau de la clé de sol) est déplacé une octave plus grave, plus rien ne fonctionne.

polyrythmie et l'écoute de l'instrument n'était pas indiquée par Debussy seulement dans le titre du morceau, mais aussi dans celui du recueil qui ouvre la période où Debussy va écrire toutes ses grandes œuvres pour piano ? Les couleurs des estampes, dont Debussy connaissait si bien les détails, sont, en effet, imprimées couche par couche... Et, n'y aurait-il pas là également une autre référence cachée de Debussy ? Les estampes japonaises ont en effet également été une révélation, quelques décennies plus tôt, pour les futurs peintres « impressionnistes »³⁴⁸.

Il faut enfin noter l'omniprésence des contretemps, qui sont la pulsation interne de *Pagodes* et participent grandement de cette impression de statisme mouvant. Cet élément est également très présent dans le gamelan, de même que les variations de tempo et particulièrement les ralentis. Pour Howat, les textures et les agogiques de *Pagodes* ne sont compréhensibles que par le gamelan et par aucun paradigme musical occidental antérieur – il faut reconnaître qu'en écoutant son interprétation³⁴⁹, ces équilibres et jeux de tempos sont convaincants. En effet, ces contretemps sont souvent interprétés de façon « lâche » par les pianistes, ce qui donne un résultat trop alangui ; je pense, au contraire, qu'il faut les jouer, comme au gamelan, strictement au tempo et en leur donnant la dynamique rythmique appropriée : le statisme restera par l'immobilité harmonique mais tout l'intérêt de la musique réside dans la tension entre les paramètres.

Mentionnons qu'il existe une orchestration de *Pagodes* réalisée par Percy Grainger en 1928 pour quatre pianos, harmonium et dix-neuf percussionnistes qui, si elle présente des aspects techniques très intéressants, fait perdre tout le charme timbral de la version d'origine en sonnait trop « littéral ». Cela me semble, par

³⁴⁸ P. ROBERTS, *Images: The piano music of Claude Debussy*, op. cit., p. 50 : les peintres réalistes regroupés autour de Manet ont reconnu dans les estampes exposées à Paris en 1867 une nouvelle vision du monde correspondant à leur désir de rompre les conventions académiques. En dehors des sujets de vie quotidienne pour lesquels ils partageaient l'attrait, ils ont été particulièrement frappés par la répartition asymétrique d'aplats de couleurs vives, définies. Les conséquences ont été profondes : sur l'organisation de l'espace pour Degas, pour l'instantanéité pour Monet, sur l'invention de motifs décoratifs sans ombre chez Gauguin et Van Gogh, ainsi que pour l'Art Nouveau.

³⁴⁹ *An evening of (mostly) French piano music*, mis en ligne par Isabel Fine, 11 novembre 2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fA70Jg-WWRM>. Consulté le 29 juillet 2022.

ricochet, illustrer la vanité de la recherche trop précise d'une origine exacte aux éléments nouveaux, en celle-ci est forcément illusoire : c'est dans le processus de transformation et les écarts nécessaires, flous et ambigus que réside l'intérêt artistique et le charme.

Après Pagodes

À partir *Pagodes*, ces éléments vont se développer, devenir polysémiques et s'intégrer complètement à la palette de Debussy, c'est-à-dire ne plus contenir de référence voire fonder en partie son langage. Boulez parle à ce propos de concepts orientaux de temps et de sonorité « transcendés »³⁵⁰. Vont être détaillés maintenant deux exemples remarquables et classiques de cette utilisation « transcendée » extraits de la deuxième série des *Images* (1908) où ces polyrythmies se déploient différemment mais peuvent se repérer car il reste comme un doute, peut-être un brin de référence (ainsi la troisième pièce, *Poisson d'or*, se réfère à une laque chinoise).

The image shows a musical score for the beginning of 'Cloches à travers les feuilles' by Debussy. The score is in 4/4 time, marked 'Lent' with a tempo of 92 beats per minute. It features a piano part with a 'doux sonore' (softly resonant) character and a 'pp' (pianissimo) dynamic. The right hand has a melodic line with triplets and a 'un peu en dehors' (slightly out of tune) instruction. The left hand has a bass line with a 'm.g.' (middle gong) instruction. Red circles highlight specific notes in the bass line.

Exemple 18 : Debussy, début de *Cloches à travers les feuilles*.

Le début de *Cloches à travers les feuilles* utilise la circularité de la gamme par ton pour faire éclore une remarquable architecture polyrythmique stratifiée autour d'une mélodie centrale (quasiment un *balungan* très court) créant une temporalité à la fois suspendue et en mouvement – « l'ambiguïté fondamentale au cœur du gamelan » pour paraphraser Paul Roberts³⁵¹. Même si ces cloches pourraient être, selon Louis Laloy³⁵², un souvenir du Jura et plus précisément de volées entendues à la Toussaint, il reste que leur articulation et leur orchestration sont plutôt javanaises. La mélodie centrale est déjà une polyphonie par son articulation : la première note est une sorte de gong médian qui résonne pendant tout le mini-cycle (et qui fait tout à fait penser à un *kenong* dans sa fonction et son registre) et la note de milieu de

³⁵⁰ P. BOULEZ et M. CADIEU, « Traditional Music - a lost paradise? / Musique traditionnelle - un paradis perdu? / Traditionelle Musik - ein verlorenes Paradies? », *The World of Music*, vol. 9, n° 2 (1967), p. 6 : « Celui qui l'a le plus... merveilleusement transcendée (sic), c'est Debussy ».

³⁵¹ P. ROBERTS, *Images: The piano music of Claude Debussy, op. cit.*, p. 168 : « the very ambiguity at the heart of the gamelan ».

³⁵² *Ibid.*, p. 169.

Exemple 19 : Debussy, Et la lune descend sur le temple qui fut, m. 10-16.

cycle est appuyée (une sorte de doublure par un instrument qui marquerait le milieu du cycle ?). La polyphonie qui l'entoure souligne cette articulation dans le médium grave par un lent « motif de crapauds » en octaves où chaque strate d'octave souligne une articulation du cycle (la moitié pour le la^2 et les quarts pour le la^3) : - la^3 la^2 la^3 (Exemple 18). Elle est également sertie de deux arabesques dans l'aigu : l'une régulière et plus rapide (comme un monnayage par des lames) et celle un peu en dehors plus mélodique et irrégulière (une flûte *suling*). En revanche, cet état ne dure que deux mesures, ce n'est pas la texture du morceau entier mais plutôt une sorte de thème-texture qui revient comme un refrain ou une amorce de phrase, varié à chaque présentation. Pour terminer cette première exposition, les éléments échangent leur identité et sont « développés » dès la m. 5 d'une manière tout à fait occidentale : les deux arabesques fusionnent en une nouvelle ligne, la mélodie centrale est transposée sur le la^2 qui constituait la base de sa couche inférieure (ou un ton en-dessous selon une vision inverse) et est « harmonisée » par une nouvelle sonorité-gong extraite de la gamme par ton (seconde et sixte majeure). La m. 7 rompt cette dernière présentation pour une nouvelle faisant office de cadence, avant de reprendre le processus et la texture initiale en variant certaines composantes, etc. Sans doute qu'ici, l'envie de créer, par la texture, un temps localement suspendu est plus d'origine javanaise qu'un souvenir du Jura. Pourtant Debussy ne s'inspire en rien de la grammaire du gamelan, ce dernier affine surtout l'écoute de l'inharmonicité et de la résonance. Fécondité de la confluence, transmutation de et par l'écriture, André Boucourechliev voit dans cette polyrythmie une révolution du temps musical, chaque voix-vitesse étant un « formant » de temps d'une fondamentale de durée, sur le modèle acoustique, remplaçant, dans un contexte atonal, la fondamentale de hauteur...³⁵³

Dans *Et la lune descend sur le temple qui fut*, la conception semble presque uniquement mélodique, l'harmonie fonctionnant seulement par zones de sonorités associées à une texture qui construit cette sonorité. Pour le passage pentatonique

³⁵³ A. BOUCOURECHLIEV, *Debussy : la révolution subtile*, op. cit., p. 34-35.

(m. 12 et suivantes, Exemple 19), cette texture est structurée autour d'une mélodie centrale surmontée d'une arabesque rythmiquement flottante (m. 14-15). Cette mélodie pentatonique centrale est conjointe, dans le médium, répétée en boucle, elle est formée de deux cellules symétriquement inversées (*si - la - fa#* et *si - do# - mi*) autour de la note *si* et ses points d'appui sont renforcés d'octaves brisées.

Un an plus tard, dans les *Préludes* (1909-10), *Voiles* est écrit presque entièrement en une gamme par tons interrompue une fois seulement par une incursion dans une gamme pentatonique, comme deux éclairages d'un hypothétique *sléndro*. Ces échelles ne sont plus des couleurs qui alternent comme dans *Et la lune...*, Debussy a suffisamment de moyens d'écriture pour faire évoluer des éléments en restant à l'intérieur de ces gammes : stratifier le matériau ; associer chaque strate à une sonorité (tierces, octaves puis octaves remplies d'un accord de quinte augmentée, basse très grave seule) que l'on peut appeler, avec Claude Ledoux et à la suite de Messiaen³⁵⁴, des « harmonies-timbre » ; hiérarchiser ces strates avec arabesque dans l'aigu, mélodie médium plus lente et régulière, en octaves et procédant majoritairement par mouvements conjoints (l'arabesque également d'ailleurs), gong grave utilisé comme ponctuation subtile. Cet ensemble d'horizontalités fabrique de plus une sonorité globale dont l'architecture repose également, malgré la gamme par tons et comme dans *Pagodes*, sur le spectre harmonique. Claude Ledoux repère aussi dans la première section (jusqu'à la m. 22) un découpage formel typique, bien que terriblement raccourci, des morceaux de gamelan³⁵⁵. Alors que les rapports entre les strates produisent une densification et une impression d'accélération jusqu'aux triples croches du passage pentatonique à jouer « en animant », l'architecture devient également progressivement plus

³⁵⁴ Voir O. MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, tome VII, Paris, Leduc, 2002, chapitre « Son-couleur » cité par M. SOLOMOS, « Timbre et son », dans *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, éd. L. Feneyrou & N. Donin, 2013 p. 22.

³⁵⁵ Introduction libre, gong, accumulation polyphonique et variation, gong final et son écho aux autres instruments m. 22 (C. LEDOUX, « Quelques rapports Occident-Orient vus par le petit bout de la lorgnette... (par le biais d'une analyse de "...Voiles" de Debussy) », *Recherche en éducation musicale*, vol. 26, 2005, p. 64).

verticale ; Ledoux pose l'hypothèse que les notes de la gamme par tons se déplacent aussi progressivement, au cours du morceau, vers des dispositions plus inharmoniques, vers des harmonies de type « gong »³⁵⁶. L'écoute analytique du gamelan a été définitivement dépassée dans des moyens musicaux propres.

Attitude de Debussy envers l'altérité

Le premier point à souligner pour évaluer l'influence du gamelan me semble être de rappeler que Debussy a toujours été très curieux, de musiques et des autres arts qui sont autant de sources d'inspiration qui s'accompagnent, en musique, d'un savoir au moins pratique. Cette ouverture personnelle, documentée dans la mesure du possible, est aussi une curiosité inscrite dans l'époque. Annegret Fauser propose d'ailleurs de considérer l'appropriation debussyste du gamelan plutôt dans le contexte de la tradition éclectique française que comme une rupture vers la modernité³⁵⁷.

Cette curiosité est donc d'abord très parisienne. Le compositeur maîtrise dès ses années de conservatoire les style de Massenet, Chabrier, Lalo, Delibes, Franck, Chabrier³⁵⁸ y compris leurs écritures exotiques et compose une *Séguedille* dès 1883 sur le modèle de Bizet³⁵⁹. De même, dès le début des années 1880, Debussy collectionne (modestement) l'art d'Asie³⁶⁰ dont l'engouement est alors général à Paris, « capitale de l'orientalisme »³⁶¹. Pour Michel Duchesneau, le filtre d'appréciation de l'art oriental pour Debussy est d'ailleurs celui du XVIII^e siècle et de son admiration pour les gravures de Watteau et Boucher.

³⁵⁶ C. LEDOUX, « Quelques rapports Occident-Orient vus par le petit bout de la lorgnette... », *op. cit.*, p. 69.

³⁵⁷ A. FAUSER, *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, *op. cit.*, p. 205.

³⁵⁸ F. LESURE et R. HOWAT, « Debussy, (Achille-)Claude », *Grove Music Online : 7. Models and influences*, consulté le 27 juillet 2022.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 282-83.

³⁶⁰ *Ibid.*, p.110.

³⁶¹ E. SAID, *Orientalism*, 1979, p. 51, cité par M. ROLF, « Oriental and Iberian Resonances in Early Debussy Songs », dans *Debussy's resonance*, *op. cit.*, p. 272.

La pensée décisive de Segalen est que la rencontre de l'Autre suractive l'imaginaire et la connaissance poétique. Bien sûr il ne saurait dès lors être question de hiérarchie dans la visée des rapports à l'autre : mais l'attire l'attention sur ce que

Sa personnalité complexe, secrète et mouvante semble profondément ancrée dans une attitude symboliste... L'incohérence apparente du comportement de Debussy trouve sa cohérence dans cette quête du rêve et de l'allusion. Il faut fuir la réalité ; tout commentaire précis tue poésie et mystère jusque dans sa propre vie.

REVOL, *Influence de la musique indonésienne*, p. 95.

GLISSANI, *Poétique de la Relation*, p. 42.

Mais surtout, il connaît très bien la musique russe. S'il la découvre vraisemblablement dès 1874, date à laquelle le Conservatoire avait acquis certaines partitions, entre 1880 à 1882, Debussy a notamment traversé la Russie et l'Ukraine³⁶² lors de voyages au service de Madame von Meck pour qui il joue intensément la musique russe (Tchaïkovski, Glinka³⁶³ puis celle des autres « Cinq »³⁶⁴. Musicalement, il en retient notamment les innovations mélodiques et harmoniques³⁶⁵ censées dépeindre la spontanéité et le primitivisme supposés des peuples orientaux de la « Grande Russie », qui sont, d'ailleurs, de plus en plus utilisées pour elles-mêmes par ces compositeurs russes jusqu'à être totalement absorbées.³⁶⁶

C'est fort de cet éclectisme et avec la volonté de trouver un antidote à Wagner que Debussy visite l'Exposition universelle. Après 1889, sa curiosité semble encore renforcée. Il est possible que la rencontre avec le gamelan lui ait fait deviner la différence, justement, entre l'exotisme parisien et la réalité, la richesse des cultures asiatiques, car à partir de ce moment-là, il semble que Debussy recherche, via des amitiés, de réelles connaissances. En 1890, il rencontre Edmond Bailly, connaisseur de l'Inde qui a publié et vendu certaines partitions de Debussy dans sa librairie orientale et ésotérique. En 1902, Debussy se lie d'amitié avec Louis Laloy³⁶⁷, musicologue qui a notamment publié un des premiers livres sur la musique chinoise en France³⁶⁸ et dont l'étude *Voix mortes : musiques maori* de 1907 est dédiée à Debussy. *Et la lune descend sur le temple qui fut* est dédié à Laloy... On suppose que c'est Camille Claudel qui l'initie à des connaissances précises sur les estampes japonaises³⁶⁹ et lui montre la fameuse estampe d'Hokusai qui orne la couverture de

³⁶² R.H. MYERS, « Claude Debussy and Russian Music », *Music & Letters*, vol. 39, n° 4, 1958, p. 336.

³⁶³ R.P. LOCKE, *Musical Exoticism, Images and Reflections*, op. cit., p. 223.

³⁶⁴ K. TAMAGAWA, *Echoes from the East*, op. cit., p. 35.

³⁶⁵ R.P. LOCKE, *Musical Exoticism, Images and Reflections*, op. cit., p. 222.

³⁶⁶ Cette tendance, qui va caractériser la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, est appelée par Locke « exotisme submergé » ou « dépassé » : *Ibid.*, p. 217.

³⁶⁷ R. HOWAT, *The Art of French Piano Music*, op. cit., p. 110.

³⁶⁸ L. LALOY, *La musique chinoise*, H. Laurens, Paris, 1900.

³⁶⁹ P. ROBERTS, *Images: The piano music of Claude Debussy*, op. cit., p. 53.

*La Mer*³⁷⁰. Il se lie en 1906 avec Victor Segalen avec qui il devait créer un *Siddhartha* sur la vie du Bouddha³⁷¹ et rencontre en 1914 le musicien indien soufi Inayat Khan qui lui expose le jeu de la *vina*.³⁷²

Il est possible qu'avec le temps et ces amitiés, Debussy ait évolué et qu'il ait développé à la fois un œil et une oreille pour l'art d'Asie qu'il aime profondément. Il traite cette influence avec respect et admiration comme l'attestent ses échanges avec son ami Louis Laloy³⁷³. Cependant, surtout en 1889, il n'a aucun moyen d'acquérir une technique. Par exemple, du jeu du *rebab*, Debussy retient vraisemblablement la possibilité d'une mélodie qui ne soit ni thème ni « chant » mais arabesque à l'intérieur de tout un environnement, mais là se situe sans doute la limite de l'intégration possible. Même s'il le voulait, il ne peut apprendre l'instrument. Alors, pour travailler l'Arabesque, il se plonge dans l'œuvre de Bach et forge son nouveau vocabulaire en relisant sous cet angle l'art mélodique et contrapuntique du compositeur allemand. Indépendamment de son envie de privilégier l'esprit sur la lettre, Debussy avait aussi peu de connaissances techniques réelles, d'où le fait que ce lien avec le gamelan reste insaisissable, comme je l'ai qualifié au début de cette partie : il passe par d'autres voies. En l'absence de travail génétique prouvant un emprunt retravaillé à l'écrit comme le faisait Messiaen³⁷⁴, les opérations de

³⁷⁰ La musique japonaise reste peu comprise ou appréciée encore en 1900 lorsque Tiersot essaie d'en transcrire. Selon PASLER (*Revisiting Debussy's Relationships with Otherness, op. cit.*, p. 330) il semble que l'opinion change en France lorsque le Japon défait la Russie en 1905, l'année de *La Mer*...

³⁷¹ P. REVOL, *Influences de la musique indonésienne sur la musique française, op.cit.*, p. 85.

³⁷² F. LESURE et R. HOWAT, « Debussy, (Achille-)Claude », *Grove Music Online*, consulté le 27 juillet 2022 : "In [1913, Debussy] received a visit from four Sufi Indian musicians, led by Inayat Khan, who aroused his interest in their repertory and are said to have demonstrated to him the technique of one of their instruments, the *vina*".

³⁷³ C'est d'ailleurs à cause de cet amour et de cette sorte de connaissance qui rend la véritable intégration possible que Tamagawa pense qu'on ne peut pas parler d'« appropriation culturelle » par Debussy envers l'Asie, contrairement à son rapport plus problématique au jazz par exemple (K. TAMAGAWA, *Echoes from the East, op. cit.*, p. 27-28).

³⁷⁴ Voir Y. BALMER, T. LACÔTE et C.B. MURRAY, *Le Modèle et l'Invention : Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt, op. cit.* Peut-être faudrait-il tenter ce nouveau travail génétique sur Debussy, comme l'ont fait les auteurs précédents avec Messiaen, pour y parvenir ? Mais ce travail dépasse le cadre de cette thèse. Peut-être, d'ailleurs, a-t-il déjà été tenté sans résultat par manque de documents, soit parce qu'ils ont disparu, soit parce qu'ils n'ont jamais existés ? En dehors de possibles brouillons perdus ou non consultés, il est possible en effet que la majorité du travail du langage de Debussy soit passé par l'improvisation plutôt que par l'écriture. On sait que c'était le cas pendant ses années

démonstration pour tenter de trouver des points précis de manifestation d'un lien entre un élément absolument et uniquement propre au gamelan et une partition de Debussy me semble risquer de n'être qu'un simple rapprochement...

Synthèse, écoute, allusion

Fausser a raison de rappeler que l'éclectisme de Debussy s'inscrit dans une tradition française mais on voit mal pourquoi il faudrait opposer cette vision à celle d'une rupture moderne. Debussy a malgré tout fait muter cet éclectisme en opérant à un autre niveau de construction musicale qu'il n'était habituel à l'époque, et cette mutation a été révolutionnaire. Si l'Orient a fasciné de nombreux compositeurs de son époque, surtout en France, Debussy est le seul à en avoir fait un fondement de son langage et à avoir relativisé, à travers cette source d'inspiration, les codes dominants³⁷⁵. Et si le gamelan, avant d'autres musiques et après la musique russe, a eu cet effet, c'est que Debussy rêvait d'une autre musique et s'interrogeait sur les limites du langage de la musique occidentale³⁷⁶. Selon les mots de Toru Takemitsu, la modernité est rupture et continuité, et n'est possible que parce qu'il y a une crise de l'Occident³⁷⁷ dont Debussy, alors, a conscience. C'est ainsi que Tamagawa peut se demander si le gamelan, par son nombre de notes limité et l'absence d'harmonie, a pu effectivement convaincre Debussy de développer les outils appris de la musique russe, une harmonie parfois non-fonctionnelle et statique, comme antipode de l'ultra-chromatisme wagnérien³⁷⁸ ; le gamelan aurait eu un effet de

d'apprentissage et cela signe sans doute moins la jeunesse qu'un tempérament. Parlant de ma propre expérience de travail, improvisant toujours longtemps le concret musical des idées et matériaux avant de les écrire, le processus de formation des idées n'est généralement pas identifiable à la lecture de mes brouillons ; quand les idées arrivent sur le cahier, elles sont déjà formées et toutes écrites, leur formation s'est passé ailleurs. Et, même ce présent travail, pourtant élaboré consciemment et à l'écrit, ne me semble pas reconstituable par les seuls brouillons existant si je ne l'expose. Or, Debussy a toujours été particulièrement peu loquace sur le sujet.

³⁷⁵ P. ALBÈRA, « Les leçons de l'exotisme », *op. cit.*, p. 64.

³⁷⁶ R.P. LOCKE, *Musical Exoticism, Images and Reflections*, *op. cit.*, p. 231.

³⁷⁷ M.F. BERTOLA, « Debussy et l'avant-garde : Takemitsu versus Boulez », dans *Regards sur Debussy*, M. CHIMÈNES, A. LAEDERICH (éd.), Fayard, 2013, p. 534.

³⁷⁸ K. TAMAGAWA, *Echoes from the East*, *op. cit.*, p. 64.

catalyse, en lui montrant une direction, ou de « confirmation » de ses intuitions selon le terme proposé par Nicholas Cook à la place d'influence.³⁷⁹

Quoi qu'il en soit, et quelle que soit « l'influence » d'origine, elle est assimilée par Debussy, adaptée, intégrée de façon à ne plus être reconnaissable sauf en un élément parfaitement « debussyste ». Cela lui a de plus permis de combiner tous ces éléments en une synthèse est elle aussi fondatrice de son style. Les critiques de l'époque s'y sont d'ailleurs parfois laissé prendre en trouvant, par exemple, des influences tout autant russes que nord-africaines au *Quatuor à cordes...*³⁸⁰

Les musiques russes ou javanaises ne lui ont pas dicté son style, elles ont pu lui indiquer une direction pour trouver sa propre musique, tel élément ponctuel a pu être développé ; les influences sont présentes mais subtiles, indiscernables.³⁸¹

Finalement, ces transformations que Debussy fait subir à toutes ses influences restent insaisissables car, d'une part elles naissent de son écoute, d'un travail sensible et non intellectuel, ce qui le rend difficile à décrire ou à démontrer et, d'autre part, elles sont exposées avec un raffinement, c'est-à-dire avec une tendance à l'ellipse, qui est peut-être le vrai point de rencontre avec l'esthétique du gamelan javanais. Quel que soit l'élément que Debussy travaille, il joue de polysémies³⁸² qu'il provoque souvent par des élisions qui rendent le matériau d'origine ambigu et le font basculer dans une autre fonction ou un autre devenir que ce pourquoi cet élément était connu. Il joue de l'ambigu (point de rencontre entre l'un et l'autre) et de l'équivoque (l'un ou l'autre)³⁸³. D'où souvent l'impression de suivre un discours sans réellement sentir sur quoi il se fonde ; d'où aussi les digressions et

³⁷⁹ "It seems far more plausible that what he heard in 1889 confirmed what he had, at least subconsciously, always felt about music, and this experience went far deeper than a desire to imitate something new and exotic." (N. COOK, « Anatomy of an encounter: Debussy and the gamelan, again », *Cultural Musicology iZine*. URL : <https://culturalmusicology.org/nicholas-cook-anatomy-of-an-encounter-debussy-and-the-gamelan-again/>.)

³⁸⁰ R.H. MYERS, « Claude Debussy and Russian Music », *op. cit.*, p. 340.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 341.

³⁸² R.P. LOCKE, *Musical Exoticism, Images and Reflections*, *op. cit.*, p. 234.

³⁸³ F. JULLIEN, *De l'Être au Vivre: Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, 2015, p. 165-178 : "Chapitre XVI Ambigu (vs équivoque)".

Debussy semble écouter l'orchestre et surtout le piano avec la même attention émerveillée et vierge qu'avait suscité chez lui les musique d'Extrême-Orient. Il parvient à entendre ce qu'une oreille étrangère pourrait discerner de richesse dans la matière sonore du piano, avant que celles-ci ne soient dissimulées ou érodées par l'habitude ou le conditionnement tonal. L'extension de l'amplitude harmonique enracinée dans une écoute du spectre est autant une création que la révélation de ce qui était déjà là et latent.

TAMBY, *La main écoute*, p. 266.

discontinuités constantes de son style tardif qui, pourtant, semblent toujours prises dans un flux. L'ellipse est aussi un excellent outil de synthèse d'éléments divers (réduits temporairement à leurs points communs), de syncrétisme réel, c'est-à-dire invisible. Debussy s'appuie sur un métier très sûr, indispensable pour qu'une ellipse ne soit pas juste absence³⁸⁴, et sur son oreille. Ce que dit Jean-Luc Tamby de la révolution harmonique de Debussy caractérise parfaitement l'attention qu'il a eu pour les sonorités du gamelan, le nouvel espace des possibles qu'il a créé et l'absence de causalité logique entre la cause et l'effet : « L'innovation esthétique et ses implications harmoniques proviennent non pas d'une réflexion formelle abstraite, mais d'une nouvelle écoute du son et plus largement d'un nouveau regard porté sur le monde que l'on qualifierait volontiers de contemplation analytique »³⁸⁵. D'ailleurs, cette écoute du son et des harmoniques qui fascinait Debussy³⁸⁶ rencontre la temporalité suspendue du gamelan et explique sans doute que Debussy ait pris le temps de l'écouter plus en détails que ses contemporains. En effet, ces phénomènes harmoniques, nous dit Alain Louvier, « sont à prendre tout à fait au sérieux car ils contredisent la fonction résolutive de certaines harmonies basées sur les partiels (surtout les 9^e et 11^e de dominante) et expliquent de longues plages acoustiquement stables : elles ne cherchent pas à résoudre, elles ne sont pas des accords. »³⁸⁷ Tout comme l'écoute du spectre (harmonique ou inharmonique), l'écoute du gamelan est autant, pour Debussy, « une création que la révélation de ce qui était déjà là et latent »³⁸⁸.

³⁸⁴ C'est également le cas du langage du gamelan : un style raffiné et elliptique s'appuie sur des fondations très claires.

³⁸⁵ J.-L. TAMBY, « La main écoute : Claude Debussy, Herbie Hancock et Thierry Pécou », dans *Claude Debussy, la trace et l'écart*, L'Harmattan, 2018, p. 266.

³⁸⁶ Avec ses amis : Bailley et Laloy développent en effet une théorie de la relation entre la Nature et arts comme « vibrations » (J. PASLER, « Revisiting Debussy's Relationships with Otherness », *op. cit.*, p. 336.).

³⁸⁷ A. LOUVIER, « Debussy spectral », dans *Laude Debussy, la trace et l'écart*, L'Harmattan, 2018, p. 107.

³⁸⁸ J.-L. TAMBY, « La main écoute : Claude Debussy, Herbie Hancock et Thierry Pécou », *op. cit.*, p. 266.

2 – Instruments

INSTRUMENTS : GAMELAN

Les instruments du gamelan
Lien entre instrument et développement
Le violoncelle *kroncong*

Gamelan

Instruments du gamelan

Le modèle aujourd'hui standard des gamelans complets (gamelan *gedhé* ou *ageng*) des palais de Solo ou Yogyakarta est constitué de plusieurs familles d'instruments. On trouve des percussions à hauteurs fixes¹ :

- Les gongs, suspendus verticalement comprennent un seul *gong ageng*, le plus grave et le plus grand, un ou plusieurs gongs *suwukan*, un peu moins grave et les *kempul* qui sont légèrement plus petits. Iconiques, ce sont les instruments du gamelan les plus connus en dehors de l'Indonésie.
- Les *pencon* désignent une large variété d'instruments que l'on regroupe habituellement et abusivement sous le nom de gong. Ils ressemblent aux gongs mais sont disposés horizontalement (*kenong*, *kethuk*, *kempyang*) ou en une sorte de clavier-damier (*bonang barung* et *panerus*).
- Des claviers de lames métalliques : certains, appelés *saron* (du grave à l'aigu : *demung*, *barung* et *panerus* ou *peking*), aux lames épaisses (*wilah*) sans résonateurs et joués avec une seule mailloche en bois.
- D'autres de la famille des *gendèr* (du grave à l'aigu : *slenthem*, *barung*, *panerus*) aux lames fines (*blimbingan*) prolongées d'un résonateur et joués avec une ou deux mailloches douces, au son beaucoup plus doux. Toutes ces familles, exceptés les gongs, sont déclinées en instruments de registres différents qui couvrent entre trois et quatre octaves.

¹ Pour écouter : <https://www.youtube.com/watch?v=vqJpRf4uZX0>

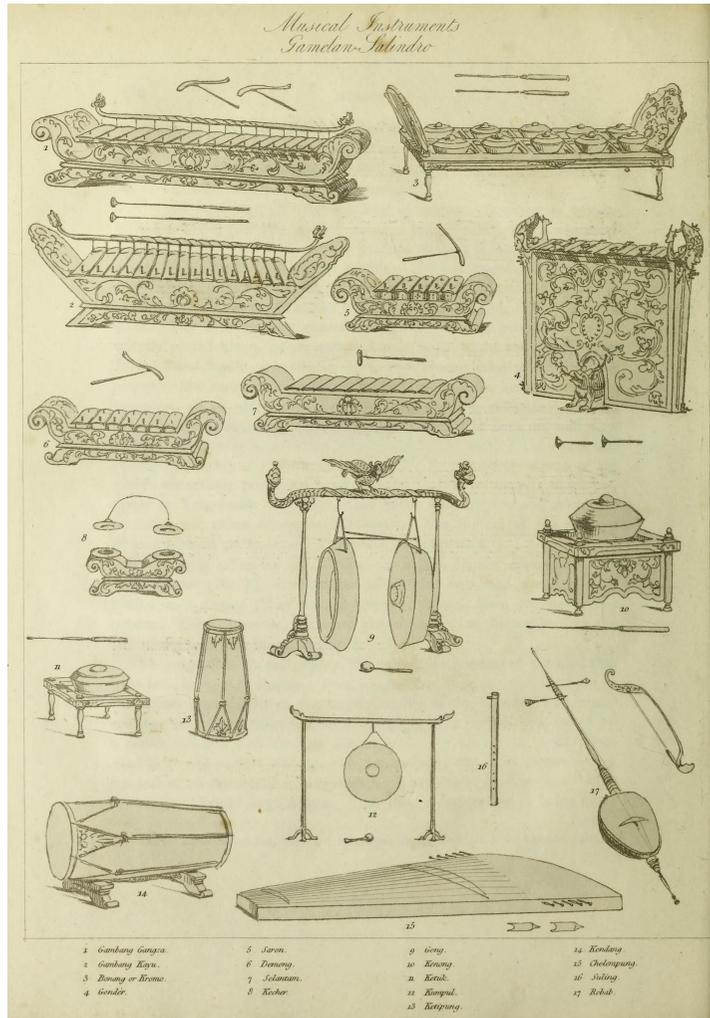


Illustration 8 : Les instruments du gamelan javanais tels qu'on les trouve dessinés dans Thomas RAFFLES, The History of Java Volume I, London : Printed for Black, Parbury, and Allen, 1817. [source : Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Gamelan#/media/File:Raffles_Musical_Instruments_of_Java_Gamelan_Salindro.jpg]

1 & 2 : gambang ; 3 : bonang ; 4 : gendèr ; 5 : saron ; 6 : saron demung ; 7 : slenthem ; 8 : kecèr ; 9 : gong ; 10 : kenong ; 11 : kethuk ; 12 : kempul ; 13 : kendhang ketipung (je pense plutôt ciblon) ; 14 : kendhang ageng ; 15 : celempung ; 16 : suling ; 17 : rebab.

- Le *gambang*², s'étendant sur plus de trois octaves, est enfin le seul clavier fait de lames de bois et se joue avec deux baguettes.
- Les tambours (*kendhang*), principalement de trois tailles (du grave à l'aigu : *ageng*, *ciblon* et *ketipung*), sont accordés d'abord pour donner le bon timbre, puis préférentiellement sur une des notes de l'échelle. Chaque musicien a ses propres habitudes d'accord ; certains s'accordent volontairement légèrement faux afin d'être plus audible dans la texture d'ensemble³.

Le gamelan complet est également composé d'au moins un représentant de la famille des cithares (*celempung* ou *siter barung*, et *siter peking*), autre instrument à hauteurs fixes, ainsi que d'instruments au son entretenu et produisant des hauteurs variables :

- La flûte *suling* ;
- La viole alto *rebab* ;
- Des chanteurs solistes, hommes (*wirasara*) et femmes (*sindhèn*), ou regroupés en petits chœurs essentiellement masculins chantant à l'unisson (*gérong*). Ces derniers, rejoints parfois par certains joueurs de saron, peuvent, dans certains contextes, pousser des cris (*alok*), interjections vocales d'encouragement sans hauteurs définies, et taper dans les mains (*keplok*) assez rapidement pour soutenir la pulsation. Ces sons se mélangent parfaitement aux chants et aux tambours et cette intégration parfaite des bruits humains dans la texture instrumentale m'a toujours impressionné.

Les *pencon*, *saron* et tambours forment ce qu'on appelle les « instruments forts » (*soran*), les autres constituant le groupe des « instruments doux » (*lirihan*) ; le *gendèr slenthem* est présent dans les deux groupes. Cette distinction se réfère bien

² <https://www.youtube.com/watch?v=VWJl2r8DdAw>

³ C.L. STRATFORD, *Performance, Presentation and Transmission of Traditional Javanese Gamelan Drumming, with special reference to the Kendhang Ciblon in Solo, Central Java*, PhD Thesis, University of York, 2012, p. 105-106.

sûr au volume des instruments mais aussi à certaines utilisations musicales : les instruments doux sont absents de certains répertoires, anciens et principalement rituels, ou certaines parties de morceaux. Ces deux groupes constituaient à l'origine deux ensembles séparés.

Cet effectif qui nous sert de référence est le standard habituellement présenté. Beaucoup d'autres instruments existent, liés à un répertoire, un contexte, une époque spécifique, ou privilégiant une famille d'instrument (comme les ensembles composés presque exclusivement de cithares) ou une matière (ensemble d'instruments en bambou ou en verre). On trouve des trompettes, trombones, clarinettes dans des répertoires issus d'expériences coloniales (les trompettes dans les *gendhing mati* par exemple) mais, aujourd'hui, beaucoup de gamelan, surtout dans le cadre du théâtre de marionnettes, incorporent des instruments occidentaux, s'enrichissant souvent de cymbales voire d'une batterie complète, de guitares électriques, etc.

Lien entre instrument et développement

Une des classifications possibles du répertoire des *gendhing*, compositions substantielles et souvent longues en deux parties, repose sur la distinction entre compositions dont la direction mélodique est assurée par le *bonang barung* (*gendhing bonang*) et ne comprenant que les instruments forts, et celles qui contiennent des parties vocales, et donc la totalité du *gamelan*, qui sont dirigées par le *rebab*. Ces différences évidentes d'instrumentarium et d'interprétation pratiques (le chef n'est pas le même musicien dans les deux cas) ont des répercussions sur la manière dont la musique est jouée⁴ : par exemple, dans les *gendhing* non vocales, la texture entendue est plus hiérarchisée, la mélodie principale est plus présente, l'élaboration de la texture est également moins détaillée, plus enlevée, plus forte dans la deuxième partie de ces *gendhing*, et elles ne peuvent être précédées ni

⁴ Ce que j'ai appelé « développement » dans le titre de ce chapitre ; cette notion n'existe pas dans le gamelan, il sera question plus loin de ce qui la remplace.

suivies d'autres morceaux comme c'est généralement la norme pour les *gendhing* vocales.

Dans son article « The texture of Central Javanese gamelan music », Noriko Ishida⁵ pose l'hypothèse que cette classification se rapporte, historiquement et pour le répertoire datant d'avant l'utilisation de la notation à Java (c'est-à-dire la fin du XIX^e siècle), à l'instrument sur lequel le morceau a été composé, et que jouer une composition a longtemps consisté pour les musiciens du gamelan à suivre une mélodie jouée par le *bonang*, le *rebab*, le *gendèr*, le *gambang* ou la voix (ces derniers genres aujourd'hui absorbés par les deux premiers). L'instrument principal est en effet présent tout le long du morceau alors qu'il ne jouera que par intermittence dans un autre genre instrumental. Il pense aussi que le style actuel très orné du joueur du *rebab* ne peut pas être l'origine des compositions pour *rebab* : ses mélodies sont trop complexes pour être suivies par les autres instruments.

En dehors de ce lien entre composition, orchestration et développement, un rapport plus général et symbolique entre timbre instrumental et musique à Java existe. Icône du gamelan, son le plus grave et timbre le plus riche de l'ensemble, le grand gong contient tous les autres sons, ses nuages de partiels sont très nettement perceptibles jusqu'à quelques mètres de l'instrument. Il représente ainsi l'ensemble entier et est considéré comme le dépositaire de l'esprit du gamelan. Il a parfois un nom et c'est à lui que sont éventuellement données des offrandes (fleurs, nourriture...). Musicalement, ce statut se traduit par sa fonction d'ouverture et de clôture des morceaux. D'après Catherine Basset, *gong* désigne d'abord cette fonction, avant l'instrument au sens organologie ; il est à la fois « son originel contenant profusion d'harmoniques » et la « source-réservoir »⁶ de la musique : tout morceau est donc une diffraction possible dans l'espace et le temps de ce gong,

⁵ N. ISHIDA, « The texture of Central Javanese gamelan music », *Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia*, vol. 164, 2008.

⁶ C. BASSET, « Images du monde et traitement du temps dans le gamelan », *op. cit.*, p. 124.

instrument des dieux, son qui contient tous les sons. Cette idée comprend une réalité effectivement sensible : sa puissance dynamique et la longueur de sa résonance impressionnent au sens physique du terme (il faut d'ailleurs un certain investissement physique pour le faire sonner et l'on ressent également les vibrations dans le corps) ; le grand nombre de partiels qui le constituent est clairement audible ; leurs dynamiques évoluent dans le temps et leurs multiples oscillations donnent l'impression d'entendre une sorte de mélodie d'harmoniques. Le battement fondamental lent (*ombak*) qui signe son caractère donne effectivement une impression d'ouverture de l'espace sonore quand il signale le début du morceau ; il peut recouvrir les autres sons lorsqu'il est joué à la fin.

On trouve là, à un niveau à la fois symbolique, théorique et pratique, un voisinage intéressant avec une idée qui m'est chère, développée par le courant spectral né en France dans les années 1970, celle d'un timbre se déployant dans le temps et générant harmonie, mélodie, polyphonie et forme.

Le violoncelle *kroncong*

Dans le *kroncong*⁷, musique populaire jouée par des musiciens javanais sur des instruments occidentaux, le violoncelle a été utilisé comme équivalent du tambour du gamelan. Plus exactement, ce n'est pas son équivalent fonctionnel au sein de la formation mais un équivalent de ses formules rythmiques et de ses sonorités.

Il n'y a pas de percussion dans le *kroncong*, configuration sans doute difficilement imaginable pour les musiciens javanais à qui les marchands portugais ont, à l'origine, « demandé » de jouer avec ces instruments. Le socle percussif est en effet fondamental pour le flux et la caractérisation des parties dans la logique javanaise.

Afin d'imiter le tambour, le violoncelle est donc uniquement joué en *pizz* : pas d'archet, pas de lyrisme ni de mélodies, celles-ci sont réservées au violon, à la flûte

⁷ Voir *infra* Chapitre 1, p. 37.

et au chant. Les notes sont limitées, comme au tambour (*kendhang* ou *ciblon*) où les peaux produisent une hauteur tonique qui peut être légèrement variable selon les frappes. Le tambour est ainsi accordé pour produire une « tonalité » harmonieuse avec l'échelle dans laquelle jouent les autres instruments du gamelan. Le phénomène n'est pas aussi précis et varié qu'au *tabla*, par exemple, mais nettement plus précis que sur une timbale, à peu près comparable aux *bongos* ou *congas*. Ce besoin minimal de notes différentes n'est qu'à peine modulé par le fait que le *kroncong* est une musique harmonique simple : les notes s'adaptent généralement – mais pas obligatoirement – à l'harmonie sans pour autant produire de ligne autonome du point de vue mélodique (à l'instar de la contrebasse en jazz, par exemple, même dans le style classique contraint de la *walking bass*). Le violoncelle *kroncong* ne joue donc ni une véritable mélodie ni une base d'accompagnement de type « basse d'Alberti ». Cette partie caractérisée, donc, par une fixité harmonique qui vient s'ajouter, plus que s'intégrer, aux accords est typique de la relative indifférence des Javanais à l'unité des échelles et tempéraments au sein des musiques hybrides (*campusari*, voir le chapitre précédent).

Ce non besoin de différenciation mélodique et, peut-être, le piteux état dans lequel sont arrivés ces violoncelles sur l'île à l'époque, après les longs voyages en bateau, font que la facture des instruments diffèrent finalement quelque peu de celle de leur ancêtre européen. Le violoncelle *kroncong* n'a, en particulier, que trois cordes ; il est joué, approximativement, dans la position utilisée pour la guitare ; toutes sortes de pressions sur les cordes sont utilisées par la main gauche ; la percussion sur les cordes et la caisse est très fréquente. Il ne s'agit pas là d'exploration des modes de jeu pour eux-mêmes mais de recherche d'équivalents timbriques et, en partie, gestuels, des frappes de tambour, afin de pouvoir jouer des séquences similaires.

Ainsi, parmi les frappes simples les plus fréquentes au tambour présent dans le gamelan, il est possible de produire, sur la peau de droite, plus large :

- un son grave et résonnant *dhah* (b)⁸ avec très peu de son de percussion d'attaque ;
- *dhet* (b) est un *dha* non résonnant – la main reste sur la peau après la frappe ;
- un son aigu résonnant, *dhung* (P), avec également très peu de son de percussion d'attaque, le pouce reste sur la peau une fois que les doigts ont frappé la peau ce qui empêche la vibration grave ; on peut le considérer comme un formant du *dhah* ;
- *ket* ('), un son sourd et étouffé ;
- et sur la peau de gauche, un peu plus petite que la droite et donc un peu plus aiguë ;
- un son claqué et étouffé, assez aigu et possiblement fort, *tak* (t) ; joué en combinaison avec la frappe grave *dhah*, à la main droite, il forme la frappe combinée appelée *dhang* (d) ;
- un son très près du cadre, donc très court mais résonnant, aigu et boisé, *tok* (°) ;
- un son aigu mais riche et résonnant, proche du *dhung*, mais l'attaque est différente car la frappe n'est effectuée qu'avec un seul doigt : *lung* (ℓ).

D'après mes observations, ces frappes, au violoncelle *kroncong*, trouvent ces équivalents logiques :

- *dha*, grave et résonnant, souvent une corde à vide, grave (celle du milieu) ;
- *dhang*, combinaison de *dha* et du *tak* aigu et percussif, est rendu par la même corde à vide pincée avec le pouce mais dans un mouvement presque

⁸ J'emprunte ici la terminologie utilisée lors des ateliers à la Philharmonie de Paris, celle-ci est en fait variable, pour une même frappe, selon les régions, les habitudes, les transcriptions. Pickvance appelle, par exemple, ce *dha* : « *dha(h)/dhe/d(h)en/bem* » (R. PICKVANCE, *A Gamelan manual, op.cit.*, p. 219). Ces frappes existent également, à l'identique ou presque, au tambour *ciblon* mais portent encore un autre nom (« *d(h)en/dhe/d(h)un* », R. PICKVANCE, *A Gamelan manual, op.cit.*, p. 220). Néanmoins, toutes ces frappes, indiquées ici entre parenthèses après leur nom, s'écrivent pareillement quelle que soit la prononciation.

brossé de la main entière : les doigts viennent frapper la caisse de l'instrument et, simultanément, la paume vient percuter le manche ce qui ajoute au *pizz* le bruit des cordes frappant la touche mais ce dernier « bruit » semble être une conséquence du geste allant frapper la corde plutôt qu'une réelle intention ;

- *dhung*, aigu et résonnant, est la note à l'octave au-dessus de la corde à vide de *dha*, c'est donc une note appuyée par la main gauche, au timbre plus fermé et à la résonance plus courte ;
- *lung*, très proche de *dhung* mais légèrement plus faible, est joué de la même manière mais un demi-ton en dessous environ, en tout cas lorsque les deux frappes sont enchaînées ;
- *dhet*, *dha* étouffé, est joué demi-appuyé à l'unisson de *dha*, la perception de la hauteur est ainsi à peine permise et seulement au moment de l'attaque, le son étant tout de suite étouffé par l'impossibilité, pour la corde, de vibrer avec le doigt demi-appuyé ;
- *ket* et *tok*, sons très faibles et étouffés, utilisés comme « remplissage » (monnayage), sont simulés par des *pizz* de la corde aiguë étouffée par la main entière.

Enfin, les cordes du violoncelle sont en principe pincées par le pouce de la main droite dans un mouvement d'aller-retours similaire à l'alternance globale des frappes main droite/main gauche au tambour, ce qui permet une grande virtuosité.

Le violoncelle *kroncong* est une découverte tardive dans ma recherche, mais je me suis aperçu que mon écriture pour violoncelle était plus proche de cette « technique *kroncong* », dont j'ignorais alors totalement l'existence, que des techniques du violoncelle traditionnel occidental ou contemporain. Par exemple, j'ai utilisé dans *Daily Colotomy*, aux lettres G et H de la partition, le violoncelle pour simuler une sorte de tambour (Exemple 21) : la frappe sur la caisse à un doigt de la main gauche assurait une pulsation, avec un son assimilable au *ket*, parfois



Exemple 20 : Daily Colotomy, Violoncelle, lettre H. Modes de jeu dans leur ordre d'apparition : percussions sur la caisse m.g ; idem m.d. ; percussion sur le cordier ; pizz entre le chevalet et le cordier ; corde la préparé.

recouverte, remplacée, par d'autres sons : corde à vide préparée en *pizz*, *pizz* entre le chevalet et le cordier (son très aigu et sourd), harmoniques en *pizz* et parfois avec un jeu d'unisson d'harmoniques différents, percussion sur le cordier avec le poing, avec plusieurs doigts sur la caisse... Cette écriture avait pour ambition de créer un moment rythmé métriquement par de la percussion, palliait aussi l'absence d'instrument de percussion dans la formation de cette pièce, mais surtout, exprimait mon désir d'une percussion stylisée, déplacée, que je préférais à une percussion « littérale ». Ce parallélisme dans les raisons m'a amené à « inventer » des solutions similaires à celles des musiciens de *kroncong*.

S'il y a ressemblance, il n'y a donc pas influence, plutôt une sorte de coïncidence qui montre, à la fois, une certaine logique et qui permet aussi de remarquer des différences importantes : là où le violoncelle *kroncong* peut être considéré comme une appropriation de l'instrument par les Javanais pour leurs besoins dans un style de musique, mon écriture pour violoncelle « spécialise », temporairement, une certaine utilisation des techniques étendues au XX^e siècle en s'inspirant de la grammaire et de la sonorité⁹ d'un autre instrument. J'affectionne, en effet, bien d'autres de ces techniques « caméléons ». Toujours au violoncelle, dans cette même pièce, par exemple, les trémolos d'harmoniques des premières mesures des lettres A, B, C, D, E et F (ou juste avant V) sont inspirés par la flûte. Le violoncelle est donc, dans mes pièces, un instrument aux multiples sonorités et fonctions, ce qui est hérité à la fois de l'exploration « contemporaine » des modes de jeux et de l'écriture romantique et moderne où les fonctions musicales s'échangent d'un instrument à l'autre au cours d'une pièce. La pensée javanaise m'a amené à vouloir sectionner et ordonner l'ensemble des sonorités possibles à un instrument en lui donnant une fonction qu'il garde pendant tout un passage¹⁰. Aux lettres G et H, j'ai voulu reproduire ce moment où, dans les morceaux de gamelan, les instruments forts jouent très espacés dans le temps, laissant un grand espace

⁹ Je considère que c'est en partie la même chose.

¹⁰ Ou parfois deux ou trois fonctions, mais clairement délimitées, comme au début de *Daily Colotomy*, lettres A à E.

INSTRUMENTS : COMPOSITION
Inharmonicité
Objets de <i>Daily Colotomy</i>
Liens entre instruments et forme dans le <i>Trio</i>
Les hélices soniques d' <i>Herbes à peine</i>
Harpe « <i>kroncong</i> »

« vide » pour une mise en valeur mélodique, et où le tambour remplit ces relativement longs espaces entre les notes qui servent de point de repère – ce que fait ici le violoncelle. C'est d'ailleurs principalement une impression « de l'intérieur » du gamelan plus qu'une impression d'auditeur : dans ces moments où, depuis un instrument fort, le jeu est assez espacé dans le temps, l'écoute du tambour devient plus tendue et plus critique car c'est elle qui permet sa propre synchronisation avec le groupe. Dans *Daily Colotomy*, cet espace est encore agrandi par rapport au gamelan, le « remplissage » instrumental est moindre pour mettre en valeur le violoncelle, tenter que son utilisation percussive ne paraisse, si possible, pas anecdotique et permettre de résoudre l'attente ainsi créée par l'entrée de la flûte. Mais d'autres points de rencontres instrumentaux se trouvent les autres pièces de *Bronze battu en herbe*.

(Dé) Composition (Re)

Inharmonicité

Si ce n'est pas le gamelan qui m'a fait rechercher les timbres inharmoniques, mais plutôt le fait que j'aime ces sonorités qui m'a attiré vers lui, le fait de pratiquer une musique fondée principalement sur eux et sur leur mélange avec des sons harmoniques entretenus m'a encouragé à développer ces deux aspects : l'inharmonicité en elle-même et sa relation aux sons entretenus.

Le travail sur une inharmonicité contrôlée du piano par sa préparation a été mené au cours de mon Master de composition¹¹. En préparant les cordes médium et graves du piano avec de la patafix® placée à un nœud harmonique de la corde, la note du piano devient diphonique : la hauteur fondamentale baisse un peu et son

¹¹ N. MONDON, *Construction du son instrumental et matériau compositionnel*, op.cit..

timbre s'arrondit, l'harmonique correspondant à la place de la patafix® devient audible, avec son timbre caractéristique. L'intervalle entre les deux sons résultants indissociablement liés n'est, en revanche, plus harmonique, et son timbre évoque une cloche un peu molle. Dans le grave, la proximité avec cloches et gongs est plus importante et, dans l'extrême aigu (la patafix® empêchant les cordes de vibrer), le son évoque plutôt des percussions (en) peaux, bongo, tabla ou *kendhang*. L'harmonique de la note préparée est « juste » selon les critères acoustiques et donc rarement assimilable exactement à la note tempérée correspondante (l'enchaînement de la note préparée et de la touche non préparée correspondant à son harmonique crée toujours de légers et très beaux battements) ; la hauteur de la note fondamentale baissée par la patafix® est ajustable et accordable avec une certaine précision en adaptant correctement la quantité de patafix® (plus on met de patafix®, plus la note est abaissée). Il s'agit donc autant d'une transformation du timbre de l'instrument, alors plus riche et plus inharmonique, que d'un nouvel accord du piano. Toutes les pièces avec piano du présent doctorat utilisent la technique décrite ci-dessus, les notices de préparation des partitions l'explicitent précisément. En raison de son registre étendu, les types de sonorités obtenues au piano préparé sont différentes, peuvent avoir des fonctions distinctes et évoquer des instruments différents.

Les autres instruments à cordes sont également « augmentés » mais le procédé diffère en raison de leur facture. De petites pinces à linge sont accrochées à certaines cordes de la harpe et du violon dans *Herbes à peine* et *Semé d'un sinon I*, aux altos et violoncelles dans *Études tutti*, un anneau un peu plus lourd que les pinces transforme la corde aiguë du violoncelle de *Daily Colotomy*. Pour toutes ces transformations, il était très important de m'assurer que cette préparation soit accordable assez précisément et de manière à pouvoir être reproductible, l'intérêt de ces timbres n'étant pas simplement de les utiliser comme couleur, mais aussi comme pôle de hauteur. Jouées en *pizz*, ces cordes préparées font entendre un timbre riche en formants proche de celui de la préparation du piano. Mais,

Exemple 21 : Doigtés et sons résultants du jeu en sous-pression de la troisième octave aux trois flûtes

acoustiquement, le phénomène est plus complexe qu'au piano car différentes vibrations de la corde semblent interagir de manière clairement audible : la vibration transversale des deux côtés de la pince, celle d'une nouvelle fondamentale liée à l'apport de masse sur la corde, éventuellement l'harmonique du nœud où se trouve la pince. Selon le type d'écoute, le son apparaîtra comme un timbre complexe, riche en formants, ou comme une diphonie, voire un agrégat. Je n'ai pas, pour l'instant, réussi à trouver de modèle physique qui explique complètement le phénomène mais il est certain que les deux portions de cordes vibrant de chaque côté de la pince forment les hauteurs principales pour la famille des violons, et cela suffit à trouver un accord satisfaisant. Pragmatiquement, il est également possible de se satisfaire de cette constatation pour la majorité des préparations à la harpe, mais une connaissance plus fine serait appréciable pour pouvoir construire un système harmonique complet dans le cadre d'une pièce pour harpe seule préparée.

Toutes les préparations des pièces ont été élaborées sur cette base et testées. Les cordes préparées jouées à l'archet sont beaucoup plus instables, grinçantes et délicates à manier ; aux altos et violoncelles, elles servent d'amplification et de développement à la résonance en *pizz* dans *Étude Tutti* (lettre E) et, au violon, elles permettent la création d'une strate intermédiaire aidant à la fusion globale des sons harmoniques et inharmoniques dans *Herbes à peine* (mouvement V) et *Semé d'un sinon I* (mouvement I).

On trouve souvent dans les partitions de ce corpus des multiphoniques aux instruments à vent, mais la partie de flûte travaille, dans toutes les pièces où elle apparaît, un mode de jeu particulier permettant un jeu vélocé en micro-intervalles. Trouvé avec un ami flûtiste en m'interrogeant sur la facture de l'instrument et en cherchant un timbre pouvant évoquer une flûte en bois, ce mode de jeu consiste à jouer en sous-pression les doigtés de la troisième octave de l'instrument : ces doigtés particuliers, bien connus des flûtistes (corrections des harmoniques des doigtés des octaves plus basses), font entendre des sons dans l'octave 1 ou l'octave



Illustration 9 : Objet de Daily Colotomy : compotier.

©Julien Mondon

2 hors tempérament égal, aux intervalles très inégaux et aux hauteurs limitées mais heureusement très stables d'une flûte à l'autre (Exemple 21).

Je n'ai pas voulu écrire pour un gamelan ni pour l'un de ses instruments intégré à un ensemble instrumental occidental car je pense qu'il s'agit d'une problématique différente de celle envisagée dans ce travail. En particulier, il faut s'adapter à la pensée et aux pratiques des musiciens qui savent les jouer, ou alors les utiliser comme simples couleurs et les faire jouer par des percussionnistes. Les claps de mains m'ont incité à élargir les sonorités percussives du premier mouvement du *Trio* à quelques percussions corporelles, clac de doigts ou de langue, ou gestes des musiciens, comme les tournes de pages, l'ouverture et la fermeture du cylindre du piano¹².

Le seul moment où j'ai cherché volontairement à me rapprocher des instruments du gamelan se trouve au début de *Cèngkok* car, même en combinant *pizz* et percussions de clés, en alternant *tongue-ram* et voix dans l'instrument, il était certain que la flûte seule ne pourrait atteindre ce but et resterait dans une sonorité métaphorique. Par ailleurs, la transcription du *ladrang Eling Eling* que j'ai réalisée pour ensemble de guitares et mandolines évoque le son des gamelan *siteran* (les ensembles de cithares de Java) : la proximité avec l'original du tempérament, la constitution de la polyphonie fait oublier la petite différence de timbre qui existe entre mandolines et *sitèr* et rend l'évocation assez réaliste.

¹² Nom du couvercle au-dessus du clavier.



Illustration 10: Objet de Daily Colotomy : couvercle.

©Julien Mondon



Illustration 11 : Objet de Daily Colotomy : Cloche à fromage.

©Julien Mondon

Objets de *Daily Colotomy*

Si l'utilisation de boîtes de conserve comme fragments d'un gamelan de fortune à la fin du premier mouvement de *Semé d'un sinon I* se veut dérisoire et amusée, cette poétique, inspirée d'une pratique javanaise, est à la base de *Daily Colotomy*. Un gamelan entier coûte cher ; il faut être un groupe important, village ou institution, pour pouvoir en commander un à un facteur – tous les instruments sont fabriqués à la main, et il faut environ cinq mois à soixante personnes pour fabriquer un gamelan complet¹³. Cela ne doit pas être un frein au fait de jouer de la musique, si certains instruments manquent dans un groupe, les instruments non mélodiques, gongs verticaux ou horizontaux peuvent être remplacés par n'importe quel objet suffisamment sonore et résonnant qui prendra alors arbitrairement leur fonction : un pied de lampe peut devenir par exemple un gong.

Indépendamment de la séduction de l'aspect pragmatique, j'ai trouvé cette possibilité éminemment poétique et dénotant un esprit de translation qui était exactement en accord avec mon axe de recherche. De plus, la quête de ces objets n'était pas sans me rappeler la curiosité sonore à l'œuvre lors des séances d'enregistrements préparant la composition de musique acousmatique, où l'on amène sa cuisine en studio. Mais, dans ce cas, l'origine des sons est ensuite perdue, le visuel disparaît et seul le sonore reste, transformé ou non. Or, c'est cet aspect visuel et anecdotique que j'ai voulu réhabiliter et intégrer au dispositif scénique : les objets se trouvent sur scène et entourent le quatuor des instrumentistes.

À l'origine de l'instrumentation se trouvent donc un compotier en métal (Illustration 9, p. 121) et un couvercle de poêle en fonte (Illustration 10) trouvés au rebut de la cuisine de mes parents, une cloche à fromage en verre (Illustration 11) qui appartenait à ma grand-mère et un petit saladier en céramique (Illustration 12, p. 123) vendu par milliers d'exemplaires par IKEA®. Tous ces objets ont d'abord été

¹³ W.A. SETHARES, *Tuning, timbre, spectrum, scale*, Springer-Verlag, London, 2005, p.202.



Illustration 12 : Objet de Daily Colotomy : Saladier

©Julien Mondon

choisis pour leur qualité sonore que leur aspect visuel insignifiant ne laisse pas présager.

Chaque objet a ensuite été enregistré selon deux types de prise de son : l'une, naturelle, avec un micro fixe assurant une bonne restitution de l'attaque¹⁴, l'autre avec un micro mobile permettant d'aller chercher les battements et autres vibrations instables émises par les aspérités de certains objets, de révéler la richesse de leur résonance.

Ces enregistrements sont ensuite lus et diffusés par des transducteurs¹⁵ placés sur les objets et dans le piano. À chaque objet est collé un transducteur, et chaque objet diffuse uniquement son propre son, dans la prise de son naturelle : l'impression est donc que les objets sonnent spontanément, sans que personne ne les joue, mais le son entendu a exactement les mêmes qualités, y compris de rayonnement et de localisation dans l'espace, que si l'objet était joué en direct par un musicien. La prise de son « microscopique » (avec micro mobile) est diffusée dans le piano – en même temps que celle projetée dans l'objet – par un transducteur posé sur la table d'harmonie : les enregistrements des quatre objets peuvent s'y mélanger, entre eux ainsi qu'aux sons joués par le piano. Cette diffusion dans le piano crée une texture de fond, jouant, au sein de l'ensemble, un rôle proche d'une réverbération bien qu'elle devienne parfois très présente ou qu'un élément de résonance émerge subitement (résultat d'un mouvement de micro à la prise de son), reliant les objets disséminés dans l'espace entre eux et avec les instruments. La présence de ces sons pendant presque tout le morceau joue un rôle esthétique important : dans leur principe et leur nature de percussion métallique, ils évoquent forcément le gamelan, mais le zoom sur la « vie » de leur résonance, permis par l'enregistrement, hybride cette écoute référencée, évocatrice, avec une écoute

¹⁴ Cette prise de son a été réalisée avec Jean-Christophe Messonnier, ingénieur du son au CNSMDP.

¹⁵ Un transducteur est un appareil consistant en la « moitié » d'un haut-parleur, mais dont la membrane serait remplacée par l'objet sur lequel il est collé. Le transducteur transmet une vibration qui n'est pas encore sonore à l'objet et c'est ce dernier qui la diffuse dans l'air, jouant le rôle de la membrane d'un haut-parleur.

réduite, schæfferienne. En venant s'intégrer comme strate polyphonique supplémentaire et interagissant avec les instruments, la résonance des objets fait comprendre aussi qu'ils sont l'origine de cette musique jusque dans son discours.

Liens entre instruments et forme dans le *Trio*

L'idée d'un instrument directeur influant sur le traitement musical est, quant à elle, à l'origine de la forme du *Trio*. À cette différence près que les trois instruments sont tous générateurs d'un mouvement de la composition : ils dirigent le discours (rythmes et hauteurs) mais l'imaginaire que je leur associe détermine également le caractère des mouvements, la texture et le paramètre travaillé. Le premier mouvement, rythmique, enjoué, au tempo rapide et à la métrique ternaire, reflète ainsi la fougue du saxophone soprano, quand le deuxième mouvement, mélodique, au tempo est lent et suspendu, déploie le territoire embrumé, soufflé et sensible de la flûte basse entre deux résonances de type cloche. Le troisième mouvement, polyphonique, est l'aire de jeu du piano préparé qui peut enfin construire et développer des harmonies, regroupant toutes les sonorités entendues jusqu'alors, la métrique est binaire et assez rapide. La succession de ces trois écritures propose ainsi un premier niveau de progression à l'échelle de l'œuvre, progression qui se retrouve aussi dans la durée de plus en plus longue des mouvements : 3, 5, puis 8 minutes.

Les trois mouvements ont aussi des points communs. Bien qu'ils commencent de manières très distinctes, ils se terminent tous de façon similaire avec un flux de sonorités percussives, exaspération d'une percussive répétée qui se liquéfie ensuite avec différents effets : explosion sur un accord pour terminer le premier mouvement, impression de suspension à la fin du deuxième, épuisement quand finit le troisième. L'arrivée sur la percussive répétée est chaque fois précédée d'un glissando au piano : glissé muet sur les touches blanches dans le premier mouvement, menant à une unique note (m. 91-96), glissé léger combiné à un trait dans le deuxième (m. 65), grand glissé aux touches noires et blanches superposées dans le dernier



Illustration 13 : Au tout premier plan et au fond, accrochées au plafond de la galerie, deux des hélices soniques de l'installation Flügel klingen schwingen tönen Kreis de Susanna Fritscher. ©Musée d'Art de Nantes.

mouvement (m. 231). La fin du solo de piano qui ouvre ce dernier mouvement, sorte de « mouvement dans le mouvement », aboutit également à une percussion répétée.

Les hélices soniques d'Herbes à peine/Semé d'un sinon

Herbes à peine/Semé d'un sinon intègre dans son instrumentarium une installation sonore monumentale de la plasticienne Susanna Fritscher. Le fait d'utiliser comme un instrument au sein d'un morceau de musique un objet sonore à vocation d'installation, non musicale donc, rapproche cette situation de *Daily Colotomy* mais avec une différence musicale importante par rapport aux situations précédentes : l'objet n'est pas inharmonique mais parfaitement harmonique.

Les quatre « hélices soniques » de l'installation sonore de Susanna Fritscher *Flügel klingen schwingen tönen Kreis* sont chacune constituées de tubes en plexiglass animés d'un mouvement de rotation (Illustration 13). En fonction de la vitesse, une hélice émet un des sons de la série des harmoniques 2 à 8 (ou 10 selon les hélices) d'une fondamentale *fa#¹* qui, elle, n'est jamais entendue. Chaque harmonique est associée à une vitesse précise de rotation des hélices, exprimée en volts (de 0 à 50 V). Tous les tubes des quatre hélices ont à peu près la même fondamentale et le même comportement harmonique ; leurs légères variations d'intonation participent plutôt d'un effet de spatialisation que d'une réelle différence de hauteur ou de note.

Le fait que le son soit émis par la rotation des tubes confère aux hélices une matière sonore qui s'approche d'un trémolo, ou plutôt, par les légères différences de hauteurs et la réverbération du lieu, d'un *bisbigliando*. Cette « vie tremblée » du son - qui floute légèrement le timbre, en prolonge l'énergie, dilue le son tout en maintenant sa définition exacte - le rapproche de nombreux modes de jeu que j'utilise habituellement dans l'écriture instrumentale et crée naturellement des liens entre eux.

Instrument	A1	A2	A3	A4	A5	A6
2 tubes (A)	20V	23V	25V	28V	32V	41V
Instrument	B1	B2	B3	B4	B5	B6
6 tubes (B)	20V	23V	25V	28,5V	35V	43V
Instrument	C1	C2	C3	C4	C5	C6
5 tubes (C)	20V	22V	26V	40V	43V	46V
Instrument	D1	D2	D3	D4	D5	D6
3 tubes (D)	21V	23V	28V	30,5	33,5	37,5

Exemple 22 : notes et vitesses des hélices soniques.

Le moteur ne peut passer directement d'une vitesse à une autre, mais augmente ou diminue sa vitesse de façon continue, en une certaine durée qui peut elle aussi être programmée et qui est appelée « durée de rampe »¹⁶. Les moteurs des hélices ont la possibilité de mémoriser chacun six vitesses de rotation, et deux vitesses de rampe.

Des deux vitesses de rampe mémorisées, l'une est assez lente, l'autre est calculée pour être la vitesse de décélération la plus rapide possible pour aller de la vitesse indiquée en gras dans l'Exemple 22 (A5, B6, C5, D5) à la rotation silencieuse des hélices (A1, B1, C1, D1), équivalente au fait de couper brusquement le moteur (ce qui n'est pas possible) et laisser l'énergie cinétique de la rotation diminuer naturellement.

Dans le cadre de l'installation de Susanna Fritscher, les hélices suivaient un programme unique en partie aléatoire : les hélices tournaient lentement sans émettre de son et, quatre fois par heure, chacune atteignait progressivement, et indépendamment des autres, la vitesse maximale en un peu moins de dix minutes, puis retombait brusquement à sa vitesse silencieuse. Avec Didier Warin, programmeur des hélices soniques, nous avons élaboré un boîtier de boutons commandant aux quatre hélices des vitesses différentes, afin de pouvoir au contraire piloter en direct ces hélices, et ainsi en faire un véritable instrument. Pendant le concert, ce boîtier est joué par le violoniste ; les commandes sont indiquées sur la partition, au-dessus des mesures concernées, par le numéro des boutons (par exemple : A6, voir Exemple 23, p. 127), le résultat sonore est noté traditionnellement, sur une petite portée indépendante.

Ces hélices sont des instruments très contraints dans leur utilisation. Le fait que le passage d'une vitesse à une autre ne peut se faire que de manière continue a

¹⁶ Cette durée indique le temps nécessaire pour passer d'une vitesse de 0 V à une vitesse de 50 V. Par exemple, une vitesse de rampe de 144 s (hélice à 2 tubes) indique que le moteur va accélérer de 0 V à 50 V en 144 secondes. Pour connaître la durée réelle d'un changement entre deux vitesses, il faudra donc calculer une proportion : atteindre une vitesse de 32 V (A5) en partant d'une vitesse de 20 V (A1) se fera en $(144 \times (32-20))/50 = 34,56$ s.

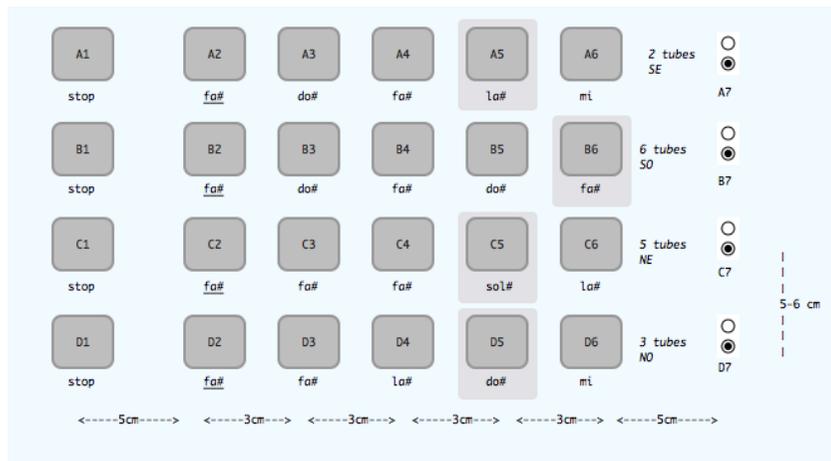


Illustration 14 : Boîtier de contrôle des vitesses de rotation des hélices soniques.

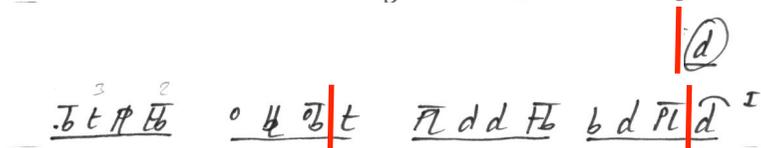


Exemple 23 : Herbes à peine, m. 105-108. Partie de violon contenant les indications de déclenchement des boutons du tableau de commande des hélices.

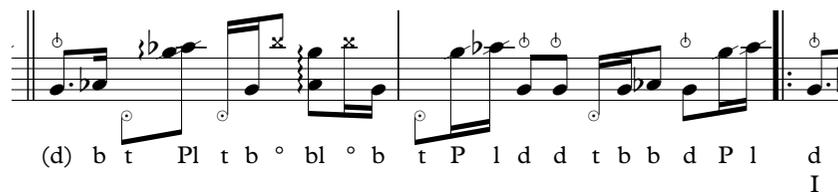
pour conséquence que les sons ne peuvent être émis que dans l'ordre des harmoniques, par mouvement conjoint dans la série et en commençant et finissant forcément par l'harmonique 2. De plus, la vitesse de rampe étant, pour des raisons techniques liées au moteur des hélices, assez modérée, le changement rapide d'une note à une autre est impossible. Les hélices ne peuvent donc constituer un instrument mélodique un tant soit peu virtuose. J'ai ainsi constitué cinq types d'utilisation possibles de ces hélices soniques :

- le profil motivique : les aller-retours le long du spectre sont sans doute l'utilisation la plus évidente. Ils sont très présents, par exemple, dans le cinquième mouvement, lettre E.
- le bourdon : fonction la plus statique possible, sans changement de vitesse. Du fait de l'éloignement des hélices et de l'encerclement des instruments, l'effet est plus celui d'une polarisation de l'espace que la présence d'une tonique ou d'une pédale classique. On trouve cet effet dans le cinquième mouvement jusqu'à la lettre D, et lettre F.
- le bourdon mobile : si le bourdon est étale, changer lentement et conjointement la note de bourdon ne modifie pas sa fonction, ne fait pas basculer vers une écoute motivique ; alors le bourdon n'est plus tout à fait cet ancrage immuable qui se faisait oublier. Cette écriture constitue la lettre E du cinquième mouvement.
- La combinaison du bourdon et du motif en allers-retours : le point d'orgue écrit qui se constitue en haut du motif de « l'aller » lettre J et le début des descentes successives des quatre hélices lettre K (mouvement V) aboutit à la superposition des deux fonctions à la fin du mouvement.
- La masse mouvante : parcourant toute la tessiture des hélices, constituée par la multiplication et l'indépendance des allers-retours, sur les mêmes notes, des quatre hélices simultanées. Les « motifs » ne sont plus audibles pour eux-mêmes, l'effet étant alors plutôt celui d'un anneau acoustique

Ciblon: Kébar ladrang (Joko Raharjo / DB.)



Exemple 24 : notation de la partie de partie de ciblon telle que jouée par Joko Raharjo et qui est enseignée à l'atelier de gamelan de la Philharmonie de Paris. Cet extrait correspond au premier gongan d'un ladrang en style kébar.



Exemple 25 : transcription de l'Exemple 24 à la harpe dans Eling Eling II (m. 16-17). La partie est à lire en clé de fa et est partagée, dans la partition, entre harpe et harpe celtique pour des raisons pédagogiques. Le rond sous la portée indique une percussion sur la table d'harmonie, les notes barrées sont préparées.

nimbant l'ensemble instrumental, comme une réverbération musicale, un bain sonore. C'est ainsi que sont écrits les passages correspondant aux lettres H et I du cinquième mouvement, variation et reprise de l'Élaboration II dont la perception est ainsi transformée.

« Harpe kroncong »

Dans la transcription que j'ai réalisé du *ladrang Eling Eling* pour ensemble à plectre, je me suis inspiré du jeu du violoncelle *kroncong* pour résoudre le problème de la transcription de la section en *kébar*, lettre B. Le *kébar* est une façon de jouer le morceau assez dynamique et festive, qui provoque quelques modifications, notamment rythmiques, de certaines parties instrumentales et l'ajout de quelques instruments. Notamment, l'association des grands et petits tambours (les *kendhang ageng* et *ketipung*) est remplacée par le tambour médium, *ciblon*, plus sonore et vélocé. Son rôle est primordial pour la sonorité et l'énergie de l'ensemble. La formation prévue ne comportait pas de percussion ; il aurait été mal approprié de « transcrire » une percussion par une percussion...

Dans une situation similaire, j'ai donc décidé de faire comme les musiciens de *kroncong* avec le violoncelle, mais avec les harpes – et, cette fois, contrairement à *Daily Colotomy*, volontairement. C'est donc à la harpe que j'ai confié la partie de tambour, en choisissant des modes de jeu et des notes reflétant les caractéristiques des frappes de tambour *ciblon*.

La frappe grave résonnante *dha* (b) a échu à un *si/dob1* et le même son, étouffé, *dhet* (b), aux mêmes cordes en « son xylo¹⁷ ». Le *dhang* (d), association du *dha* et du *tak* percussif et sec, est, sur le modèle de sa transcription au violoncelle *kroncong* (où la corde à vide est frappée par la paume sur les cordes et les doigts sur la caisse),

¹⁷ « La réalisation de ce son consiste à poser un doigt à la base de la corde et à jouer cette même corde. » (M. AUBAT-ANDRIEU, L. BANCAUD, A. BARBÉ et al., *La harpe aux XX^e et XXI^e siècles*, Minerve, 2013, p. 81) ; le son est sensiblement similaire à celui du jeu *mute* au piano.

INSTRUMENTS : OUVERTURE

Le *bonang* comme modèle de synthèse : Claude Ledoux, *Frissons d'Aile*
Le *bonang* comme chambre de résonance : Alvin Lucier
Écrire pour un gamelan traditionnel et ses musiciens : Jean-Yves Bosseur

un *pizz* bartok¹⁸ sur ces mêmes notes. Le *tak* (t) seul est logiquement transcrit, sur ce modèle, par une percussion sur la table avec les phalanges. Une octave plus haut, une gomme est insérée entre cordes *si/dob2* ; le *dob* étant un peu plus résonnant que le *si*, j'ai associé ce dernier au *thung* (P), aigu, et le premier au *lung* (ℓ), de presque même hauteur mais plus clair. Les discrètes frappes de remplissage, *ket* (') et *tong* (°), ont été remplacées par des cordes, au choix, étouffées complètement par le plat de la main¹⁹ (Exemple 24 et Exemple 25).

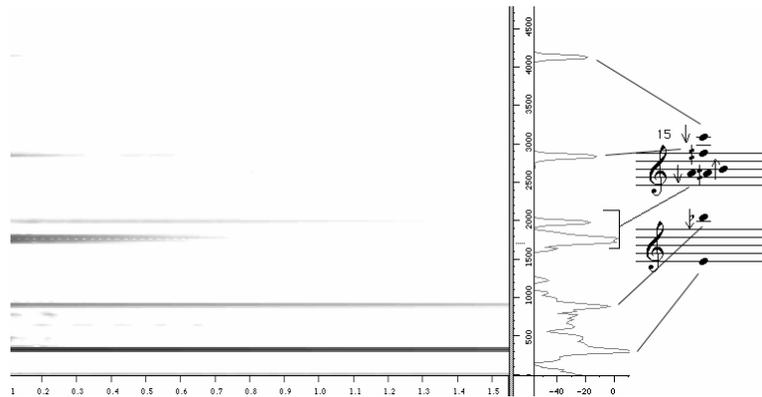
Ouverture

Les instruments du gamelan, javanais comme balinais, n'ont pas été intégrés dans l'instrumentarium courant occidental à l'exception des très grands gongs (*gong ageng*), présents en réalité souvent dans leur version thaïlandaise sous l'appellation de « gongs thaï » et qui sont parfois (remplacés par) des gongs javanais. Même de façon exceptionnelle, il n'y a quasiment pas d'exemple à l'orchestre en dehors de certains essais par des compositeurs spécialisés tels Linda Bandara, présentée au chapitre 1, ou Henry Eichheim (1870-1942), violoniste puis compositeur, grand admirateur de l'Extrême-Orient, collectant et documentant musiques et instruments lors de ses voyages. Ce dernier, dans un style défini par Tamagawa comme « mainstream exotism »²⁰, a intégré plusieurs instruments de gamelan pour leur sonorité dans ses mouvements pour grand orchestre *Java* (1929) et *Bali* (1933), deux pièces défendues par Leopold Stokowski et le Philadelphia

¹⁸ « À la harpe, un *pizz* bartok se réalise en attaquant la note près de la table et, lors de l'articulation, en laissant le doigt percuter la table. » (M. AUBAT-ANDRIEU, L. BANCAUD, A. BARBÉ et al., *La harpe*, *op.cit.*, p.85)

¹⁹ La pièce étant une pièce pédagogique et compte tenu de la difficulté de la partie de *ciblon* originelle, sa transcription pour « harpe *kroncong* » a été divisée et confiée à deux harpes : une harpe à pédales (jouée par une élève de cycle III) et une harpe celtique (jouée par une élève de cycle I). Dans l'exemple ci-contre, pour plus de clarté, la transcription est indiquée pour une seule harpe mais révèle la virtuosité originelle.

²⁰ K. TAMAGAWA, *Echoes from the East*, *op. cit.*, p. 140.



Exemple 26 : Ledoux - Spectre de bonang et sa transcription en hauteurs microtonales
(Ledoux, « Quelques rapports Occident-Orient », p. 70).

Exemple 27 : Formalisation spatiale des hauteurs figurant dans le sonogramme de l'Exemple 26, (Ledoux, « Quelques rapports Occident-Orient », p. 70).



Orchestra. Ravel a pu entendre *Java* à Paris en 1930 qu'il a, semble-t-il, publiquement appréciée²¹.

Les exemples suivants sont donc des démarches plus récentes et qui restent singulières.

Le *bonang* comme modèle de synthèse : Claude Ledoux, *Frissons d'Aile*

Frissons d'Aile est un concerto pour violon composé en 2004 par le compositeur belge Claude Ledoux (1960) qui fait suite à un autre concerto, pour piano, *Le cercle de Rangda*, composé six ans plus tôt : d'une part *l'incipit* et objet générateur de ce nouveau concerto reprend la fin de *Rangda*, d'autre part *Rangda* était issu de l'expérience balinaise du compositeur et *Frissons d'Ailes* va travailler matériaux et impressions rapportés de Java. Dans cette incise, on retrouve les sonorités riches et douces des instruments javanais.

Ledoux appelle son *incipit* une « arabesque évanescence » et, au sein du gamelan, c'est le *bonang* qui est chargé des « arabesques ». Mais, surtout, sa sonorité ronde est plus singulière que celle des grands gongs « qui contiennent tous les sons ». Afin d'élaborer un répertoire d' « harmonies-timbres », Ledoux va donc appliquer au *bonang* la technique spectrale d'analyse-synthèse instrumentale. Celle-ci est fondée sur l'analyse spectrale d'un son générateur qui sera ensuite « resynthétisé » par des instruments. Ledoux n'a pas seulement utilisé les hauteurs de l'analyse, mais modélise la répartition intervallique du spectre qu'il a ensuite reproduit, ou légèrement varié, et déformé pour obtenir un « profil » harmonique pouvant s'habiller de hauteurs différentes, mais gardant une même qualité de « couleur ». On peut trouver une telle disposition dans le deuxième mouvement, après la cadence de violon.

²¹ *Ibid*, p. 140.

Le *bonang* comme chambre de résonance : Alvin Lucier

L'œuvre singulière du compositeur (expérimental) américain Alvin Lucier (1931-2021) se fonde sur l'exploration et la mise en scène des phénomènes sonores, se basant notamment sur la physique du son, le travail de l'espace et la psychoacoustique. Il travaille les phénomènes de propagation et d'interférence²² avec des moyens électro-acoustiques souvent simples (microphones, ondes sinusoïdes, haut-parleurs...) dans des pièces parfois à la limite de l'installation – ou le contraire. Ses œuvres nous invitent à une nouvelle écoute du son, dépersonnalisée, minimale, hyper-concentrée et, même si elle se situe dans le sillage de John Cage, en partie déconnectée de la tradition musicale.

Cette déconnexion est toujours à l'œuvre quand Lucier décide de composer pour gamelan javanais. Dans *Music for Gamelan Instruments, Microphones, Amplifiers and Loudspeakers*, les instruments en question sont des *bonang* et des *gendèr*. Le principe de l'œuvre est un dialogue entre des frappes éparées et errantes sur les *gendèr* et des effets *larsen* provenant de microphones placés à l'intérieur des *bonang*. La hauteur des *larsens* dépend de la taille et de la forme du *bonang* ainsi que des caractéristiques acoustiques de la pièce. Quand un *larsen* apparaît, les joueurs de *gendèr* doivent alors chercher et frapper la lame la plus proche de la hauteur entendue. Comme *larsen* et *gendèr* ne peuvent être parfaitement accordés, des battements apparaissent ; plus les hauteurs du *gendèr* et du *larsen* sont proches et plus les battements sont lents. Lucier est ici fidèle à sa démarche qui consiste à donner à entendre le monde sonore que constitue la résonance de tout objet²³ avec le microphone comme microscope. Le mélange des *gendèr*, ces sons purs et ces battements, est particulièrement heureux. Le dispositif presque scientifique qui propose un quasi-rituel, l'absence de notation traditionnelle et la fondation des événements de la pièce sur l'interaction des musiciens ne sont curieusement pas

²² « Alvin Lucier », Ressources.IRCAM, [s.d.]. URL : <https://brahms.ircam.fr/fr/alvin-lucier>. Consulté le 3 septembre 2022.

²³ D. ASCHOUR, « Alvin Lucier, un phénomène sonore », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, vol. 47, n° 1, 2002.

9

(17)

voix	3	3 2	2	2	5	3	2	5	5	3	5	5	6
	su	ma	nom		lah	sang							Hyang
gender barung													5 6 5 6
gender penerus		2	3										6 5 6
bonang barung													
bonang penerus					3	2	3	5					
saron demung					3	5	2						
saron barung													
saron penerus									9	5	3		
slenthem									3	5	2		
gambang		3	2										
kendhang													
kenong													
kempuls gongs	3												

Exemple 28 : Jean-Yves Bosseur, *Abangan*, p. 9 [manuscrit reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur].

sans échos, analogiques et poétiques mais sans doute involontaires, avec la pratique musicale du gamelan. La pièce dure environ un quart d'heure.

Écrire pour un gamelan traditionnel et ses musiciens : Jean-Yves

Bosseur

Jean-Yves Bosseur, dans son livre *Musiques traditionnelles et création contemporaine*, distingue cinq « modalités de confrontation » entre les musiques de tradition orale et écrite, de la plus fréquente à la moins pratiquée : la citation (mélodique) ou l'arrangement ; l'abstraction d'un modèle de son contexte et sa réinterprétation en outils conceptuels propre ; le collage d'enregistrements ; l'utilisation d'instruments traditionnels avec ou sans référence à leur contexte ; l'inclusion de musiciens traditionnels dans le projet de composition²⁴.

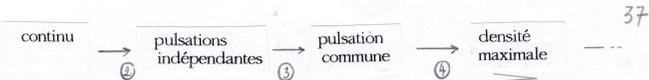
Abangan pour voix et gamelan javanais, composée par Jean-Yves Bosseur pour des musiciens javanais et l'atelier de gamelan de la Cité de la Musique de Paris en 2002, qui se réfère aux « éléments de culture javanaise et personnes les ayant adoptés »²⁵, appartient au deux dernières catégories. Bosseur a souhaité faire dialoguer dans cette pièce tradition orale et écrite, à faire coopérer expérimentation et tradition. La pièce se présente donc comme une suite de séquences qui explorent chacune, d'une part la relation entre deux notes appartenant à une des deux échelles du gamelan (*sléndro* et *pélog*), d'autre part une distance esthétique plus ou moins importante avec le répertoire traditionnel de gamelan.

Cette distance peut être parfois nulle comme lors de certaines « fenêtres » sur des extraits de répertoire traditionnel. Entre ces fenêtres, Bosseur a imaginé des solutions pour arriver à réaliser les textures qu'il souhaitait en s'adressant à des musiciens qui ne lisaient pas ou peu la musique. Ainsi une séquence au début de l'œuvre est dirigée par la voix (Exemple 28, p. 132) : son rythme est complètement libre mais soumis au texte et, à l'occasion de certaines notes, un instrument doit se

²⁴ J.-Y. BOSSEUR, *Musiques traditionnelles et création contemporaine*, Minerves, 2022.

²⁵ C. BASSET, *Musiques de Bali à Java*, op. cit. cité par J.-Y. BOSSEUR, *Musiques traditionnelles et création contemporaine*, op. cit.

IV



37

voix	continu	pulsations indépendantes	pulsation commune	densité maximale
gender barung slenḍro	1	1 2	1 2 6	1 2 5 6
gender penerus pelog	1	1 2	1 2 7	1 2 5 7
bonang barung pelog	1	1 2	1 2 6	1 2 5 6
bonang penerus slenḍro	1	1 2	1 2 7	1 2 5 7
saron demung pelog	1	1 2	1 2 6	1 2 5 6
saron barung slenḍro	1	1 2	1 2 7	1 2 5 7
saron penerus pelog	1	1 2	1 2 6	1 2 5 6
slenthem slenḍro	1	1 2	1 2 6	1 2 5 6
gambang pelog	1	1 2	1 2 7	1 2 5 7
kendhang				
kenong pelog	2	2	2 7	2 5 7
kempuls gongs slenḍro	1	1	1 2	5 6

transpositions possibles aux octaves inférieures ou supérieures, selon possibilités des instruments

synchroniser avec elle. Bosseur utilise aussi le principe des réservoirs pour les notes avec des indications globales de synchronicité rythmique (Exemple 29).

Exemple 29 : Jean-Yves Bosseur, Abangan, p. 37 [manuscrit reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur].

3 – Échelles

ÉCHELLES : GAMELAN

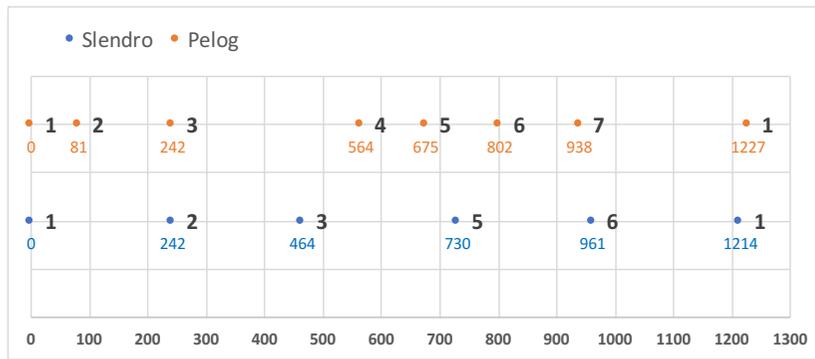
Intonation et échelles
Lien entre instruments et échelles à Java

Gamelan

Intonation et échelles

Le système de hauteurs à Java, où les notes sont appelées par des numéros (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), se divise en deux échelles très différentes : le *sléndro* composé de cinq notes (1 - 2 - 3 - 5 - 6) séparées d'intervalles quasi égaux d'environ 240 cents, et le *pélog* composé de sept notes (de 1 à 7) séparées par des intervalles fortement inégaux (de 80 à 325 cents). Ces différences sont suffisamment importantes pour nécessiter, dans un gamelan complet, deux exemplaires de chaque instrument à hauteurs fixes, l'un en *sléndro* et l'autre en *pélog*. Chaque échelle se décline principalement en trois modes, appelés *pathet*, correspondant grossièrement à des hiérarchies différentes de ces hauteurs et à des formules mélodiques types caractéristiques de chaque mode. En *pélog*, un *pathet* est aussi une collection de hauteurs : on n'en utilise que cinq sur les sept que comporte l'échelle. Ces modes, tous pentatoniques, sont utilisées uniquement mélodiquement. Il n'y a pas d'harmonie au sens d'accords, seulement quelques relations intervalliques privilégiées à la fin de certaines phrases.

Le tempérament de ces échelles donne lieu à plusieurs particularités d'accord : tous les instruments d'un même gamelan ne sont pas nécessairement accordés de façon absolument identique, sans pour autant qu'on cherche à créer des battements comme à Bali. Les octaves sont généralement plus grandes, comme au piano, mais l'écart est bien plus important, pouvant aller jusqu'à un quart de ton par octave.



Exemple 30 : Tempérament des échelles sléndro et pélog du gamelan de la Radio Republik Indonesia. Les notes sont placées sur une échelle en cents où le quadrillage représente le tempérament égal (100 = 1/2 ton tempéré) ; d'après les mesures effectuées par W. Surjodiningrat citées par PICKVANCE, A Gamelan Manual, op.cit. p. 46.

De plus, chaque gamelan a son propre accord, nécessairement différent d'un autre, variation d'un tempérament idéal qui est censé être celui des chanteurs, et c'est cet écart (*embat*) avec la référence qui forge la personnalité, l'individualité de chaque gamelan construit. En *sléndro*, où les intervalles entre deux notes varient approximativement entre 220 et 270 cents, la place relative des plus grands intervalles dans l'échelle n'est pas stable d'un gamelan à l'autre, pouvant vraiment faire sonner les *pathet* (modes) et les morceaux de façon très différentes. Il n'y a pas non plus de hauteur absolue.

En plus des différences d'un gamelan à l'autre, le tempérament d'un gamelan est donc composé de différences internes assez importantes : différences d'accord entre les instruments, autre justesse des chanteurs qui sont censés chanter dans un tempérament idéal et non dans son incarnation instrumentale, tempérament du flûtiste venant avec ses flûtes *suling* qui ont leur propre accord, forcément un peu différent lui aussi... On peut donc dire qu'il y a un complexe de tempéraments qui compose le tempérament d'un gamelan, et qui correspond à des caractéristiques ou des fonctions instrumentales.

On trouve aussi deux principes différents d'altération des échelles, une pour le *sléndro* et une autre pour le *pélog*. Dans certains morceaux en *sléndro*, il peut être fait usage de notes en dehors de l'échelle par les instruments qui ne sont pas à sons fixes (voix, *rebab*, *suling*) – c'est ce qu'on appelle jouer en *miring* (en « déviation »). Cette déviation du *sléndro* (1,2,3,5,6) est produite en coupant un intervalle de trois notes (par exemple l'intervalle 2-5) exceptionnellement en quatre notes : 2-~~3~~-~~5~~-5, 2 et 5 étant communes avec l'échelle *sléndro* d'origine et le chiffre barré indiquant que cette note est baissée. Les intervalles entre ces quatre nouvelles notes sont inspirés des intervalles de l'autre échelle, le *pélog*, et donc fortement différenciés. Ce jeu en *miring* est généralement utilisé pour communiquer les affects (*rasa*) de plus grande douleur ou tristesse.

En *pélog*, le procédé est différent et plus complexe. L'échelle comporte sept notes mais seules cinq sont utilisées pour constituer des sous-échelles (*bem* 1 2 3 5 6 et *barang* 2 3 5 6 7), les deux notes absentes pouvant servir d'altération aux notes voisines : en *nem*, 4 est alors un 3 haussé et 7 un 1 baissé ; en *barang*, 4 est un 5 abaissé et 1 un 7 haussé. Qu'une note ne s'enchaîne jamais avec son altération (il n'y a pas de mouvement « chromatique ») mais cette dernière la remplace temporairement dans la phrase fait que ces altérations ressemblent souvent à des mutations approximatives du mode, comme si un morceau d'échelle se déplaçait temporairement et apparaissait un peu déformé par ce déplacement.

Le *miring* en *sléndro* consiste donc à faire ressembler une portion d'échelle à la répartition *pélog* des intervalles, et les degrés mobiles du *pélog* consistent à faire entendre une autre approximation de *pélog* dans une échelle *pélog*. Il me semble que les Javanais font un lien entre la répartition inégale particulière des intervalles dans cette échelle et le percept d'instabilité d'une échelle, l'altération ayant toujours l'air d'être un emprunt plus ou moins déformé à une autre gamme *pélog*.

De plus, on constate une possible superposition d'échelles qui renforce l'instabilité de ces passages : les instruments à sons fixes ne pouvant pas altérer leurs notes en *sléndro*, et les *gendèr* et *gambang* n'ayant pas de lame pour la note 4 en *pélog*, des instruments jouent alors les notes « naturelles » en même temps que d'autres jouent des notes altérées : aux superpositions de tempéraments peuvent donc s'ajouter de véritables superpositions d'échelles.

Lien entre instruments et échelles à Java

Nous n'avons actuellement aucune certitude sur l'origine des échelles *sléndro* et *pélog*, si ce n'est qu'elles se sont constituées sous leur forme actuelle progressivement, et que les gamelans anciens n'étaient pas accordés exactement de la même façon. Dans son livre *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*, William A. Sethares avance l'hypothèse selon laquelle il y aurait un lien physique entre la composition des échelles inventées par les musiciens et la constitution des timbres

des instruments pour lesquels ils composent, ou au moins des timbres de référence d'un style de musique donné. En d'autres termes, la sensation de consonance et de dissonance n'est pas indépendante des instruments qui jouent ces intervalles ; elle est même intrinsèquement liée à leur constitution spectrale. Par exemple, si le Moyen-Âge occidental a préféré les intervalles purs, ce serait en raison de la pratique et de l'imaginaire majoritairement vocal de la polyphonie, les partiels de la voix étant harmoniques. Afin de pouvoir appliquer cette analyse à n'importe quel style de musique et de pouvoir explorer, comme compositeur (notamment électroacoustique), cette relation entre timbre, consonance et gammes, Sethares a proposé un calcul mesurant le degré de relation entre une gamme et un spectre harmonique visualisable sous la forme d'une « courbe de dissonance ». Un chapitre de son étude est consacré au gamelan javanais et il constate que, malgré les éléments variables que comportent l'accord des instruments à Java, les deux échelles *sléndro* et *pélog* peuvent être comprises comme la dissonance minimale entre le spectre inharmonique d'un des instruments à percussion du gamelan et d'un spectre harmonique tel celui du *rebab* : le *sléndro* dériverait alors de l'interaction de ce dernier avec le timbre du *bonang* et le *pélog* de son interaction avec le *saron*.

Cette hypothèse a été confirmée par Guangming Li à propos du *sléndro*. Adoptant un point de vue plus pragmatique, il a remarqué que les intervalles du *sléndro* permettent un minimum de battements lorsque *bonang* et *rebab* jouent ensemble, les deux instruments ayant alors de nombreux partiels suffisamment proches. Li a également montré que les différences dans l'accord du *sléndro* d'un gamelan à l'autre n'affectent pas cette relation, et propose même des échelles *sléndro* légèrement différentes de ce qui se pratique à Java, mais qui seraient pourtant musicalement convenables de ce point de vue. On peut également imaginer que le timbre « nasal » des voix ou du *rebab*, riches en harmoniques, est lié à l'importance de cet accord entre partiels de spectres de nature différentes, harmoniques et inharmoniques.

ÉCHELLES : COMPOSITION

Lien entre instruments et matériau dans le corpus
Constitution des échelles
Superposition d'échelles

Pour moi, l'intérêt de ces études a été de comprendre l'impression de consonance et d'apaisement que j'éprouvais en jouant du gamelan alors qu'aucun intervalle n'est pur ou habituel à mes oreilles occidentales, et comment je pouvais rapprocher mon goût pour les intervalles non tempérés et celui pour les instruments au timbre inharmonique. J'ai également constaté que mes propres constructions d'échelles obéissaient aux mêmes principes, et ai ainsi développé ce que j'ai appelé des « consonances par le timbre ».

(Dé) **Composition** (Re)

Liens entre instruments et matériau dans le corpus

Ces consonances par le timbre consistent simplement à choisir ou construire des timbres inharmoniques ayant des partiels communs, puis de les associer entre eux pour créer des réseaux de hauteurs, que j'appelle réseaux harmoniques, de préférence à champs harmoniques ou agrégat, afin de refléter leur processus d'engendrement, mais qui sont, en pratique, utilisés comme tels. Les timbres inharmoniques peuvent être doublés ou orchestrés par d'autres timbres, mais il est nécessaire que les timbres d'origine soient présents, qu'ils soient joués. C'est en effet la fusion des partiels en un timbre, que ces partiels soient harmoniques ou inharmoniques, qui crée l'impression de consonance, quel que soit l'intervalle : si le timbre fusionnel disparaît, il ne reste qu'un intervalle joué par des instruments, et ces derniers peuvent avoir des caractéristiques spectrales autres et donc changer l'impression de consonance. Il est évidemment possible d'utiliser ensuite ces réseaux harmoniques avec n'importe quel timbre, mais il s'agit alors d'une sorte de déplacement qui joue avec une ambiguïté, et donc un développement.

Par exemple, dans le *Trio*, le matériau d'origine consiste en multiphoniques de saxophone et de flûte alto combinés, ayant généralement une note commune ou

**CORRESPONDANCES INSTRUMENTALES
DES NOTES PÔLES**

The score consists of six staves. The top staff is for Flûte, with notes for Ut, Basse, and Alto. The second staff is for Hautbois, with a 'simile' marking. The third staff is for Harpe Préparée, showing complex harmonic structures. The fourth staff is for Piano Préparé, also showing complex harmonic structures. The fifth staff is for Altos Préparés, with notes numbered 1 through 6. The sixth staff is for Violoncelles Préparés and Contrebasse, also with notes numbered 1 through 6. The score illustrates the harmonic relationships between notes across different instruments.

Exemple 31 : Notes par instruments selon les réseaux harmoniques de chaque note d'alto dans *Étude Tutti*.

très proche, générant des battements qui renforcent la nature instable des multiphoniques et aident à leur fusion malgré les différences d'intonation. À cette base de deux multiphoniques additionnés, vient s'ajouter la préparation du piano : le piano est préparé pour qu'une des deux notes de la préparation diphonique soit à l'unisson d'au moins une des notes de cet agrégat de multiphoniques. Si les deux notes de la touche préparée se confondent avec les multiphoniques, il s'agit d'une doublure ; si une des notes de la préparation ne se trouve pas dans le complexe de multiphoniques, il s'agit d'un enrichissement harmonique ouvrant la possibilité à de nouvelles connexions : avec des sons à l'unisson de cette nouvelle note, ou pour un nouveau timbre inharmonique comprenant cette note. C'est ainsi que se complexifie ce réseau, avec des « consonances par le timbre » successives. Si complexe soit-il, ce réseau garde une cohérence harmonique interne liée aux timbres qui le constitue.

Dans les autres pièces, le timbre d'origine sur lequel se construit la préparation diphonique du piano est souvent plus simple que dans le cas des multiphoniques du *Trio*. Dans *Étude Tutti*, la préparation des altos et violoncelle est définie par la hauteur la plus audible des cordes préparées jouées à vide. Six cordes sont préparées, donnant donc six notes principales (entourées de 1 à 6 dans l'Exemple 31) ; sur chacune de ces notes est construit un réseau de notes diphoniques au piano et à la harpe sur le principe des consonances par le timbre. Les autres hauteurs présentes dans les spectres des cordes préparées des altos et violoncelles peuvent varier d'un instrument à l'autre et sont considérées comme un enrichissement harmonique propre à ces instruments. Le premier niveau de réseau créé, les diphonies de piano et de harpe préparés sont à leur tour prolongées aux autres instruments ; par exemple, le hautbois reprend presque systématiquement l'harmonique de piano résultant de la préparation ; flûtes, violoncelles et contrebasses sont à l'octave ou à l'unisson, ou le plus proche possible. Ce deuxième niveau peut à son tour être enrichi, comme au hautbois où les notes du premier niveau peuvent devenir la base d'un multiphonique qui reste au choix de

l'instrumentiste mais doit contenir la note du premier niveau. L'enrichissement harmonique est donc variable d'un instrumentiste à l'autre, voire d'une interprétation à l'autre ou peut même changer au cours du morceau si l'instrumentiste a la possibilité et l'envie de jouer des multiphoniques différents contenant la note demandée. L'ensemble de ces dérivations crée un large réseau harmonique dont l'ensemble peut avoir différentes qualités harmoniques (très dissonant ou peu, bruité ou peu...) mais toujours cohérentes.

Le principe est le même pour *Daily Colotomy* avec, cette fois, comme matériau de référence, quatre objets, donc quatre notes de référence correspondant aux partiels les plus audibles de chaque objet. Certains objets émettent une note très claire alors que d'autres sont ambigus, un choix doit alors s'opérer sur des critères d'enchaînement. Cette ambiguïté sert d'ailleurs à attribuer deux hauteurs différentes au compotier en métal en fonction de deux contextes d'utilisation distincts. Quand le spectre d'un objet contient un partiel relativement présent, il sert aussi de note de référence secondaire.

Le même principe peut s'appliquer aux timbres harmoniques pour créer d'autres réseaux. Les instruments à cordes sont ainsi accordés de façon à ce que leurs cordes à vide ou un de leurs harmoniques soit à l'unisson du matériau de référence. Par exemple, dans *Daily Colotomy*, la corde IV du violoncelle et les cordes 1, 3, 5 et 6 de la guitare sont accordées à l'unisson des objets ; les autres cordes sont également réaccordées mais en correspondance avec la préparation du piano ou avec les micro-intervalles de flûte.

On trouve les deux procédés dans *Herbes à peine* où les notes diphoniques des harpe et piano préparés, la préparation du violon ainsi que les *scordatura* du violon, du violoncelle et de la contrebasse sont ordonnées selon deux spectres harmoniques distants d'un quart de ton (*fa+* et *fa#*), suivant les notes émises par l'installation sonore (les hélices soniques) pour laquelle la pièce est écrite. Dans ce cas, la référence étant des spectres harmoniques, accorder des cordes à vides sur ces fondamentales ou des partiels bas permet des correspondances entre les

cordes et les harmoniques (la corde I du violon, *mi*, est légèrement baissée pour s'accorder à l'harmonique 7 de sa corde IV *fa#*) et de jouer, grâce aux harmoniques naturels, les autres notes de référence des spectres (les cordes III du violoncelle, *fa#*, et I de la contrebasse, *fa+*, sont ainsi à l'unisson des fondamentales des hélices et peuvent jouer, en harmonique, toutes les notes des hélices). Les cordes II et III du violon sont préparées avec de petites pinces à linge placées de façon à faire entendre, pour chaque corde, deux notes principales appartenant approximativement au spectre mais avec beaucoup de battements ou de grain dans le son (*do# la#*, corde II et *do# do+*, corde III).

Le matériau des hauteurs n'est donc pas un matériau *a priori* incarné par des instruments mais directement dérivé, dans une logique spectrale, du timbre d'instruments de référence. Dans le cours du développement des pièces, le réseau se déploie généralement progressivement, exposant d'abord les unissons, plus clairs, pour ensuite, de « consonance par le timbre » en « consonance par le timbre », s'enrichir. Ce processus sera appelé par la suite élaboration harmonique.

Constitution des échelles

Les intervalles créés par l'accord de timbres inharmoniques entre eux, selon le principe de consonance par le timbre, de par leur origine spectrale, sont en principe assez larges, et ne permettent pas de constituer directement des échelles. C'est l'addition de tous les réseaux harmoniques qui constitue une échelle, se confondant donc souvent avec l'ensemble des notes que peut jouer un instrument avec un même mode de jeu. Ainsi l'ensemble des notes préparées (non percussives) au piano ou l'ensemble des cordes à vides et de ses harmoniques pouvant être jouées en *pizz* au violoncelle (à l'octave, la quinte, la quarte et à la tierce majeure) constituent, pour *Daily Colotomy*, deux échelles pouvant être parcourues par les instruments. Du fait des limitations imposées par la référence à un matériau commun et à la hiérarchie créée entre notes de références communes aux instruments et notes propres à cet instrument, le nombre de notes obtenues est en principe

relativement limité et correspond bien à la notion d'échelle polarisée. Ces échelles sont néanmoins généralement non-octaviantes ou présentent différents aspects en fonction du registre. La construction même de chaque réseau est orientée vers le fait que leur agrégation puisse créer une échelle intéressante ou ayant certaines caractéristiques mélodiques particulières.

J'ai ainsi essayé, dans *Daily Colotomy* et *Herbes à peine*, de m'approcher de la sonorité du *sléndro*, aimant particulièrement cette échelle en raison notamment de son caractère harmonique très apaisé. Toutes les notes qui définissent la structure de *Daily Colotomy* forment ainsi une gamme pentatonique légèrement égalisée. Toutefois, dans *Herbes à peine*, j'ai voulu me rapprocher davantage des caractéristiques propres au *sléndro*, soit d'intervalles compris entre la seconde majeure et la tierce mineure.

J'ai donc élaboré une version du *sléndro* qui présente un maximum de notes communes avec le spectre de *fa#* afin que cette échelle soit compatible avec les notes de référence de l'installation pour laquelle la pièce est écrite, et ai donc légèrement exagéré l'élargissement des octaves. C'est, en définitive, dans *Herbes à peine*, que ce *sléndro* multi-octaves sert de référence à la constitution de réseaux de timbres inharmoniques par consonances par le timbre ou, par exemple, d'échelles d'harmoniques naturels de violoncelle et contrebasse.

C'est en réaccordant de même les cordes à vide des guitares et mandolines de la transcription que j'ai faite du *ladrang Eling Eling* que l'orchestre à plectres peut jouer dans une approximation de *sléndro* tout à fait acceptable, avec des doigtés ordinaires pour ces instruments.

L'échelle principale de *Herbes à peine* (et de *Semé d'un sinon I* qui partage le même matériau) est donc ce *sléndro* multi-octaves, celle de *Daily Colotomy*, une gamme pentatonique octaviante contenant les notes des objets, celle d'*Étude tutti* une échelle de six hauteurs absolues formée de cordes à vides préparées d'alto et violoncelle.

Superposition d'échelles

À l'image des instruments du gamelan qui peuvent enrichir l'échelle de référence ou s'en écarter, tous les instruments dont le timbre et l'accord sont modifiables sont donc accordés sur ces échelles, et ces modifications sont amplifiées par les procédés de préparation vus précédemment : consonance par le timbre, accord des cordes à vide et/ou de leurs harmoniques, multiphoniques de vent, échelle en sous-pression de la flûte dont le modèle (en *do*, alto, ou basse) est choisi notamment pour ses notes communes avec l'échelle de référence.

Ces nouvelles échelles sont donc, par exemple dans *Herbes à peine*, autant de sortes de *miring* du *sléndro* principal ou de son équivalent, ensemble des altérations possibles des notes principales. Elles serviront comme notes de passage, pour l'ornementation ou le développement harmonique.

En *tutti*, chaque instrument déploie donc son propre développement de la diphonie pôle, simultanément et parallèlement. Il y a ainsi un grand potentiel harmonique, qui permet de jouer à la fois sur la fusion instrumentale presque spectrale et sur les frottements générés par les développements indépendants de chacun des instruments. L'importance de cet écart par rapport aux pôles communs peut être facilement variée et permet un discours avec tensions et détentes, qui ne se réfère qu'à lui-même. La couleur du *sléndro* infuse l'ensemble des parties de *Herbes à peine* sans pour autant jamais apparaître comme une référence à l'audition.

Auparavant présentée séparément, la superposition de ces échelles avec le spectre de *fa#*, au début du cinquième mouvement, est à l'origine de la texture dense et bouillonnante de ce moment (la partie intitulée *Strates*), mitan de la pièce. Les quatre mouvements précédant peuvent être considérés comme une sorte d'exposition des matériaux, et la suite de ce magma sonore comme un développement harmonique qui finit par se résorber dans un arpège mélodique descendant aux hélices soniques (instrument-pôle de la pièce, formé des quatre

ÉCHELLES : OUVERTURE

Lou Harrison et les gamelans en intonation juste
Lou Harrison et le gamelan javanais
Gamelan et intonation
Le gamelan chromatique de Sinta Wullur

hélices composant l'installation sonore *Flügel klingen schwingen tönen Kreis* de Susanna Fritscher).

Ouverture

Lou Harrison et les gamelans en intonation juste

Lou Harrison et le gamelan javanais

L'œuvre du compositeur américain Lou Harrison (1917-2003) est traversée par quatre lignes de force qu'il a presque constamment mélangées : une fascination pour le son des percussions, l'amour de la mélodie et du contrepoint, un intérêt pour les questions d'intonation et la volonté de faire se rencontrer les cultures occidentales et orientales. Il considérait que la musique d'Asie aurait un effet positif sur la musique occidentale, diminuant l'importance de l'harmonie et l'équilibrant avec un travail plus approfondi du rythme, de la stratification polyphonique et de l'expressivité mélodique¹. Il s'est confronté à toutes ces problématiques dès la fin des années 1930 : il travaille avec John Cage à son orchestre de percussions (ils écrivent notamment *Double Music* à quatre mains) ; chante et interprète de la musique ancienne (chant grégorien, polyphonie médiévale et musique baroque), s'intéresse à la musique dodécaphonique de Schoenberg avec qui il étudie quelques mois. Il est profondément marqué par le livre d'Harry Partch *Genesis of a Music* et est baigné dans la vie culturelle cosmopolite de son entourage à San Francisco². C'est dans cette ville qu'il découvre des enregistrements de gamelan

¹ L.E. MILLER et F. LIEBERMAN, « Lou Harrison and the American Gamelan », *American Music*, vol. 17, n° 2, 1999, p. 164.

² L. ANGKASA, *Lou Harrison's Concerto for Piano with Javanese Gamelan: Synchronization of East and West*, PhD Thesis, University of Huston, 2015, p. 17.

balinais ; il est fasciné par le son du « plus bel ensemble musical de la planète »³ et décide de suivre le cours de Cowell, « Music of the Peoples of the World ».

Son compagnonnage de compositeur avec le gamelan peut ensuite se décomposer en trois phases : d'abord l'imitation du son des percussions ; puis l'apprentissage du jeu, le mélange entre instruments occidentaux et gamelan, la construction de gamelan ; enfin, l'influence des processus du gamelan même sans la présence de ses instruments.

Au début des années 1950, il cherche à imiter le son du gamelan : d'abord par des percussions dans sa *Suite for violin, piano & chamber orchestra* (1951) (deux mouvements sont intitulés « Gamelan »), puis en ajoutant un *tack* piano, un célesta et des poubelles suspendues dans son *Concerto in sléndro* (1961). Le titre fait référence à l'intonation du gamelan – même si chez Harrison, l'indication *sléndro* est souvent utilisée simplement pour indiquer une gamme pentatonique anhémitonique et *pélog* pour le pentatonique avec demi-ton – le tout dans un cadre formel et harmonique s'inspirant de Vivaldi.

Ce n'est que dans les années 1970, à un peu plus de cinquante ans, qu'il décide de construire des gamelans pour faire se rencontrer le son du gamelan (Orient) et ses recherches sur l'intonation juste (Occident), et qu'il commence à apprendre le gamelan javanais. C'est d'ailleurs sur les conseils de son professeur qu'il commence à écrire des morceaux pour gamelan dans le style traditionnel et parfois dans un style plus libre⁴. Dès 1978, il y ajoute régulièrement un instrument occidental soliste, qui apporte alors un complément de sonorité similaire à ce qu'apportent les instruments doux mais dans une texture quelque peu simplifiée par rapport au gamelan et avec une hiérarchisation « concertante » typiquement occidentale. Il compose beaucoup : l'American Gamelan Institute recense plus de soixante-quinze œuvres pour gamelan seul ou accompagnant des instruments

³ L.E. MILLER et F. LIEBERMAN, « Lou Harrison and the American Gamelan », *op. cit.*, p. 148.

⁴ *Ibid.*, p. 163.

The theoretical concerns derived from the venerable Pythagorean preference for mathematically simple tunings based on the harmonic properties of vibrating strings are irrelevant for practicing Javanese musicians.

BRINNER, *Knowing Music*, p. 60.

occidentaux⁵. Ce mélange d'instruments de diverses origines est, plus globalement, caractéristique de son style : il a par exemple combiné avec un orchestre symphonique des instruments chinois et coréens, dont il avait appris à jouer, comme dans son *Pacifika Rondo* en 1963.

Dans tous ces morceaux, Harrison reste attaché à une syntaxe plus ou moins tonale, souvent peu ou pas modulante, s'adaptant au gamelan. Son discours mélodique est aussi une curieuse révision du phrasé ornemental et motivique classique occidental par la technique des « melodicles » de Cowell⁶ (inspirée des neumes), créant une mélodie continue correspondant au flux constant des instruments doux javanais. À partir du milieu des années 1980, il commence à combiner les procédés compositionnels classiques occidentaux et javanais⁷ dans des œuvres uniquement pour instruments occidentaux. Son *Varied Trio* pour violon, vibraphone et piano en est un bon exemple⁸.

Gamelan et intonation

Harrison aura trouvé dans le gamelan, dont les hauteurs sont fixes, un bon allié pour ses expérimentations d'intonation. Grâce aux gamelans « ethnomusicologiques » ou traditionnels des universités américaines où il pratique à partir des années 1970, il peut travailler les échelles javanaises *sléndro* et *pélog*. Il construira trois gamelans, chacun dans un tempérament différent : Old Granddad en 1971 (rebaptisé American Gamelan), Si Betty en 1976 et Si Darius/Si Madeleine en 1982. Si Betty est nommé ainsi en hommage à Betty Freeman, mécène de Los Angeles⁹. Si Darius et Si Madeleine honorent Darius Milhaud et sa femme¹⁰, qui ont

⁵ Par exemple : *Bubaran Robert* (1976), avec une partie de trompette (ajoutée en 1981), *A Cornish Lancaran* (1986) avec saxophone, *Philemon and Baukis* (1985/87) avec violon obligé, et les concertos pour cor (*Main Bersama-sama*, 1978), alto (*Threnody for Carlos Chávez*, 1978) ou piano (1987) ainsi que le double concerto pour violon and violoncelle (*Double Concerto*, 1982).

⁶ L.E. MILLER et F. LIEBERMAN, *Lou Harrison*, University of Illinois Press, 2006.

⁷ L.E. MILLER et F. LIEBERMAN, « Lou Harrison and the American Gamelan », *op. cit.*, p. 166.

⁸ Pour plus de détails sur cette œuvre et son intégration d'éléments compositionnels javanais voir L.E. MILLER et F. LIEBERMAN, *Lou Harrison*, *op. cit.*, p. 64-65.

⁹ L. ANGKASA, *Lou Harrison's Concerto for Piano with Javanese Gamelan*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

enseigné pendant des années au Mills College. En 1983, il étudie les gamelans de Sunda et de Cirebon¹¹, caractérisés par des tempéraments encore légèrement différents, soit, en tout, une douzaine d'échelles différentes.

Dans ses œuvres, aussi étrange que cela puisse paraître, Harrison ne précise pas exactement le tempérament utilisé ni la différenciation entre *sléndro* et *pélog*, ne permettant pas d'établir la façon dont ces modes sont effectivement accordés (leur *embat*). Par exemple, si la *Suite for Violin and American Gamelan* (1974) est explicite, le *Concerto for Piano and Javanese Gamelan* est ambigu : sachant qu'il a été créé par le gamelan du Mills College où se trouvait son propre gamelan Si Darius, s'agit-il d'un tempérament purement javanais ou de celui de Si Darius ? En l'occurrence, concernant ce concerto, les études de Leta E. Miller et Frederic Lieberman¹² ainsi que de Linda Angkasa¹³ permettent d'établir qu'il s'agit de Si Darius mais aucune des études sur Harrison que j'ai pu consulter ne précise ce point, pourtant crucial, pour l'ensemble de son catalogue pour gamelan. À moins qu'il ne considère que les tempéraments soient interchangeable ou que l'interprétation change avec l'*embat* de l'instrument, comme à Java ? Toutefois, cette hypothèse semble peu probable si l'on en croit Marc Perlman, tant il semble que la découverte des *embat* ait terrifié Harrison¹⁴.

Harrison ne pratique pas la superposition des tempéraments. Dans le *Concerto for Piano and Javanese Gamelan*, le piano doit être accordé au tempérament du gamelan. Et, lorsque l'instrument occidental est à hauteurs mobiles, c'est évidemment à lui de s'adapter. Dans *Threnody for Carlos Chavez*, composé pour alto solo et gamelan de Sunda, dont l'échelle est accordée dans un tempérament appelé *degung*, l'alto doit s'accorder d'oreille aux hauteurs du gamelan. Vincent McDermott

¹¹ L.E. MILLER et F. LIEBERMAN, « Lou Harrison and the American Gamelan », *op. cit.*, p. 164.

¹² L.E. MILLER et F. LIEBERMAN, *Lou Harrison*, *op. cit.*

¹³ L. ANGKASA, *Lou Harrison's Concerto for Piano with Javanese Gamelan*, *op. cit.*

¹⁴ M. PERLMAN, « American Gamelan in the Garden of Eden: Intonation in a Cross-Cultural Encounter », *The Musical Quarterly*, vol. 78, n° 3, 1994, p. 541.

Concerto for Piano with Javanese Gamelan

I

Exemple 32 : début du Concerto for Piano with Javanese Gamelan de Lou Harrison.

rapporte que, lorsqu'il a voulu monter la pièce à Amsterdam avec un gamelan javanais, les instrumentistes à cordes n'ont pas réussi à s'adapter à l'accord javanais¹⁵.

Les gamelans construits par Harrison ne sont pas des gamelans javanais « traditionnels » mais initient plutôt une nouvelle « tradition » américaine de facture de gamelan. Le premier, Old Granddad, est fabriqué avec des matériaux de récupération à l'image des expériences qu'Harrison avait mené dans les années 1950 et 1960. Les deux derniers sont forgés sur le modèle des gamelans javanais mais présentent malgré tout des différences importantes : exceptés les grands gongs, les instruments sont en aluminium et non en bronze ; les *kenong* ont une forme de triangle, les *kethuk* et *bonang* d'octogones. Les *gendèr* ont des lames en plus dans le grave.¹⁶

Old Granddad est accordé selon le tempérament diatonique dit de Ptolémée, en *ré* majeur, comprenant un maximum d'intervalles purs¹⁷. Ce choix est lié à des raisons scéniques : Old Granddad est construit pour accompagner César, représentant l'Occident, dans son opéra pour marionnettes *Young Caesar* (1971) ; Nicomède, représentant l'Orient et auquel César s'oppose, est lui accompagné par un métallophone pentatonique. Après *Young Caesar*, Harrison compose encore pour Old Granddad : *La Koro Sutro* avec chœur (1972) et la *Suite for Violin and American Gamelan*. C'est le seul gamelan pour lequel la liste de répertoire est établie.

Pour les deux gamelans suivants, construits sur le modèle javanais, Harrison, partant de l'observation que la notation même d'*embat* suppose une variabilité d'accord du *sléndro* et du *pélog*, tente de créer des échelles en intonation juste qui ne sont pas utilisées à Java mais qui seraient culturellement possibles. Si Betty est accordé selon des intervalles correspondant à l'écart entre les harmoniques 16, 19, 21, 24 et 28 pour le *sléndro* ; et 12, 13, 14, 17, 18, 19, 21 pour le *pélog*¹⁸. Son

¹⁵ V. McDERMOTT, « Gamelans and New Music », *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ L. ANGKASA, *Lou Harrison's Concerto for Piano with Javanese Gamelan*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁸ *Ibid.*, p. 159.



Illustration 15 : Sinta Wullur au milieu de son gamelan chromatique

(photo reproduite avec l'aimable autorisation de Sinta Wullur)

professeur de gamelan de l'époque, Wasitodiningrat, aurait validé ces tempéraments¹⁹, même si Marc Perlman doute de l'efficacité de ces tempéraments à provoquer des *rasa* cohérents pour des oreilles indonésiennes, les deux démarches d'accords (javanais et d'intonation juste, typiquement occidentale) différant considérablement²⁰.

Harrison fait un autre essai d'accord pour Si Darius : les deux intervalles conjoints des gammes pentatoniques qui le composent sont une « grande » seconde majeure (de rapport 8:7) et une « petite » tierce mineure (rapport 7:6). Cela se traduit par une gamme *la - si - ré - mi - fa#* où le *fa#* est plus haut qu'en tempérament égal. Cette dérivation minime permet d'accorder facilement le piano du *Concerto* en question à Si Darius. Harrison affectionne particulièrement ces deux intervalles, et donc, dans ce cas précis, les notes *mi - fa# - la*.²¹ Il se trouve, justement, que le *Concerto* commence par ces notes présentées deux par deux dans une figuration de « motifs de crapauds » (Exemple 32).

Le gamelan chromatique de Sinta Wullur

Si l'*American Gamelan (Old Granddad)* d'Harrison est diatonique, il n'est pas tempéré. Il existe plusieurs gamelan tempérés dans le monde depuis l'expérience de Linda Bandara (voir p. 65), construits afin de pouvoir être mélangés sans effort d'intonation avec des instruments occidentaux accordés en tempérament égal et, surtout, à pouvoir intégrer les sonorités du gamelan au langage tonal sans altérer sa syntaxe.

La compositrice Sinta Wullur a ainsi fait finalement construire son propre gamelan chromatique tempéré. Née en Indonésie d'une mère professeur de piano, elle émigre en Hollande à l'âge de dix ans et suit des études de piano au conservatoire d'Amsterdam. Au moment où elle entre en classe de composition, elle découvre le gamelan et décide d'aller l'étudier quelques années en Indonésie. De

¹⁹ *Ibid.*, p. 162.

²⁰ M. PERLMAN, « American Gamelan in the Garden of Eden », *op. cit.*, p. 540-541.

²¹ L.E. MILLER et F. LIEBERMAN, *Lou Harrison*, *op. cit.*, p. 62.

retour en Hollande, elle fonde un groupe de gamelan amateur, *Irama*, au sein duquel elle enseigne notamment, pendant une dizaine d'années, le répertoire traditionnel de théâtre d'ombre. Puis, elle commence à vouloir revisiter ce répertoire de manière plus expérimentale.

Elle compose, par exemple, *Ganantara* où elle inverse les fonctions des instruments : les *kenong* et le *kethuk*, instruments de peu de notes, deviennent les personnages principaux ; la mélodie centrale (*balungan*) est confiée à la flûte et non aux percussions, la ponctuation est assurée par le son doux des *gendèr*, les *bonang* et *saron* jouent des figures en *accelerando* qui n'existent pas en musique traditionnelle. Cependant, plusieurs frustrations l'amènent à imaginer un gamelan chromatique comme solution à ses problèmes de composition : en écrivant pour instruments occidentaux, les sonorités du gamelan lui manquent ; en composant pour gamelan, ce sont les douze sons qui lui manquent ; et en combinant les deux mondes instrumentaux, les problèmes d'intonation sont insolubles.

Je pense que son histoire personnelle, son investissement dans des groupes amateurs et son expérience d'enseignement (notamment le chant karnatique et indonésien) l'ont aussi amené à cette solution. En effet, son ambition est d'abord simplement de rapprocher musicalement les cultures hollandaise et indonésienne, ce qui se traduit par la composition de pièces pour le gamelan chromatique dans un style issu de Bartók et Stravinsky, des arrangements de carillons ou de classiques européens (*The snow is dancing* de Debussy) ou de chansons indonésiennes dans l'esprit des *Folksongs* de Luciano Berio²². Mais aujourd'hui, elle souhaite rapprocher également les individus et les histoires, permettre de faire accepter un passé commun et œuvrer à construire une histoire connue et partagée, porteuse de paix et d'avenir. Cette ambition a pris récemment la forme de deux projets différents mais dont une partie du titre dit l'espoir commun qui les sous-tendent, ainsi que la présence du gamelan chromatique : une installation pour non-musiciens créée en

²² H. RAMAER, « Sinta Wullur and the Diatonic Gamelan », *Balungan*, vol. 9-10, 2004.

mai 2019 et toujours active nommée *Global gongs*²³, qui mélange initiation à différents styles musicaux et méditation au gamelan chromatique ; et un spectacle intitulé *Ritual Bells, Global Gongs* composé pour la commémoration de la fin de la Seconde Guerre Mondiale en Indonésie à La Hague en 2020²⁴. Ce spectacle cherche à rendre tangible pour le public l'histoire commune aux Pays-Bas et à l'Indonésie en la présentant sous différents angles, dès début de la Compagnie néerlandaise des Indes Orientales (VOC)²⁵ au XVII^e siècle jusqu'à l'indépendance de l'Indonésie²⁶.

²³ S. WULLUR, « Global Gongs NL », *Sinta Wullur Music*, [s.d.]. URL : <https://www.sintawullur.com/kopie-van-global-gongs-en>. Consulté le 4 septembre 2022.

²⁴ « Ritual Bells procession - YouTube », chaîne Sinta Wullur. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zp-Wem6QMN8>. Consulté le 4 septembre 2022.

²⁵ *Vereenigde Oostindische Compagnie*.

²⁶ S. WULLUR, « Ritual Bells, Global Gongs », *Sinta Wullur Music*. URL : <https://www.sintawullur.com/ritual-bells-global-gongs>. Consulté le 10 septembre 2021.

4 – Aspects « automatiques » (1) : éléments de programmation, abstractions

ASPECTS AUTOMATIQUES (1) : GAMELAN

Colotomie
Balungan & gatra
Chant
Parenthèse sur la notation

Gamelan

Toute une partie de la réalisation d'un morceau de gamelan se caractérise par l'application de principes de construction instrumentaux. Ces éléments peuvent ressembler à de la programmation, au sens informatique du terme. Certains instruments peuvent déduire individuellement leurs parties à partir de quelques éléments abstraits définissant le programme d'un morceau, puis l'exécuter. Sont ici présentées ces strates fixes, soit notées, soit « programmées » : la colotomie, le *balungan*, le chant, qui seront suivies par une présentation du système de notation.

Colotomie

La musique de gamelan se caractérise par le fait que les fonctions d'articulation musicale, quelle que soit l'échelle de temps considérée (pulsation, forme...), sont d'abord portées par des timbres et non par des hauteurs comme dans la musique occidentale. Cela ne veut pas dire que les hiérarchies de hauteurs ne prennent aucune part à l'articulation formelle d'un morceau, mais que l'expression des notes et de leurs hiérarchies dans le temps suit celles d'abord représentées par des timbres, par certains instruments pour être plus précis. Tous les moments d'articulation d'une pièce – entre les morceaux d'une suite, les parties, carrures, phrases, mesures, et même parfois les hiérarchies internes des temps entre eux ou leur subdivision – sont en effet marqués dans la musique de gamelan par le jeu d'un instrument dont c'est l'unique rôle dans un contexte donné. C'est là le sens du mot « colotomie »¹ en ethnomusicologie : l'utilisation d'instruments spécifiques pour

¹ Du grec *colon*, « bras » ou « membre » (M. TENZER, *Balinese Music*, 1998, p. 42) et *tomê*, « section » ou « incision », coupure, articulation (B.RAMAUT-CHEVASSUS, communication personnelle).

marquer la fin d'un intervalle de temps². Ces rôles sont hiérarchisés et globalement permanents d'une forme à l'autre (sauf pour les formes *srepegan* et *sampak*) : *gong ageng*, *gong suwukan*, *kenong*, *kempul*, *kethuk*, *kempyang*, *kecèr*, *keplok*, de l'instrument marquant les unités les plus importantes à celui indiquant les parties les plus faibles. Ces instruments ont donc un rôle qui est à peine plus que de la ponctuation. Ils ne sont pas toujours tous utilisés en même temps, car il n'est pas toujours nécessaire que tous ces niveaux d'articulation soient marqués ni même qu'ils existent. La présence, le nombre et l'ordre de succession de ces articulations constituent ce que les Javanais appellent la forme du morceau (*bentuk*) qui sera examinée plus loin.

La terminologie occidentale que j'ai employée (partie, phrase...) n'est qu'analogique et en définitive souvent inadéquate pour décrire les découpages temporels du gamelan, les Javanais utilisant justement les noms des instruments concernés pour définir la période temporelle. Par exemple, l'instrument *kenong* sert à délimiter les fins des unités temporelles que j'ai identifiées par carrures ou phrases mais ces mots, « carrure » ou « phrase », n'existent pas en javanais. Ce que j'ai imaginé ressembler à une « phrase » est justement appelé *kenongan*, c'est-à-dire « ce qui est compris entre deux frappes de *kenong* ». Cela prouve bien l'aspect fonctionnel absolu de ces instruments, fonctions indépendantes du tempo et de la perception temporelle que l'on peut avoir de ces unités ou de la subjectivité éventuelle d'un découpage mélodique. Historiquement, il n'y avait même à l'origine qu'un seul *kenong* par gamelan³ qui jouait donc une note 5, généralement, quelle que soit la note de fin de phrase qu'il soulignait. Il n'y a, à ma connaissance, pas de preuve que les Javanais aient été satisfaits auditivement de cela. Il y avait peut-être

² Définition établie d'après l'entrée « colotomy » dans l'*Encyclopædia britannica* (« Colotomic structure | music », *Encyclopedia Britannica*. URL : <https://www.britannica.com/art/colotomic-structure>, consulté le 1er septembre 2021). N'ayant pas trouvé de définition dans un dictionnaire français, il semble que l'usage de ce mot dans cette langue ne soit pas aussi évident qu'en anglais, peut-être le sujet est-il moins intégré dans la culture française qu'il ne l'est dans le monde anglo-saxon, dans lequel les gamelans sont plus implantés.

³ R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, op.cit., p. 206.

une considération économique à l'origine de cet état de fait puisqu'aujourd'hui on trouve un *kenong* pour chaque note de chaque échelle, mais le plus probable est que leur goût a changé en deux ou trois siècles⁴, ce qui s'est traduit par la duplication et l'accord des gongs colotomiques sur les notes des claviers mélodiques⁵. S'il n'est donc pas certain que les Javanais aient trouvé cet accord parfaitement harmonieux, il a été en revanche parfaitement tolérable pendant plusieurs siècles, ce qui prouve bien que le timbre est plus important fonctionnellement que la hauteur. L'équivalent aurait été évidemment inconcevable en Occident (par exemple jouer un *mi* à la contrebasse quelle que soit la tonalité pour finir chaque cadence parfaite⁶...). Cela se trouve toujours dans les gamelans actuels concernant le grand gong ou *gong ageng* qui n'existe qu'en un seul exemplaire par échelle, et qui est joué en ouverture et fermeture des morceaux quelle que soit la note pôle principale de ce morceau ; mais il est vrai que ce gong est tellement grave que la perception de la hauteur s'en trouve un peu altérée ; il peut apparaître comme une fondamentale crédible en presque toute situation.

Tous les instruments de la colotomie sont des instruments dit « forts », non en raison de leur dynamique, ou pas seulement, car ils ne sont pas nécessairement joués fort, mais en raison de la présence de leur timbre, de leur « poids », qui leur permet d'être reconnus comme signaux et émergent d'une texture par ailleurs dense.

Balungan & gatra

Pour tout morceau du répertoire traditionnel pour gamelan (ne sont exceptés que certains préludes et morceaux solos), les mélodies jouées à tous les instruments du gamelan se réfèrent toutes à une même ligne appelée *balungan*, mot signifiant

⁴ Peut-être du fait de la transformation de la musique rituelle en musique de théâtre ou de concert.

⁵ C. BASSET, « Images du monde et traitement du temps dans le gamelan », *op. cit.*, p. 129.

⁶ On trouve néanmoins, parfois, aux timbales, dans certaines symphonies classiques, un cas approchant : en cas de modulation et d'un nombre restreint de timbales, ces dernières jouent alors une note qui n'appartient pas à l'harmonie. Mais la perception de la hauteur aux timbales est bien plus incertaine qu'aux *kenong*, et les timbales n'ont jamais eu d'importance formelle.

« squelette ». Référence, guide, ligne abstraite qui n'est jamais jouée telle quelle à aucun instrument, elle est la simplification utile d'un processus hétérophonique complexe⁷. C'est à partir de cette ligne mélodique et de son découpage en *gatra*, base de la hiérarchie de la forme, que se place la colotomie.

Dans le répertoire traditionnel, cette mélodie est essentiellement constituée de notes régulières et quelquefois prolongées (mais non entretenues, la tenue, aux percussions tout au moins, pouvant alors se confondre avec le silence : la prolongation vaut parce qu'aucune nouvelle note ne s'est fait entendre). Elle est tout aussi rarement monnayée, ou alors, le *balungan* est entièrement et régulièrement monnayé – ce monnayage ainsi qu'une plus grande variété rythmique se trouvent dans le répertoire moderne ou récent, soit depuis le milieu du XX^e siècle environ, essentiellement sous forme de syncopes, résultat de l'influence et de la popularité de la musique balinaise sur la musique javanaise. Le découpage de ces notes se fait par groupe de quatre : un groupe de quatre notes (ou silences de prolongation) correspondant à quatre pulsations, hiérarchisées, est appelé *gatra* (embryon, début qui aboutit à la vie⁸). Cette unité, très utilisée par les musiciens comme par les théoriciens, a la particularité d'être à la fois rythmique, et serait alors assimilable à notre mesure, et mélodique – ce serait quelque chose d'une taille intermédiaire entre la cellule et le motif. Ces comparaisons sont pourtant à comprendre avec des précautions, « mesure », « cellule », « motif » ne servent que de pont vers l'idée de *gatra* puisque ces notions n'existent pas, à juste titre, dans la théorie javanaise. Elles ne sont pas non plus utilisées par les musiciens, ce qui est compréhensible puisqu'elles ne semblent pas adéquates appliquées à une mélodie qui est une abstraction réalisée différemment par chacun, qui est rythmiquement uniforme et procède le plus souvent par mouvements conjoints. De plus, le *gatra* n'est pas thématique, il n'unifie pas un morceau ; ce sont au contraire tous les différents

⁷ SUMARSAM, « Binary Division, Cyclic Recurrence and Dynamic Musical Interaction in Javanese Gamelan », dans *First International Conference On Analytical Approches To World Music*, Wesleyan University, 2010.

⁸ R. SUPANGGAH, « *Gatra*: A Basic Concept of Traditional Javanese Gending », *Balungan*, vol. 9-10, 2004, p. 1.

contours et rôles qu'il peut prendre qui font la personnalité, l'unicité d'un *balungan* et donc d'un morceau. Il y a bien sûr, parfois, des jeux dans la construction rythmique ou mélodique, avec des séquences qui dépassent (*gatra gantung*) ou enjambent des *gatra* (comme la classique répétition d'un motif de trois notes dont la place dans les *gatra* successifs se décale), créant des unités purement mélodiques qui s'apparenteraient plutôt à un motif, sans pour autant être thématiques. Néanmoins, la ponctuation souligne cette découpe allant par quatre pulsations et le *gatra* est l'unité d'analyse mélodique couramment utilisée, impliquant un contour mélodique et une direction définissant son caractère. C'est également l'unité mélodique utilisée pour la définition des modes (*pathet*). Parfois deux *gatra* sont pris en compte, ou un demi, ce qui, de mon point de vue, ne fait que confirmer que l'unité référente est bien le *gatra*. Toute mélodie-squelette composant un morceau, tout *balungan*, est donc composée d'une succession de *gatra*.

Le *balungan* est joué sur quatre octaves par les lames *saron* médium (*barung*) et grave (*demung*), instruments souvent présents en plusieurs exemplaires, et par le *slenthem* (une octave en-dessous du *saron demung*). Ces instruments n'ont qu'une seule octave alors qu'un *balungan* s'étend habituellement sur deux octaves, parfois trois : ils procèdent donc à des octaviations. Le *saron* aigu (*saron panerus* ou *pekin*) joue également, une octave au-dessus du *saron barung*, le *balungan* mais généralement en répétant en monnayage toutes les notes. La densité de ce monnayage par 2, 4, 8, ou 16, dépend du contexte, et il joue donc 2, 4, 8 ou 16 fois plus vite que les autres *saron*.

Chant

Dans certains répertoires, en plus d'une ponctuation par le timbre, propre à un genre, et d'une mélodie abstraite servant d'ossature mélodique, indispensables pour définir une composition de musique classique javanaise (*karawitan*), le dernier élément d'un morceau que l'on peut trouver écrit est un chant qui sera interprété

When notation is used archivally, as it has been for the past century, it alters the basic orality of the tradition by introducing an element of permanence or stability against which change can be measured and it raises the issue of authority. Many musicians view the printed text as truth, more worthy of trust than their own memories. Such an attitude can lead to standardization and loss of the rich variety that once characterized the larger tradition as musicians abandon variants which differ from the notation, in a few cases it can even legitimize typographical errors...The predominance of Solonese music, which threatens to supplant most other local traditions, is partially due to the quantity and availability of notation stemming from this tradition.

BRINNER, *Knowing Music*, p. 151.

par un petit chœur d'hommes (*gérong*). Ce chant est propre à une composition et est lié à son *balungan*.

Parenthèse sur la notation

Ces trois éléments, la colotomie, le *balungan* et le chant, sont les seuls éléments aujourd'hui notés à Java pour définir une composition (*gendhing*) traditionnelle. Ce qui concerne les instruments forts, *balungan* et colotomie (et parfois quelques indications de traitement de la mélodie pour les *bonang*), est noté sur la même ligne ; le chant est écrit sur une autre ligne, parallèle au *balungan*, mais est en principe regroupé dans un livre à part. On peut également trouver, pour les instruments doux, des registres séparés de formules applicables à la quasi-totalité du répertoire, ces instruments nécessitent parfois des signes particuliers, comme des coups d'archets pour le *rebab* ou des noms de frappes pour le tambour, qui s'ajoutent au système de base présenté ci-après. D'autres éléments, de structure principalement, peuvent aussi être indiqués sur le *balungan*⁹.

Quoique cette musique soit toujours de tradition orale, il existe plusieurs essais intéressants et parfois graphiquement très beaux de notations à Java à partir du XIX^e siècle (notamment les systèmes *ranté* et *ândhâ*). La notation actuelle, appelée *kepatihan* est inspirée de la notation Galin-Paris-Chevré et est, comme les autres, le résultat de l'influence intellectuelle occidentale, les colons hollandais étant inquiets d'un possible oubli du répertoire des *gendhing* dans un système musical sans écriture. Cette écriture est prescriptive et non descriptive, c'est un outil d'apprentissage et un aide-mémoire. Elle n'est, par exemple, pas utile pour décrire la polyphonie mais permet de saisir la structure du morceau d'un seul coup d'œil, même si celui-ci dure quarante minutes.

Les hauteurs sont notées par le numéro de la note, 1 2 3 5 6 en *sléndro* et 1 2 3 4 5 6 7 en *pélog*. Le registre relatif est indiqué par un point au-dessus ou en-dessous du numéro pour signaler l'octave supérieure ou inférieure à l'octave

⁹ Pour une description complète, voir R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, op.cit. p.38-44.

centrale de l'instrument – une telle notation en registre absolu serait impraticable et inutile, le registre d'un gamelan complet s'étendant sur sept octaves. Les *gatra* sont séparés d'un espace, équivalent invisible de la barre de mesure, chaque note le constituant indiquant la pulsation. Par exemple, deux *gatra* évoluant dans l'octave grave :

1[̣]6[̣]5[̣]3[̣] 2[̣]3[̣]5[̣]6[̣]

Si une note est prolongée, cette prolongation est indiquée par un point (*pin*), ainsi l'on voit toujours quatre unités dans chaque *gatra* qui est donc également une unité graphique :

2[̣]2[̣]. . 2[̣]3[̣]5[̣]6[̣]

Chacun des quatre éléments d'un *gatra* indique ainsi une unité temporelle (qui peut se confondre avec la pulsation perçue ou un de ses multiples) quelle que soit sa durée effective qui dépend du tempo et de l'échelle temporelle (*irama*, qui sera examinée plus loin) à laquelle est jouée le *balungan*. Le monnayage d'une de ces unités est indiqué par surlignement des notes composant ce monnayage, à l'image d'une ligature de croches. Ainsi, ce *gatra* est bien constitué de quatre pulsations dont la première et la troisième sont monnayées :

356356

Les instruments qui interprètent le *balungan* au plus proche de ce qui est écrit sont les modèles médium et grave de la famille des *saron*, qui se trouvent en principe en plusieurs exemplaires (deux ou trois de chaque), et le *slenthem*, modèle grave de la famille des *gendèr*, tous instruments à lames.

La notation de la colotomie vient s'ajouter au-dessus des notes du *balungan* avec les signes : [^] pour les *kenong* ; [~] pour les *kempul* ; ⁺ pour le *kethuk* ; ⁻ pour le *kempyang* ; le gong est indiqué en entourant la note. Usuellement, seul le fait que

ASPECTS AUTOMATIQUES (1) : COMPOSITION

Gong

Périodes

Étude tutti

Trio

Phrases

Herbes à peine et Daily Colotomy

Trio

Intérêt de la colotomie

l'instrument de la colotomie joué est noté et non ce qu'il doit jouer, qui est censé être connu de l'instrumentiste. Parfois, si la note à jouer par le *kenong* ou le *kempul* diffère de celle du *balungan*, celle-ci peut être indiquée par un petit numéro au-dessus du signe de l'instrument. Le *balungan* et la colotomie du *ladrang Éling Éling*, par exemple, pièce pouvant durer entre 5 et 20 minutes environ, se note donc ainsi¹⁰ :

[: 1653̇ 2356̇ 1653̇ 2356̇ 22.. 2356̇ 5352̇ 5356̇]

(Dé) Composition (Re)

Gong

J'ai souvent utilisé un timbre qui soit l'équivalent sonore d'un gong pour délimiter les parties d'un morceau, en particulier les points d'articulations et la fin. Cet équivalent, toujours grave et utilisé seulement à ce usage a pu prendre des formes différentes selon les instrumentations : le *fa* le plus grave du piano dans *Étude tutti* ou un *cluster* des cordes de harpe les plus graves dans *Herbes à peine*, un glissé rapide dans le grave des cordes du piano dans *Clepsydre*, *Sémé d'un sinon II* et dans le *Trio*, où il a également une fonction d'ouverture du morceau, de génération de l'énergie nécessaire pour faire naître la musique, conformément au geste qui produit le son. Dans cette dernière pièce, le gong sert aussi à marquer les divisions en plusieurs parties égales des deux premiers mouvements : le premier mouvement divisé en six (plus exactement en deux fois (m. 1 et 61) trois petites parties (m. 21, 41, 81, 101), et le second mouvement en trois (m. 27, 57, 84).

¹⁰ En pratique, la colotomie indiquée se résume généralement au *kenong* et au gong, l'indication *ladrang* suffisant à en déduire la colotomie. De même pour la précision du *kenong* 2 à la fin du quatrième *gatra*, dont le jeu se déduit de l'analyse du *balungan*. Mais, selon le contexte, une notation plus complète comme celle présentée ici est aussi bien sûr possible.

Ce timbre de référence devient évolutif dans *Cèngkok* pour flûte seule : au début, il combine une percussion de clé avec un *si bémol* grave en *tongue-ram*, timbre percussif le plus grave et sonore de la flûte. Cette base s'enrichit, au fur et à mesure des nouvelles parties, d'un rebond de percussion de clés et d'une tenue de souffle seul qui devient, finalement, un *si bémol* chanté par le flûtiste, figurant la longue résonance du gong par laquelle finit un morceau de gamelan.

Périodes

Les ponctuations internes des phrases sont en principe évolutives au cours d'un morceau ainsi que leur timbre et leur utilisation d'une composition à l'autre.

Étude tutti

Dans *Étude tutti*, les carrures sont délimitées par une note préparée de harpe, une note jouée avec l'archet au vibraphone et au marimba en alternance dans sa section centrale (lettre D). Ce timbre doit évoluer car il dépend de la texture d'ensemble, qui change d'une section à l'autre, et il faut prendre en compte sa présence sonore au sein de cette texture. Pour reprendre l'exemple de l'élément précédent, lettre B, la carrure est de deux mesures : une résonance de harpe suffit donc ; mais au milieu, lettre D, la carrure passe à quatre mesures, il faut donc un instrument plus présent et plus résonnant pour qu'il puisse se faire reconnaître comme une sorte de signal, d'où le choix d'une lame mise en vibration par un archet. Au contraire, joués toutes les deux mesures, ces instruments auraient trop attiré l'attention.

Exemple 33 : Herbes à peine, parties de harpe (m.g.), violon et contrebasse, m. 49-51.

Exemple 34 : Herbes à peine, parties de violoncelle et contrebasse, m. 52-54.

Trio

Dans le deuxième mouvement du *Trio*, c'est une tenue de souffle seul en *flutterzunge* et au profil dynamique **sf>**, joué principalement au saxophone¹¹, qui souligne la découpe des phrases. Ce signal se situe en général en anacrouse et mène à une note très grave, préparée et résonnante au piano, une sorte de gong indiquant le début d'une nouvelle partie. On peut donc considérer que le signal est en réalité la combinaison de ces deux éléments, le souffle étant sans hauteur et présent seulement à ces moments d'articulation, et la note grave préparée pouvant changer de hauteur et se trouver également à d'autres moments.

Phrases

Dans ce principe de colotomie, l'intérieur même des phrases peut être l'objet d'une articulation par des timbres spécifiques, exprimant une dynamique et des hiérarchies, et non pas seulement les passages entre deux parties ou deux séquences – et c'est cet aspect qui m'a le plus intéressé. Cette application de la colotomie permet de structurer logiquement, à la perception, des textures complexes, vivantes, et de les faire durer en jouant de leur relation avec les éléments non fixes. J'appelle cela la colotomie intérieure.

Herbes à peine et Daily Colotomy

J'ai ainsi, dans *Herbes à peine* et *Daily Colotomy*, découpé et rythmé les séquences de l'intérieur. Par exemple, dans le deuxième mouvement d'*Herbes à peine*, la basse de harpe m. 49 indique le début d'une période, tandis que les percussions de contrebasse rythment le milieu (m. 51, Exemple 33) et annoncent

¹¹ Sauf lettres F et L à la flûte, et lettre E où le souffle est remplacé par un glissé muet sur le clavier du piano dont le raclement doit évoquer le souffle seul en *flutterzunge*. Les lettres M et N, formant une coda, sortent de ce cadre.

Exemple 35 : Trio, 3^e mouvement, lettre G.

la fin (m. 54, Exemple 34) qui aboutira à une nouvelle période et à une nouvelle basse de harpe, etc. Ces modes de jeu percussifs de contrebasse produisant des hauteurs indéterminées, ce sont de pures sonorités qui assurent cette ponctuation interne. La colotomie est différente à chaque nouvelle partie, aussi bien en ce qui concerne les points de ponctuation internes que les timbres utilisés ou l'accord de ces timbres avec les hauteurs jouées par ailleurs. Par exemple, elle peut être beaucoup moins aérée que dans l'exemple précédent et participer activement à la scansion du passage : dans *l'Élaboration I*, deuxième section du cinquième mouvement de *Herbes à peine* (m. 41 du cinquième mouvement), ce sont la première basse de piano (et son relai au saxophone baryton) puis la harpe et le violon, plus denses et réguliers, qui assurent la colotomie intérieure.

Trio

Dans le troisième mouvement du *Trio*, certaines sections (D, G, H, K, M) développent des accords-textures formés par la superposition de multiphoniques de flûtes et saxophone. Chacun de ces accords-textures est tenu assez longtemps ; ils deviennent la trame du développement polyphonique du piano à partir de H mais, auparavant, apparaissent seuls et construisent une section dont le temps est comme arrêté ou suspendu à la respiration des interprètes. La première fois, cette écoute est assumée et le piano n'a qu'un rôle de générateur d'énergie au moment de l'attaque des multiphoniques, mais à la deuxième présentation, lettre G (Exemple 35), la progression des multiphoniques est striée par des notes de piano qui n'ont aucun rapport temporel avec les tenues des instruments à vent, aucune connexion. Ces notes de piano viennent simplement délimiter les fractions de la section qui sont passées, et cela avec un timbre de plus en plus de présent, commençant par une note étouffée dans l'aigu et finissant par une note résonnante dans l'extrême grave qui signale alors le passage à une nouvelle section. Le choix des registres de ces notes ainsi que leur rapport harmonique se dirigeant très clairement vers une fondamentale *la bémol* s'inspire de la hiérarchie des instruments de la colotomie,

Exemple 36 : Trio, 3^e mouvement, lettre N.

qui seraient ici présentés dans leur ordre hiérarchique et non selon une alternance musicale.

Une scansion plus musicale est justement retrouvée quand le principe est repris à la fin du mouvement en guise de coda, avec les mêmes notes, lettre N (Exemple 36). Cette coda est une fusion de plusieurs éléments du *Trio* : cette colotomie « aplatie » de la lettre G mais qui apparaît cette fois clairement pulsée et avec une division supplémentaire en contretemps à la blanche (soulignant ainsi encore plus la direction vers une fondamentale *la bémol*), la guirlande de percussions de piano préparé qui caractérisait les codas des deux mouvements précédents, des rappels des figures solistes de la flûte du deuxième mouvement et des multiphoniques de saxophone du troisième mouvement. La colotomie est utilisée ici comme un moyen d'aider à la perception du temps et d'induire une direction, aussi bien dans des sections qui manqueraient complètement de ces deux éléments (lettre G) que pour donner un axe autour duquel rebondir à un flux percussif régulier, animé et ininterrompu et le précipiter vers la fin (lettre N). Surtout, l'utilisation d'une même colotomie permet de créer un rapport à distance entre ces deux situations.

Intérêt de la colotomie

Une des caractéristiques qui m'a fasciné dans la musique de gamelan à Java est l'impression d'une grande clarté du discours même lorsqu'il n'est pas directement explicite pour nos oreilles et malgré la confusion qui peut parfois émerger de la texture. La sensation de suspension du temps qui affleure souvent peu après que le morceau ait commencé ne vient curieusement pas non plus détruire cette impression de clarté, et cela m'a souvent interrogé. Plusieurs facteurs peuvent sans doute expliquer cette impression, mais je pense que la colotomie, présente à grande comme à petite échelle, et même quand elle n'est qu'inconsciemment perçue, fait partie de ces éléments stabilisateurs du discours qui

permettent une grande liberté dans la réalisation des autres éléments de la musique sans pour autant qu'ils risquent de détruire l'impression de cohérence.

Dans mon processus de composition qui fonctionne par strates, où j'écris du plus global aux détails de surface, en précisant progressivement l'écriture, imaginer d'abord une colotomie fixe et adéquate au caractère de la section, l'adapter ou non ensuite aux changements divers d'harmonie ou de tempo qui peuvent advenir avant de réaliser les strates qui vont donner vie à la musique, s'est avéré très structurant.

Un problème se pose dans l'adaptation de cette structuration des voix à un ensemble d'instruments de tradition occidentale : elle requiert beaucoup de musiciens. Même en remplaçant la notion d'instrument par celle de mode de jeu dans un registre donné d'un instrument, le problème s'est posé dans presque chaque pièce de ce corpus et m'a parfois obligé à affaiblir, à réduire drastiquement le procédé ou à le modifier. Ce qui est très agréable dans une pratique collective pouvant intégrer des amateurs ou des musiciens de niveaux divers, les voix de la colotomie étant souvent assez simples à réaliser, peut se révéler plus compliqué à mettre en place dans le cadre classique de petits ensembles ou de musique de chambre.

Cette question peut paraître anecdotique mais reflète véritablement un rapport au collectif très différent à Java – et dans l'Asie du Sud-Est en général – et en Occident. En Indonésie, c'est la cohésion de la totalité de la communauté qui importe ; il n'est pas étonnant que les techniques employées nécessitent alors l'intervention d'un grand nombre de participants. Ce système est évidemment différent des principes d'efficacité et d'économie, pas uniquement liés à des facteurs économiques mais aussi à notre « gestion » du temps et de l'espace, principes qui régissent nos cultures quand bien même des institutions culturelles peuvent n'en être qu'en partie dépendantes.

ASPECTS AUTOMATIQUES (1) : OUVERTURE

Structure temporelle chez John Cage
Considérations sur le cadre temporel

Ouverture

Si Ralph Locke a relevé des cycles rythmiques marqués par un tam-tam dans le septième mouvement de la *Turangalila Symphonie*¹² de Messiaen, une œuvre faisant explicitement référence à l'Asie, au travail du rythme et, par moments, aux sonorités des gamelans balinaïses, la colotomie n'est pas un procédé habituellement employé dans la musique occidentale. Cette dernière n'est, en effet, pas structurée principalement par des durées mais par des harmonies. John Cage a inversé cette manière de penser et ce qu'il définit comme structure temporelle peut être en partie rapproché de la colotomie. Suivront un rappel des différences entre la structure de Cage et la colotomie puis une courte rêverie sur la notion de cadre temporel.

Structure temporelle chez John Cage

Cage distingue quatre éléments dans la composition : le découpage temporel qu'il appelle « structure » ; la ou les techniques de composition (improvisation, sérialisme, tonalité, développement motivique...) qu'il appelle « méthode » [« *discipline* »] ; le « matériau » qui peut être son, bruit ou silence (voire mots, lumière...) ; et la poétique ou le projet de la pièce, auquel il se réfère sous le nom, un peu étrange, de « forme ». Ces catégories sont applicables à la composition de toutes ses pièces et il les a suivies tout au long de sa vie.

La structure n'est donc, pour Cage, qu'un cadre temporel, le découpage d'une pièce en parties qui ont une certaine durée, vide de tout contenu et extérieur à lui. C'est d'ailleurs la raison d'être de ce cadre : pouvoir accueillir n'importe quel matériau, ce qui répond à la volonté du compositeur de ne pas hiérarchiser les sons produisant des notes, des bruits ou du silence. La seule dimension qui permet d'articuler tous ces matériaux disparates est le temps : la structure ne sera donc que

¹² R.P. LOCKE, *Musical Exoticism, Images and Reflections*, op. cit., p. 238.

temporelle. Cette durée peut être découpée en temps absolu, en mesures, en pulsations, en événements... Par exemple, cas extrême, dans la pièce pour gamelan que Cage a composé, *Haiku*, chaque mouvement est composé de dix-sept événements dont la durée est laissée à l'appréciation des musiciens ; dans la partition, chaque événement sonore est marqué par une ronde et les silences par un point d'orgue¹³. Pour faire comprendre l'intérêt de la structure, Cage donne, dans *Conférence sur rien*, l'exemple du lait qui, pour être bu, nécessite un verre, n'importe quel verre, mais un cadre qui lui donne forme et permette d'en jouir¹⁴. Pour Cage, le cadre est important pour l'auditeur, même si celui-ci n'a pas conscience de l'existence de la structure, car « il détermine à l'avance un certain temps au silence » et donc à l'écoute.¹⁵

La colotomie n'est pas du temps consacré au silence mais elle dessine le cadre destiné à l'écoute de la musique, ce qui n'est pas si différent. Elle est également indépendante, au moins à l'origine, de tout contenu mélodique. Néanmoins, il existe plusieurs différences importantes, la plus fondamentale étant que rien ne vient souligner ou exprimer la structure chez Cage, même lorsqu'elle comporte des hiérarchies internes, alors que le rôle de la colotomie est justement de faire entendre le cadre temporel et sa hiérarchisation par des timbres. La forme – au sens habituel du terme et non celui que lui donne précisément Cage – ne suit donc pas nécessairement la structure dans les pièces de Cage, même s'il joue souvent avec. Dans la musique de gamelan, on peut toujours suivre la forme en écoutant la colotomie, même quand celle-ci est éparse, et savoir à quel moment du cadre on se trouve.

¹³ Voir exemple Exemple 5 : John Cage, *Haikai (for gamelan)*, n°1. Partition extraite d'un exemple de l'article J. CAGE, « Interview par Miguel Frasconi », *Balungan*, vol. 3, n° 2, octobre 1988, p. 22.

¹⁴ J. CAGE, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, 1961, p. 110.

¹⁵ S. TROCHE, « Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 1, no 9, 2012, p. 95.

Considérations sur le cadre temporel

En dehors de son aspect pratique pour le compositeur dans son travail et de l'origine de cette notion dans la pensée de Cage, je me suis souvent demandé quel était l'intérêt, pour la musique ou pour l'auditeur, d'un cadre purement temporel. La musique composée est-elle différente quand elle est sous-tendue par un cadre qu'elle ne marque ni ne suit véritablement ? D'une certaine façon, la colotomie réactive cette question : en dehors de la pyramide de timbre et de la texture créée, quel est l'intérêt de marquer le « calendrier » sur lequel est composée une œuvre ?

La clarté du discours, dont il a été question précédemment, est une première réponse. Sarah Troche suppose en outre que « la précision de la structure a une fonction suspensive. Elle substitue à l'attente de progression ou d'avancée un simple passage, un déroulement de pensées qui s'effectuent entre deux points, plus que d'un point à un autre. Plus la structure s'énonce, plus les repères se multiplient, plus le sentiment de n'aller nulle part se renforce. »¹⁶ Ces phrases se rapportent à la musique de Cage mais pourraient parfaitement définir le rôle de la colotomie. En effet, cette musique de gamelan qui pense la découpe du temps avant de le remplir a, justement, décidé de « n'aller nulle part » puisque la structure est répétée de manière cyclique, ce qui sera développé ultérieurement. Ce « nulle part » correspond évidemment au mouvement du cycle qui revient au point de départ, mais le point important me semble être surtout qu'une ligne qui revient à son point de départ dessine aussi une surface. Refaire toujours le même trajet, repasser aux mêmes endroits pour aboutir au point de départ, c'est dessiner un espace de temps et de timbres à l'intérieur duquel la musique peut se déployer.

L'ouïe est le sens de l'alarme, du danger, l'identification des sources des sons et de leurs mouvements nous donne la connaissance et la possible maîtrise de l'entour ; c'est le sens le plus intimement lié à la survie. Ceci explique peut-être pourquoi la musique, art de l'ouïe, peut résonner si profondément en nous,

¹⁶ *Ibid.*, p. 97.

pourquoi la musique aurait un pouvoir, physique et psychique, sur nous. Partant de ces éléments, je poserai cette hypothèse : faire entendre un cadre temporel c'est indiquer une zone de sécurité où les sons sont, par définition, organisés (même si on ne sait comment), c'est déterminer un laps de temps suffisamment ordonné pour permettre de l'habiter, c'est rassurer – l'auditeur comme le musicien – même légèrement ou temporairement. C'est aussi donner une responsabilité aux musiciens dans le maintien ou la constitution d'une structure personnelle ou sociale. Ceci explique peut-être en partie pourquoi la musique de gamelan, tout comme celle de Cage d'ailleurs, a un effet « apaisant ». Indépendamment des rapports de durée, des proportions de la structure, c'est donc bien la simple existence originelle du cadre qui compte fondamentalement.

Le cadre temporel n'est pas le seul cadre musical possible bien sûr, mais on peut imaginer qu'il est très important quand l'organisation des hauteurs est particulièrement complexe ou au contraire relâchée, comme c'est le cas chez Cage. Dans la musique de gamelan, l'organisation des hauteurs est stricte. Mais, d'une part la densité polyphonique est telle que sa perception peut être brouillée : l'appui de la colotomie est alors le bienvenu. D'autre part la musique reproduit un monde fait de strates d'origines différentes : le monde grouillant des hommes et des instruments doux s'ajoute à l'ordre (divin) de l'univers représenté par la colotomie ; quel que soit l'intérêt du monde des hommes, il faut faire entendre cet ordre. Enfin, cet ordre divin est parfois étendu à une échelle temporelle tellement large qu'elle est difficilement appréhendable, sans repères, par des humains.

Associé à l'anticipation dont il sera question au chapitre suivant, le cadre temporel rendu présent par la colotomie m'a semblé proposer, à l'image de Cage, mais avec encore plus de puissance, un système musical d'organisation des sons à la fois structurant pour l'auditeur et les musiciens, libre et indépendant du matériau.

5 – Aspects dynamiques de l'anacrouse généralisée

ASPECTS DYNAMIQUES DE L'ANACROUSE GÉNÉRALISÉE : GAMELAN

Niveai mélodique : la relation *dhing dhong*
Niveau polyphonique : l'anticipation
Niveau rythmique : le contretemps

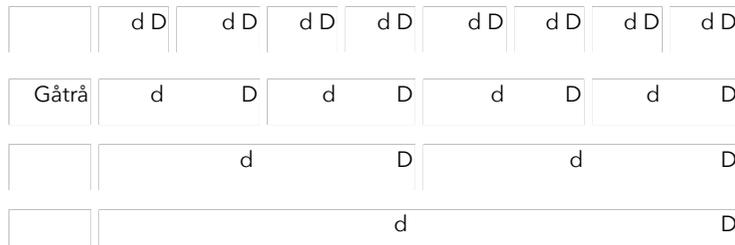
Gamelan

J'ai intitulé cette partie « anacrouse généralisée » par une sorte d'analogie entre ce procédé agogique et un élément fondamental du phrasé en Indonésie qui ne porte pas, à ma connaissance, de nom en indonésien ni en français, et qui est appelé en anglais « *end-weightedness* » – le poids porté vers la fin. Ce terme regroupe plusieurs principes ou fonctions : la relation *dhing-dhong*, la fonction de note *sèlèh* et le procédé d'anticipation¹.

Niveau mélodique : la relation *dhing-dhong*

La relation *dhing-dhong* traduit la différence de fonction mélodique qui existe au sein d'un groupe de deux notes dans une mélodie-squelette (*balungan*), la plus petite unité mélodique possible. Dans une paire de notes successives, la deuxième note, le *dhong* (D), est la plus importante. La première note, le *dhing* (d) est plus faible et se dirige vers le *dhong*. À ce niveau, l'analogie avec l'anacrouse est naturelle, c'est un groupement de deux notes dont la seconde se trouve sur un temps fort, à ceci près que les valeurs rythmiques en question sont ici forcément égales et que la notion de *dhing-dhong* traduit une relation métrique et non motivique ou

¹ Catherine Basset (C. BASSET, « L'univers du gamelan : opposition théorique et unicité fondamentale », *Archipel*, vol. 79, no 1, 2010) remet en cause cette présentation théorique classique comme née d'une déformation occidentale de la réalité musicale javanaise. Si la contre-proposition théorique qu'elle présente est fascinante, il me semble que, même en supposant que les prémisses théoriques et la signification de la présentation habituelle soit fautive, celle-ci correspond néanmoins à une description pertinente du phénomène musical et de son mécanisme. En particulier, ils permettent de décrire et d'utiliser les élaborations musicales du gamelan dans la dimension linéaire du temps, là où le système de Catherine Basset est hors temps et symbolique.



Exemple 37 : hiérarchie dthing-dhong appliquée à l'ensemble de la texture du gamelan.

Sur la ligne intitulée « gatra», chaque lettre représente une note d'un gâtrâ, la ligne comprend donc deux gâtrâ. Les lignes en-dessous indiquent les niveaux supérieurs d'application, et la ligne au-dessus un premier niveau de monnayage. Ce tableau peut évidemment être étendu dans un sens et/ou dans un autre en fonction de la réalité musicale du morceau considéré ; dans le sens du niveau inférieur, on s'arrête à la vitesse la plus rapide d'ornementation (habituellement les gambang, siter, peking et gendèr panerus), les niveaux supérieurs s'arrêtent quand on atteint le gong, ultime dhong qui n'a pas de pendant dthing.

thématique. Cette dynamique d'anacrouse – qui peut alors rappeler le principe de phrasé baroque de « la bonne et la mauvaise »² bien que ce soit, au clavecin tout au moins, un principe essentiellement temporel – se retrouve également à des niveaux supérieurs d'organisation, et c'est pourquoi j'ai parlé d'anacrouse « généralisée ».

Le *gatra*, unité mélodique de quatre notes, est en réalité polarisé car constitué de deux paires *dthing-dhong* (d-D-d-D) et, en vertu de ce même principe appliqué à cette nouvelle échelle (la première paire est plus faible que la seconde), la note la plus importante se trouve être la dernière des quatre. But mélodique du *gatra*, cette note porte le nom de *sèlèh* (d-D-d-S).

Ce qui apparaît donc à des oreilles occidentales comme une métrique binaire et des carrures par puissances de 2 s'explique, en *karawitan*, par l'application généralisée de ce principe d'une échelle de temps à l'autre. Judith Becker le généralise de façon régulière, de *gatra* à *gatra*, jusqu'à l'ensemble mélodique du morceau³. Pris dans son entièreté, un morceau se dirige donc mélodiquement vers sa dernière note, la note de gong (Exemple 37).

Si ce découpage semble globalement conforme à la pratique, certains musiciens et théoriciens ont cherché à le détailler. Pour Rahayu Supanggah⁴, l'analyse de la hiérarchie interne des quatre notes du *gatra* doit être précisée en prenant en compte l'importance de la première note, il aboutit ainsi à un ordonnancement interne **d** D d **D**, où d est la note la moins importante et **D** la plus forte⁵. Considérant les relations d'un ou plusieurs *gatra* entre eux, ce principe s'appelle alors *padhang/ulihan* et correspond, dans un contexte modal, à un couple « mélodie non finie » / « mélodie finie » – soit approximativement à la notion occidentale d'antécédent/conséquent. Pour Sri Hastanto, ces groupements de *gatra*

² Voir A. GEOFFROY-DECHAUME, *Le Langage du clavecin*, op. cit.

³ J. BECKER, *Traditional Music in Modern Java* citée dans C. MILLER, "as time is stretched..." *Theoretical and Compositional Investigations of Rhythm and Form in Javanese Gamelan Music*, PhD Thesis, Faculty of Wesleyan Faculty of Wesleyan, 2001, p. 42.

⁴ R. SUPANGGAH, « *Gatra*: A Basic Concept of Traditional Javanese Gending », op. cit., p. 7.

⁵ Soit d < **d** < D < **D**.

(ou de groupes de *gatra*) ne se font pas forcément par proportion 2:2, mais également souvent par 3:1, ce qui accentue encore la progression vers la fin⁶.

Amatzia Bar-Yosef a étudié la relation analogique entre représentation du temps et de l'espace dans plusieurs cultures dont la culture européenne des XVIII^e et XIX^e siècles et la musique de gamelan javanaise⁷. À Java, l'espace est pensé et organisé en fonction des points cardinaux. Les directions, dans la vie quotidienne ou dans des espaces où existent d'autres repères plus immédiats – qui seraient pris comme référence locale en Occident – comme, par exemple, les mouvements des danseurs sur scène ou le placement d'invités dans une réunion, sont indiquées selon ces absolus que sont le nord, le sud, l'est et l'ouest. Dans tous les aspects de la vie, les hommes doivent d'abord se conformer aux principes du cosmos. Penser en directions, c'est donner de l'importance, dans le mouvement, au fait d'atteindre un point, plutôt qu'au point de départ⁸ ou à la façon précise dont on y arrive. Cette manière de s'orienter se retrouve aussi en poésie où, dans les formes strictes du *macapat*, les vers sont caractérisés par un nombre de pieds et une voyelle finale vers laquelle le vers se dirige⁹ ; cette réalité poétique et l'écriture de la ponctuation des vers sont d'ailleurs peut-être à l'origine des conventions d'écriture musicale, en particulier du *gatra*¹⁰. Cette pensée dynamique est caractéristique de la pensée musicale javanaise, et son incarnation musicale se manifeste par l'attraction qu'exercent les notes note *sèlèh* et le gong.

⁶ HASTANTO, *The concept of pathet*, *op. cit.*

⁷ A. BAR-YOSEF, « Musical Time Organization and Space Concept: A Model of Cross-Cultural Analogy », *Ethnomusicology*, vol. 45, n° 3 (Autumn 2001), p. 435-439.

⁸ C. MILLER, *as time is stretched...*, *op. cit.*, p. xiii.

⁹ Sri HASTANTO, « Tembang Macapat in Central Java », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 110 (1983-1984).

¹⁰ C. BASSET, « L'univers du gamelan », *op. cit.*, p. 157.

Niveau polyphonique : l'anticipation

Mais ce qui est très important, caractéristique de la musique javanaise, est que ces attractions ne se manifestent pas à un niveau expressif, dynamique ou rythmique : ces notes ne sont pas plus longues ni plus fortes que les autres. Leur pouvoir se traduit, d'une part, parce que ces notes se trouvent (sauf exceptions) à des points d'intersection avec la colotomie et se trouvent donc soulignées par elle – ou plutôt, l'attraction se trouve à un carrefour entre deux calendriers : une organisation temporelle des timbres et une organisation mélodique). D'autre part, ce sont ces notes *sèlèh* qui dirigent la réalisation idiomatique de tous les instruments dits d'élaboration, ceux qui ne jouent pas le *balungan* mais le développent. Ces instruments sont les deux *bonang*, *barung* et *panerus*, ainsi que les instruments doux ; ils anticipent, chacun à leur manière, cette note à atteindre à la fin du *gatra* – ce terme de *gatra* étant maintenant compris uniquement comme unité temporelle. La réalisation des instruments doux est variée, complexe et sera rapidement présentée dans la partie concernant la texture, mais il est possible de prendre dès maintenant, pour comprendre comment se manifeste cette anticipation, un exemple avec les *bonang* dont la relation avec le *balungan* est plus simple.

Les *bonang* ont souvent la fonction la plus évidente en rapport avec l'importance des notes *sèlèh* : ils les annoncent. Par exemple, dans un morceau de genre *lancaran*, disons le *lancaran Rénâ-rénâ*, les *bonang* répètent la note finale de chaque *gatra* pendant toute la durée de celui-ci, plus rapidement que le *balungan*. L'Exemple 38 montre ces trois voix superposées.

Dans d'autres contextes, les *bonang* vont répéter les notes deux par deux, les annonçant très légèrement avant qu'elles soient jouées. Cette technique s'appelle *mipil* (voir Exemple 39).

Ce type d'anticipation peut permettre, et c'est peut-être aussi son origine pratique, au joueur de *bonang barung* de « dicter » un *balungan* en temps réel aux instrumentistes jouant des *saron* ; ces derniers peuvent ainsi jouer un morceau qu'ils ne connaissent pas en suivant le *bonang* d'oreille. Elle crée aussi bien sûr un espace

Bonang panerus	.	.	<u>2</u>	2	.	.	<u>5</u>	5	.	.	<u>5</u>	5	.	.	<u>2</u>	2
Bonang barung	<u>.2</u>	.	<u>2</u>	.	<u>5</u>	.	<u>5</u>	.	<u>5</u>	.	<u>5</u>	.	<u>2</u>	.	<u>2</u>	.
Balungan (joué aux saron) ¹	.	3	.	2	.	3	.	5	.	6	.	5	.	3	.	2

Exemple 38 : Le balungan du premier gongan, formé de quatre gatra (d'une longueur d'une case chacun), du lancaran Rénâ-rénâ et sa réalisation aux bonang. On voit que les bonang anticipent systématiquement la dernière note de chaque gatra joué au balungan.

Bonang panerus	<u>161.</u>	<u>161.</u>	<u>535.</u>	<u>535.</u>	<u>232.</u>	<u>232.</u>	<u>565.</u>	<u>565.</u>
Bonang barung	1 6	1 .	<u>5 3</u>	<u>5 .</u>	<u>2 3</u>	<u>2 .</u>	<u>5 6</u>	<u>5 .</u>
Balungan (joué aux saron)	1	6	5	3	2 ⁺	3	5	6

Exemple 39 : exemple de réalisation du balungan par les bonang en mipil.

harmonique à partir d'un matériau purement mélodique, principe de l'hétérophonie.

Mais, surtout, l'anticipation installe la conscience de la note *sèlèh* dans l'oreille de l'auditeur avant qu'elle ne soit jouée. La fonction de cette note anticipée n'est pas confondue avec les autres notes de la mélodie car les *bonang* sont seuls à l'anticiper alors que tous les *saron* jouent le *balungan* en même temps et que le timbre du *bonang* est plus rond, son attaque plus douce (ses baguettes sont recouvertes de cordes, contrairement aux *saron*). Quand tous se retrouvent sur la note *sèlèh*, à la fin du *gatra*, il y a une courte impression de « résolution » due à la suspension des frottements harmoniques et à l'unisson – ou plutôt, étant donné l'étalement des registres des instruments, aux octaves – résultant soudainement de ces retrouvailles. La note répétée apparaît donc rétrospectivement comme le but à atteindre : y parvenir apporte une certaine satisfaction.

La note *sèlèh* n'étant pas plus longue que les autres, cette « résolution » est de courte durée, les *bonang* anticipant immédiatement après la note *sèlèh* suivante... C'est ainsi que, par un jeu de tension/résolution créé uniquement par la superposition d'une mélodie et l'anticipation de ses points d'appuis, la musique avance continuellement. Grâce à ce type d'hétérophonie en anticipation, toujours présente, la musique de gamelan n'est jamais statique.

Si la mécanique de ce procédé est relativement simple à comprendre, il va cependant à l'encontre des habitudes occidentales d'écoute et de ressenti. J'ai mis plusieurs années de pratique pour que le sentiment suscité devienne naturel et que je me laisse porter par ces tensions et résolutions successives. Les temps de « résolution » étant très courts, les frottements dus à l'anticipation et la multiplicité des lignes superposées peuvent donner au néophyte une impression de confusion continue tant qu'il n'arrive pas à bien distinguer les voix de tous ces instruments de percussions métalliques.

Et surtout, cet ordre du discours est le contraire de celui sur lequel est construit le phrasé harmonique occidental¹¹ – et, à ma connaissance, les phrasés des autres cultures musicales¹². En Europe, le langage musical ne s'est pas fondé sur la résonance naturelle uniquement si l'on considère la définition des intervalles consonants, elle affecte aussi le temps et le « sens unique » du temps : l'harmonie se déploie par rapport à une première attaque génératrice de rapports de fréquences, l'harmonie n'a pas de don de « voyance », elle se déploie avec une logique de confirmation (ou d'infirmité) de ces rapports. En donnant à la superposition de notes un rôle de prémonition des points mélodiques à atteindre et à parcourir, l'anticipation révèle perceptivement : d'une part, la possibilité d'un temps qui ne soit pas uniquement linéaire, puisqu'un des résultats fonctionnels est la superposition d'un présent et d'un futur mélodiques perçus comme tels ; d'autre part, un discours mélodique dont la structure de hauteurs est orientée et construite par leur propre déploiement polyphonique et orchestral, puisque le rapport hiérarchique de timbre joue un rôle dans la perception de l'anticipation en complément de la structure modale. Rêvant un peu à partir de l'expérience de jeu de cette hétérophonie anticipatrice, on pourrait imaginer que la définition « lâche », ou en tout cas un peu floue et variant d'un auteur à l'autre, voire d'un musicien à

¹¹ En jazz, dont la grammaire est harmonique, l'anticipation harmonique ou mélodique est utilisée à très petite échelle pour créer une sorte de stress rythmique. C'est un procédé assez classique pour dynamiser la métrique, de même que l'on peut phraser un peu avant ou « au fond » du temps, l'arrivée harmonique étant alors jouée en contretemps avant ou après le temps. Pour un court moment, harmonie et mélodie ne sont plus coordonnées et cela augmente le désir de résolution. On peut trouver un bel exemple, à l'échelle plus large d'une mesure entière d'anacrouse qui anticipe l'harmonie suivante – et qui se rapproche donc de l'effet à l'œuvre dans le gamelan – à la seizième mesure du solo de Cannonball Adderley sur le célèbre *So What* (écouter et lire la transcription du solo *So What - Cannonball Adderley Saxophone Solo*, 26 avril 2021. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=itWQ7ET7qss>. Consulté le 4 septembre 2022.) de l'album *Kind of Blue* de Miles Davis (« Kind of Blue », dans *Wikipédia*, 22 juillet 2022. URL : https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Kind_of_Blue&oldid=195519566. Consulté le 4 septembre 2022.).

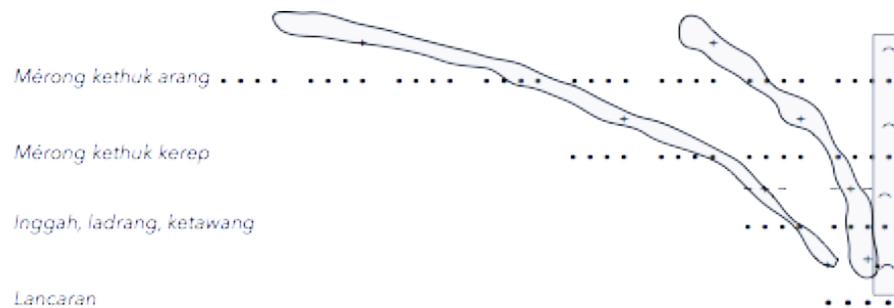
¹² Si je les compare avec mes connaissances, lacunaires, des musiques traditionnelles d'Iran, d'Inde, de Chine et du Japon. Il faut dire que ces musiques sont principalement monodiques et que la dynamique d'un discours monodique n'est pas de même nature. L'hétérophonie en Chine et au Japon semble, malgré tout, dégager une mélodie principale et les autres voix restent proches d'elle, alors que la particularité du gamelan javanais est qu'un grand nombre de strates dérivent de cette mélodie principale qui, de plus, n'est jamais jouée sous sa forme de référence.

l'autre, du système modal javanais, le système des *pathet*, que cette définition reflète effectivement un système qui peut se permettre le flou, c'est-à-dire de la souplesse et de l'ambiguïté, à des fins expressives. Ce « flou » reste malgré tout musicalement efficient parce qu'il n'est pas le seul à assurer la cohérence mélodique des morceaux, l'anticipation faisant le reste.

Cette remarque semble ne pas prendre en compte que tout le répertoire modal javanais ne fait pas appel à un gamelan et qu'il existe des mélodies évoluant dans un *pathet* alors qu'elles sont jouées seules, sans entours : par exemple le répertoire soliste de poésie chantée, ou les courtes formules d'annonces des *pathet* jouées par le *bonang barung* ou le *rebab* avant de commencer un morceau (*thinthingan*). Mais la poésie chantée est interprétée avec un rythme libre permettant des variations expressives qui n'existent pas dans les ensembles de percussion et dont il faut bien trouver un équivalent. Les signaux *thinthingan* sont trop courts pour former un réel discours développé dans le temps. Or, il me semble que l'anticipation est justement un procédé qui permet de renforcer une dynamique temporelle dans un jeu en groupe et de structurer mélodiquement une durée relativement importante. De plus, l'anticipation n'est qu'une manifestation parmi d'autres de ce système d'anacrouse généralisée. Son indépendance vis-à-vis du système modal rend possible d'imaginer appliquer ce principe dynamique à un autre système dans le but d'aider à la construction de directions mélodico-harmoniques, et à l'élaboration de nouvelles relations tension-détente.

Niveau rythmique : le contretemps

Au moins trois éléments rythmiques attirent l'attention à l'écoute du gamelan javanais : un flux continu et régulier, de grands ralentis dont il sera question plus loin, et l'importance des contretemps, à différentes échelles de temps. Cette importance se manifeste, au contraire de tous les autres paramètres de cette musique plutôt caractérisée par la constance, par un léger accent de nuance, de timbre ou de registre à ces moments de contretemps. Cette manifestation des



Exemple 40 : Relation de « super-contretemps » entre les frappes du kethuk et des kenong dans différentes formes.

contretemps me paraît être un équivalent rythmique de l'anacrouse généralisée. Comme elle apparaît aux niveaux rythmique et colotomique, elle ne recoupe qu'en partie ce qui a été décrit plus haut, mais participe, à mon sens, de la même dynamique, vers le futur, vers l'avant. Cependant, s'ils ont un rôle important, les contretemps ne sont jamais martelés ou exubérants et s'incarnent toujours subtilement au flux de la texture, que ce soit au tambour, au *kempul* ou au *kethuk*.

Les contretemps marqués par la nuance sont en principe joués par le tambour. Dans son monnayage de la pulsation, les contretemps, c'est-à-dire les *dhing* qui monnaient la pulsation perçue, sont souvent mis en valeur en plaçant une frappe qui ressort de la texture d'ensemble, soit par son timbre, soit par le fait qu'elle rompt l'éventuel flux de l'instrument – le tambour est, comparativement, un des instruments dont le flux est le plus irrégulier. Les frappes qui ressortent sont principalement aiguës et sèches (*tak*) ou graves et résonnantes (*dhen*) et, classiquement, servent souvent à annoncer des fins de phrases ou des changements de parties.

La colotomie, en rapport avec la relation *dhing-dhong*, découpe souvent les périodes en deux. L'ordre hiérarchique des principaux instruments indiqué dans le paragraphe sur la colotomie – après le gong : *kenong*, *kempul*, *kethuk*, *kempyang* – ne se confond pas tout à fait avec l'ordre de « présence » de ces instruments, en termes de timbre, de registre et de volume. Le *kenong*, qui délimite des périodes régulières entre deux frappes de gong, est relativement moins sonore et nettement plus aigu que le *kempul* qui le divise – lorsqu'il joue, ce qui n'est pas le cas dans toutes les catégories de morceaux – en deux autres périodes égales. Le *kempul* marque, en quelque sorte, un contretemps métrique alors plus fort que l'articulation structurelle qu'indique le *kenong*. Même si cette écoute, qui a tendance à déplacer la sensation d'accent du *kenong* au *kempul*, peut être le résultat d'une déformation harmonique accordant une importance structurelle particulière aux basses, les qualités de volume, de timbre, et d'irruption du registre du *kempul* (plus grave que tous les *saron* alors que le *kenong* joue dans la même tessiture que toutes les lames)

me semblent être objectivement une volonté de faire ressortir particulièrement ces contretemps de périodes. Ces contretemps ont notamment pour effet, peut-être pour but, de créer une sorte de large syncope, surprenante et dynamique, lorsque le dernier *kempul* s'enchaîne au *gong*.

Le *kethuk*, un instrument de la colotomie à note unique, se remarque par le fait qu'il est le seul à être joué étouffé (il fait « tuk »). Il marque les quarts et trois-quarts des périodes entre deux *kenong*, dans toutes les formes, même celles où le *kempul* ne joue pas : c'est une sorte de super-contretemps. Selon les formes, il peut agir à grande échelle ou, au contraire, à très petite échelle et jouer entre chaque note de la mélodie des *saron* : le balancement est alors clair et caractéristique entre une mélodie et une sorte de bourdon étouffé en contretemps. Même à des échelles de temps plus large, il doit rester très audible, quitte pour cela à changer la façon de le jouer : ses frappes peuvent être redoublées ou multipliées par un rebond (comme un rythme de balle de ping pong qu'on lâche).

Le *kempyang*, quand il joue, marque les contretemps du *kethuk*... Cette division continue par deux a donc pour conséquence que, à part le *kenong* qui détermine les périodes principales, chaque instrument s'avère être le contretemps de l'instrument de rang supérieur ; son timbre et son volume s'accordent pour que sa fonction relative soit perçue.

Catherine Basset assimile ce renforcement général des temps faibles à tous niveaux, donnant à la musique « cette qualité de flottement et cet effet de rebond »¹³, cette « impression de suspension dans l'eau ou l'éther qui confère un caractère « céleste » à de nombreuses pièces¹⁴ », à l'application du « motif de crapaud » à une échelle structurelle. J'ajouterais que ces impressions ne viennent pas à mon avis des seuls contretemps mais de l'ensemble des forces d'attraction mélodique, d'anticipation et de contretemps. En venant apporter une direction et une tension au flux de notes, continu et binaire, des différentes strates du gamelan, l'équilibre de

¹³ C. BASSET, « Images du monde et traitement du temps dans le gamelan », *op. cit.*, p. 120-121.

¹⁴ *Ibid.*, p. 134.

ces forces d'attractions et leur nature même rendent possible la magie de ce que j'ai appelé le « sur-place temporel », cette impression de n'aller nulle part tout en étant toujours en mouvement dans une direction et dans un *ethos* définis.

(Dé) (Re) **Composition**

Les tentatives d'intégration de l'anticipation vont être présentées dans l'ordre inverse de la description précédente.

Le contretemps

Les contretemps ont pris plus d'importance dans ma musique, pendant ce travail de recherche-crédation, en tant qu'outil dynamique présent à diverses échelles de temps.

Trio

D'abord dans son acception rythmique la plus classique et fixé sur une hauteur, le contretemps répété est un moyen de « fixer un flux », créant cette manière paradoxale et fascinante d'être en mouvement et sur place. Un tel bourdon de contretemps est un élément assez important, presque thématique, du *Trio*. Il apparaît dans le deuxième mouvement, lettre H, au piano principalement, comme un élément d'animation progressive du temps suspendu qui caractérise ce mouvement, avant de se développer dans le troisième. Ce dernier mouvement est globalement d'une énergie lente ou modérée, mais deux sections, lettres F et I (voir Exemple 41), fonctionnent comme des inserts rythmiques rappelant l'énergie enlevée du premier mouvement dans lequel presque tous les accents se placent sur des contretemps, mais dans une mesure ternaire et avec des timbres percussifs variés. Cette fois, cette énergie joyeuse est incarnée par les contretemps binaires empruntés au second mouvement, bien que beaucoup plus rapidement. Ces

FL.A. 101 *ff*

SAX. T. + slap *f* clés *simile* *p*

P.R. *ff* *p* 3 *ff*

Exemple 41 : Trio, mouvement III, lettre F.

rappels déteignent sur l'évolution globale de l'énergie et de la polyphonie du troisième mouvement qui aboutit à un ostinato mélodique balancé, lettres K et M, moment entendu comme un aboutissement, une sorte de fusion de tout ce qui a été entendu précédemment, entièrement accompagné par des contretemps au piano sur la même harmonie que dans le deuxième mouvement (*la-si*), mais quelque peu enrichie. Ces contretemps se prolongent dans la section suivante, la coda, sur une autre hauteur fixe à la main gauche du piano (*ré#-sol#*), venant s'insérer et rythmer la reprise de la découpe colotomique de la section G.

Daily Colotomy

Si, dans le *Trio*, cette présentation rythmique simple était aussi un moyen d'affirmer un champ harmonique, dans *Daily Colotomy*, cette figure se retrouve mais avec des hauteurs indéterminées, bruitées, se rapprochant d'un pur timbre rythmique. Ainsi, quand les instruments prennent l'initiative du discours, après le prélude aux objets, les contretemps commencent lettre C, au violoncelle en *pizz* légers, entre le chevalet et le sillet – *pizz* dont le rythme et la fréquence aiguë peuvent rappeler le *kempyang* (Exemple 42). Cet élément passe à la guitare, lettre E, qui le reprendra encore lettre I ; les apparitions ultérieures de ce mode de jeu en contretemps à ces deux instruments sont de l'ordre du développement d'un élément composant ponctuellement une texture et non plus dans le but de créer et maintenir un flux constant, une énergie.

Ce type de développement se rapproche plutôt de la trame créée par les frappes du tambour. Les éléments percussifs, plus ou moins résonnants et pouvant évoquer des hauteurs, sont pris dans un flux irrégulier combinant un petit nombre de timbres dont l'agencement rythmique, plutôt que la dynamique, fait ressortir les contretemps. C'est un tel flux qu'élabore le violoncelle, presque uniquement en percussions sur le corps de l'instrument, aux lettres G et H.

Dans ces mesures inspirées par le jeu du tambour, pour que les contretemps soient efficaces et perçus dynamiquement comme tels, il est indispensable que la

The image shows a musical score for 'Daily Colotomy, lettre C'. It consists of five staves: A. Fl., Pno, G., Vlc., and Percussion (Metal, Porcelaine, Pan, Glass). The A. Fl. staff starts at measure 20 and includes measures 21, 22, 23, and 24. The Pno staff has dynamics *pppp*, *mp*, *f*, and *p*. The G. staff has dynamics *f*, *p*, *f*, and *f*, and includes markings for *vib*, *v*, *IV*, *IV*, *V*, and *VII*. The Vlc. staff has dynamics *f* and *p*, and includes markings for *arco*, *ivn*, *tremolo quick and free*, and *pizz over the bridge*. The Percussion staff includes Metal, Porcelaine, Pan, and Glass.

Exemple 42 : Daily Colotomy, lettre C.

pulsation soit clairement audible. Sans pour autant être martelée ou omniprésente, elle doit pouvoir être suffisamment sous-entendue pour permettre qu'on joue avec elle. C'est pourquoi les temps sont toujours joués dans cette partie au violoncelle, en percussion légère à la main gauche. C'est même son jeu par défaut : plutôt que de ne rien jouer, s'il n'y a pas de nécessité à un élément plus rythmique ou plus présent, le violoncelle marque les temps (sauf toutes les troisièmes mesures de ces séquences de quatre mesures qui sont une sorte de respiration).

À une échelle un peu plus large, j'ai nourri la résonance des accords simulant les objets-gong (sur le premier temps toutes les deux mesures), lettre J, avec une basse rappelant un peu les gong *kempul*, par leur sonorité comme par leur séquence rythmique syncopée. Le rôle de cette basse est de projeter la résonance actuelle vers l'attaque de l'accord suivant. Une telle découpe de séquence est reprise dans toute la partie suivante, lettres K à T, jouée par la première corde à vide du violoncelle, préparée, en *pizz*. Sa sonorité évoque un *kethuk* que l'on laisserait résonner ; le rythme est une transformation de celui de la basse de piano de la lettre J : les valeurs sont multipliées par quatre puis l'attaque est décalée d'un demi-temps pour garder le placement sur des contretemps. On est ici dans un usage colotomique des contretemps à la fois à grande échelle et petite échelle.

L'anticipation

Bien que porteuse d'envie d'applications différentes de son origine indonésienne, l'anticipation n'est pas un procédé facile à exporter. Réussir d'abord à l'intégrer physiquement en jouant du gamelan ne veut pas dire qu'elle soit devenue suffisamment naturelle pour qu'on puisse instinctivement créer avec elle. Or, même si composer est un travail de construction, il est très important pour moi que le moment de l'écriture soit un moment instinctif. Il a été préparé et sera corrigé, intellectuellement, émotionnellement et physiquement, mais le moment de création

G Repeat 1 - 5 times

♩ = 120

mp

232 233 234

231 232 233 234

play freely the framed pitches in this duration on the same rhythmic cells as cue B

p

mf

Hp.p.

pdlt sempre

p

mf

Vl.p.

232 233 234 III (non accel.) 0

All rit. and accel. until H are only for the violin, the general tempo of the conductor stay straight

pizz

f (approx.)

Vlc.

Db. concert pitches

pizz slow vibrato 1/4 tone

III

Db.

mf

exemple 43 : Semé d'un sinon I.b, lettre G.

est juste si le corps et l'esprit fusionnent et s'accordent sur une surprise évidente. À cette étape, je me suis souvent heurté au fait que je n'avais pas encore complètement intégré physiquement l'anticipation, et que c'était la logique de résonance qui dictait son discours.

De plus, en essayant plus abstraitement une application, je me suis aussi rendu compte de l'adhérence profonde de l'anticipation à une pensée monodique. Le plus souvent, anticiper une harmonie n'est plus entendu comme tel mais produit au mieux un tuilage. Mais un tuilage ne crée pas forcément d'impression de résolution et n'est pas dynamique. Enfin, ma musique n'est fondamentalement pas monodique, elle est profondément ancrée dans une harmonie liée aux timbres inharmoniques... Néanmoins, à trois reprises et avec des ambitions diverses, ce procédé m'a semblé convenir : dans une section de *Semé d'un sinon I.b*, dans *Étude tutti* qui est une tentative systématique d'applications des techniques du gamelan et dans *Daily Colotomy* où l'anticipation est souvent difficile à distinguer de son application plus structurelle qu'est l'engendrement, et qui sera présenté ensuite.

Semé d'un sinon I.b

Lorsqu'un *gatra* mène au coup de gong, celui-ci n'est pas étouffé alors que les autres instruments commencent le nouveau *gatra*, jouant le *balungan* ou anticipant la note *sèlèh* suivante. Il y a donc, au moment d'articulation le plus important, une superposition forte d'une basse avec « l'harmonie » suivante. Je me suis inspiré de cet effet à la lettre G de *Semé d'un sinon I.b* (exemple 43). Cette partie est constituée de neuf séquences de quatre mesures fondées chacune sur un champ harmonique. La basse est jouée au début par la contrebasse puis une harmonie se déploie progressivement au piano jusqu'à un arpège qui énonce complètement l'harmonie de l'aigu jusqu'au grave, juste avant de passer à la nouvelle séquence. Cette harmonie qui aboutit à un arpège est en fait celle de la séquence suivante, qui mène logiquement à l'unisson avec la basse suivante. Et, sur cette basse se déploie progressivement le champ suivant, avec sa logique harmonique propre qui ne

correspond pas à la basse tenue. Les deux harmonies se superposent quelque peu pendant la première mesure de chaque séquence, dans le vibrato de pédale du piano. Une section sur le même matériau se trouve dans *Herbes à peine*, lettre F du cinquième mouvement, mais sans l'anticipation. L'harmonie déployée est alors le prolongement de la note de contrebasse qui initie chaque séquence. L'impression est ici celle d'une construction, d'une confirmation harmonique au cours de la séquence, et d'une succession d'harmonies. La version de *Semé d'un sinon I.b* est plus flottante et l'arrivée de la contrebasse apparaît comme un moment de « résolution » / basculement.

Étude tutti

L'autre essai est de plus grande ampleur et concerne toute la pièce *Étude tutti*. Le matériau de base de cette pièce est en effet constitué des six cordes à vides préparées des altos, dont une hauteur émerge principalement ; ce matériau peut donc être considéré comme monodique. Dans les sections B et C, on peut alors observer, aux trois flûtes, une écriture en anticipation des notes des altos sous la forme d'une anticipation directe note à note :

a a	b b	c c	d d
	a	b	c

et, au marimba et au vibraphone, les notes sont anticipées deux par deux :

a	b a	b c	d c
	a	b	c

Les principes sont similaires mais les rythmes de ces parties instrumentales et l'ordre des notes diffèrent des formules d'anticipation en *mipil* des *bonang* dont elles s'inspirent. De même, si les parties de marimba et vibraphone sont continues



exemple 44 : Étude tutti, harpe, une mesure après lettre E, le modèle de l'ostinato correspond aux mesures 2 et 3 de l'exemple.

dans l'application du principe, les flûtes varient les figurations, rythmes et modes de jeu.

Dans les parties E et F, à cause de la doublure du *balungan* par le piano et de l'importance que prend cet instrument, le *balungan* devient diphonique : à chaque note d'alto, dans le médium, correspond également une note aiguë de hautbois. Le piano est maintenant en anticipation de la diphonie-pôle suivante. Cette anticipation est aussi un développement car le piano ne se contente pas de jouer ces deux notes mais déploie leur champs harmonique¹⁵. Comme dans *Semé d'un sinon I.b*, c'est donc tout le champ harmonique qui est entendu avant les notes à venir aux altos et au hautbois, sous forme de figures virtuoses, lettre E, et en accords en contretemps, lettre F. Célesta, vibraphone et marimba faisant écho au piano sur des flux rythmiques/ostinato, on peut aussi les considérer en anticipation harmonique des altos. Partie E, l'ostinato rythmique et timbrique de harpe marque également une progression dans l'anticipation de la diphonie altos/hautbois :

- note préparée à l'unisson des altos,
- harmonique d'octave à l'unisson du hautbois,
- harmonique d'octave à l'unisson des altos,
- note réelle du hautbois et note préparée à l'unisson des altos,
- note réelle des altos.

The musical score is arranged in a system with multiple staves. From top to bottom, the staves are: Alto Flute (measures 53-56), Guitare harm. (measures 53-56), Piano perc. (measures 53-56), Violoncelle perc. (measures 53-56), Piano harm. (measures 53-56), Violoncelle harm. (measures 53-56), Objets (Metal Bowl (B)-, Big porcelain salad Bowl (A)-, Pan metal cover (E)-, Cheese cover (glass bell) (D)-) (measures 53-56), Piano gongs (measures 53-56), and Violoncelle colotomie (measures 53-56). A red circle highlights a note in the Piano gongs part at measure 55, with a red arrow pointing to it from the text above.

Exemple 45 : Daily Colotomy, lettre G, anticipation de l'harmonique de la note sèlèh au piano.

Daily Colotomy

Ne seront expliqués dans cette partie que les moments où l'anticipation n'est pas directement liée à l'engendrement des pôles ou à son élaboration harmonique, les autres passages seront détaillés ensuite.

¹⁵ Voir *infra* : Inharmonicité, p. 120.

Exemple 46 : Daily Colotomy, lettre J. En rouge, l'objet-sèlèh ; en bleu son anticipation et en vert sa résonance.

La deuxième partie de la pièce, lettres G et H, comporte peu de notes structurelles. Le cycle est uniquement donné par les objets et la basse du piano, mais la note des objets est anticipée au piano à l'octave réelle, une mesure plus tôt (Exemple 45), et au violoncelle en harmonique et en *pizz*, deux mesures plus tôt. Ce système se reproduit systématiquement dans tout le passage. Les parties de guitare et flûte élaborent des mélodies qui relient ces notes pôles.

Lettre J (Exemple 46), les objets resynthétisés aux instruments sont traités en anticipation et leur résonance est également travaillée, un peu comme, à la fin d'un *gongan*, lorsque le début du cycle suivant est anticipé, puis le gong joué et la note *sèlèh* suivante anticipée par-dessus la résonance du gong qui continue. Par exemple, l'accord du premier temps de la m. 106 au piano est relayé à la guitare puis prolongé par un trémolo d'harmoniques de violoncelle en crescendo-decrescendo qui figure la résonance du gong. Il est anticipé m. 105 par un trille sur la note principale de l'objet au piano. Les objets ont également un comportement un peu particulier lors de cette section, en dehors de multiples répétitions (notées en trémolo sur la partition mais, en réalité, ce sont des *delays* appliqués sur leur première attaque), c'est le seul moment de la pièce où les objets sont joués par deux : celui dont c'est la place normale dans le cycle et qui est doublé aux instruments, et l'objet suivant qui est ainsi anticipé.

Enfin, l'entrée des instruments au début de la pièce est initiée par un motif en anacrouse au piano anticipant les objets et leur note, toutes les deux mesures (Exemple 47, p. 185). Ce motif sera présent pendant toute la première partie (fin des mesures paires, lettres A-E), va s'amplifier, génèrera les contretemps du violoncelle et toute la dynamique de l'œuvre.

L'engendrement : logique des pôles des cycles de *Daily Colotomy* et *Herbes à peine*

Si un usage relativement littéral de l'anticipation n'a pas été généralisable, l'idée d'entendre avec un timbre plus faible la note qui sera jouée ensuite avec un

A. Fl. * finge
be cha:

Pp. *f f f mp*

G. *mf mp*

Vlc. *mp*

Metal
Porcelaine
Pan
Glass

Exemple 47 : Daily Colotomy, anticipation des objets au piano, lettre A.

timbre plus présent et sur un temps fort m'a cependant fait réfléchir à la logique d'enchaînement des notes structurelles d'un morceau, et le parallèle avec un autre déséquilibre de timbre important dans mon travail m'a par ailleurs frappé. Il était, de fait, troublant de constater que le déséquilibre timbre faible/timbre fort est aussi à la base des sonorités inharmoniques que j'utilise : pour celles-ci, l'unité de hauteur n'est en effet plus la note simple mais plutôt une diphonie (ou une « multiphonie »), déséquilibrée en timbre et en nuance, et dont le modèle le plus clair et le plus contrôlable est la préparation du piano par la patafix®. J'ai alors pensé que le rapport de timbre pouvait ne pas être créateur seulement de sonorités, mais aussi de structure : le principe de consonance par le timbre peut ne pas seulement être développé en champs harmoniques mais être également prolongé dans le temps. Cette idée dérive de mon expérience de l'anticipation mais appliquée à un principe personnel, d'une nature et d'une application toutes différentes de l'anticipation monodique javanaise.

Du timbre du piano préparé à la structure harmonique

Le résultat de la préparation du piano étant deux sons par touche préparée, la fondamentale abaissée, assez forte, et une de ses harmoniques, cette dernière nettement plus aiguë et à la dynamique également plus faible, il m'a semblé qu'il y avait un certain naturel psycho-acoustique à considérer cet harmonique comme une anticipation de la note pôle à venir, c'est-à-dire comme une anticipation octaviée de la prochaine fondamentale diphonique. L'enchaînement d'un couple de notes fondamentale/harmonique fonctionne donc toujours selon le même principe : l'harmonique entendu devient, à l'octave près, la fondamentale du couple de notes suivant, fondamentale qui est elle-même entendue avec un nouvel harmonique, etc. On peut ainsi obtenir une logique d'enchaînement d'un pôle à l'autre par le timbre de la préparation.

Avec ce nouveau principe, l'anticipation trouve une raison acoustique à son utilisation, inspirée du timbre d'un instrument, le piano préparé, dont le rôle de

matrice pour le matériau des hauteurs devient alors de plus en plus important. Les enchaînements des notes pôles de *Daily Coltomy* et *Herbes à peine* sont construits sur ce principe.

**Incarnation et mise en évidence de l'engendrement dans l'écriture (1) :
basculement d'une diphonie à l'autre dans *Herbes à peine***

Il est possible de continuer à creuser l'analogie. L'expérience du gamelan montre que l'efficacité de l'anticipation réside dans le fait que c'est la relation polyphonique des voix, « l'écriture » de l'enchaînement, qui en crée la logique. Ainsi, dans l'*Élaboration I* (5 mesures après la lettre E) du cinquième mouvement de *Herbes à peine*, pour chaque période de 8 mesures fondée sur une diphonie pôle, les conséquences harmoniques de la succession des diphonies sont explicitées et l'engendrement sert de support à l'écriture polyphonique. Sur le premier temps de la période (par exemple m. 41, voir Exemple 48), on entend la fondamentale avec son harmonique au piano puis, à la fin de la période, sept mesures plus loin, l'harmonique de la diphonie est repris au saxophone baryton, à la même hauteur qu'au piano préparé, et répétée pendant toute la mesure (exemple 48, m. 48) – cet élément de note répétée est un motif-signal de la fin du cycle. Ce signal est suivi de la première note du cycle suivant, la nouvelle fondamentale, jouée au piano (m. 49), qui est donc la même note que l'harmonique précédent mais plus grave : l'opération d'octaviation de l'harmonique pour qu'il devienne fondamentale est alors explicitée par le saxophone pendant cette même mesure, reprenant l'harmonique et le faisant descendre d'octave en octave jusqu'à atteindre le même registre que la nouvelle note de piano, dont elle prolonge maintenant la résonance avec un crescendo.

The image shows a musical score for Saxophone baryton and Piano. The Saxophone part is in the bass clef, and the Piano part is in the treble and bass clefs. The score covers measures 41 to 50. Measure 41 shows a piano part with a note marked 'p/mf' and 'harmonique entendue'. Measure 48 shows the saxophone playing a note marked 'p' and 'fondamentale (note préparée)'. Measure 49 shows the piano playing a note marked 'f' and 'nouvelle fondamentale'. Measure 50 shows the saxophone playing a note marked 'mp' and 'p'. A bracket connects measure 48 to measure 49, indicating the transition of a harmonic to a fundamental note.

Exemple 48 : *Herbes à peine*, mouvement V, *Élaboration I* : incarnation et mise en évidence polyphonique de la logique d'engendrement des notes pôles.

**Incarnation et mise en évidence de l'engendrement dans l'écriture (2) :
généralisation des octaviations dans la structuration d'une séquence**

Projeté dans l'écriture, l'engendrement permet dans *Herbes à peine* de renforcer d'un point de vue motivique les articulations d'un champ harmonique à

Exemple 49 : Daily Colotomy : incarnation et mise en évidence polyphonique de la logique d'engendrement des notes pôles.

Réduction de la partition aux trois instruments concernés par la chute d'octave, simplification de la partition par suppression de toutes leurs notes qui ne participent pas de ce processus ; pour faciliter la lecture et à cause des scordaturas, la partition est également transcrite en sons réels mais l'octavation de la guitare est conservée.

l'autre. Dans *Daily Colotomy*, le même procédé est élargi à l'architecture d'une période entière. Comme dans *Herbes à peine*, la place de la section où cette écriture prend place se trouve à un moment assez avancé de la forme de *Daily Colotomy* : dans les deux premières parties de la pièce, la logique d'engendrement est masquée, ou subie, par l'ensemble instrumental. Mais dans la troisième partie, lettres K à T, elle sert de ressort au développement du matériau.

Lettres K à O, chaque diphonie est étirée sur huit mesures et la chute d'octave permettant de transformer un ancien harmonique en une nouvelle fondamentale est amplifiée. Pour chaque période (voir Exemple 49), la nouvelle basse de piano avec son harmonique, note génératrice, est jouée en anticipation sur la dernière mesure de la période précédente, et l'harmonique entendu est immédiatement repris et répété à la guitare à l'octave supérieure (par exemple m. 119) jusqu'au début de la période suivante (lettre L). Dans la deuxième mesure de la période, la résonance de l'harmonique est prolongée, à la même octave aiguë, par un trémolo d'harmoniques de violoncelle (m. 121) ; dans le même temps, une suite d'harmoniques naturels descendants en croches, à la guitare, revient sur cette note à la troisième mesure de la période (m. 122). La note passe ensuite brutalement dans le grave à la guitare, mais pas suffisamment pour atteindre le registre qui fera d'elle une nouvelle fondamentale, puis elle suit un parcours en zigzags plutôt ascendants restant globalement dans le grave. Parallèlement, le violoncelle en *pizz* énonce maintenant progressivement les octaves en descendant et la dernière octavation, celle qui lui permet d'atteindre le registre qui fait devenir cette note une nouvelle fondamentale, est parcourue en glissant : le glissé permet de rendre plus évident et plus dramatique l'arrivée sur cette note (m. 126). Cependant, ce n'est pas encore le vrai point d'aboutissement du processus car le timbre portant cette figure n'est pas le timbre générateur de l'engendrement. Le piano préparé récapitule alors cette chute d'octave de l'aigu vers le grave (m. 126), et rejoue la même note que le violoncelle, cette fois avec le « bon » timbre, et fait donc entendre, de plus, le nouvel harmonique. Celle-ci est reprise alors à la guitare, etc.

son : fondamentale=>harmonique

Flûte

voix :
fondamentale

pp *f* *p*

Exemple 50 : Daily Colotomy : incarnation et mise en évidence polyphonique de la logique d'engendrement des notes pôles à la flûte, lettre P à T.

À quelques aménagements prêts, cette succession est reprise à l'identique de K jusqu'à la lettre O, puis sur une période encore élargie, de 16 mesures, avec les mêmes successions et les mêmes fonctions, jusqu'à la lettre T, la flûte se joignant au processus en milieu de séquence (par exemple m. 173-178). La flûte s'ajoute en faisant entendre le changement de diphonie par un chanté/joué, les deux modes de jeu reprenant la différence de couleur fondamentale/harmonique. En chantant la même note que celle qu'il joue, le flûtiste fait d'abord entendre la fondamentale de la période à l'unisson ; puis la flûte joue l'harmonique pendant que la voix tient la fondamentale : on entend alors la diphonie fondatrice de la période ; la voix et la flûte se retrouvent ensuite sur l'harmonique seul, fondamentale de la séquence à venir. Ici encore, le lien entre le poids du timbre et l'évolution des fonctions harmoniques est crucial : quand la diphonie se fait entendre, la voix est plus granuleuse et plus tendue que le son de flûte, on garde donc bien la hiérarchie entre les deux notes, qui se trouve résolue sur l'unisson suivant. De plus, à la flûte, la création de battements quand les notes de voix et de flûte sont différentes, donc d'une tenue animée d'un fort mouvement interne, amplifie la tension de la structure harmonique du timbre à l'origine du mouvement harmonique résultant de l'engendrement.

Cette technique d'écriture a eu une conséquence harmonique importante sur ces deux pièces : elle m'a permis d'intégrer des octaves dans l'élaboration harmonique d'une manière expressive et logique, en dehors d'une fonction d'orchestration comme c'est le plus souvent le cas dans les musiques non tonales ni modales. Pouvoir ajouter cet intervalle à la structure de mon langage est un élargissement de mes outils et des possibilités expressives dont je suis très heureux.

Ouverture

Interrogation sur le lien entre anticipation et mélodie, exemple en musique ancienne

Si comprendre l'anticipation intellectuellement n'est pas difficile, quand on a eu une éducation musicale occidentale (c'est-à-dire « harmonique »), il est plus long et malaisé de la ressentir (ce qui est pourtant indispensable pour la pratique et pour réellement la comprendre intellectuellement). Ce nouvel apprentissage prend progressivement place dans la vie et cette nouvelle façon de sentir et de penser nourrit l'ensemble de nos activités. J'ai ainsi commencé à m'apercevoir que les musiques anciennes européennes d'essence mélodique pensent finalement d'une façon assez proche de l'anticipation javanaise. Dans le chant grégorien, la mélodie-souffle est portée vers un but et la façon de porter le discours modal dans la musique polyphonique peut avoir parfois quelques points communs avec la pensée de l'anticipation. La réelle différence est que les Javanais ont suivi ce principe comme base pour la superposition des sons là où les Européens ont suivi temporellement, sur ce plan, le modèle de la résonance physique du son, et cela avant même que cette synchronisation soit pensée comme harmonie, dès les premiers organum.

Et ce nouveau ressenti d'entrer en résonance avec mon apprentissage, parallèle, du clavecin. Dans le langage tonal baroque, la tension entre le matériau horizontal, dont l'origine modale est encore assez présente, et le matériau vertical fonde une grande partie de la dynamique du discours ; et cette tension n'est pas seulement de hauteurs, entre échelle(s) et accords, mais aussi une tension temporelle, une tension de phrasé entre un discours harmonique, qui part d'une fondamentale pour se déployer, et une mélodie qui, tant qu'elle est en mouvement, cherche à rejoindre un point plus tardif. Malgré l'absence apparente de notation de phrasé, la mélodie baroque est ainsi très découpée à l'intérieur d'une même

harmonie – et cela est très marqué par l'articulation au clavecin. Pour chaque harmonie, il y a la note à atteindre, éventuellement précédée d'une appoggiature voire d'un groupe d'appoggiatures, parfois la prolongation harmonique de ce point pour rejoindre un autre point de l'harmonie, puis une anacrouse, préparation vers l'harmonie suivante et qui, d'une certaine façon, anticipe déjà le point suivant à atteindre. Certaines de ces étapes sont bien sûr souvent fusionnées.

D'autre part, au niveau non plus harmonique mais rythmique, on peut considérer que l'inégalité des notes est déjà le résultat de cette importance de l'anacrouse : la première note du temps, harmoniquement « forte »¹⁶, est longue (c'est-à-dire prend plus de place dans le temps) quand la note « faible » harmoniquement est courte, car se dirigeant vers la suivante, elle appartient temporellement à la suivante et non à la note d'où elle part. Cette logique est encore plus claire dans sa mise en place musicale : les notes *cantabile*, c'est-à-dire la totalité des notes conjointes et quelques autres sont d'une inégalité assez marquée quand les notes de passage « harmoniques »¹⁷, celles qui forment des arpèges, ne sont pas jouées inégales. Dans le premier cas, l'anacrouse (le futur) dicte sa dynamique temporelle, dans le deuxième cas, c'est la résonance (une attaque passée qui dure).

Cette tension s'applique encore à un niveau plus paradoxal du phrasé. Pour jouer très « chanté », il faut non seulement marquer l'inégalité rythmique des notes, mais aussi jouer les notes « bonnes » (harmoniquement fortes, longues) avec une durée de tenue du son *courte*, et les notes « mauvaises » (harmoniquement faibles, courtes) avec une durée *longue*...¹⁸ Une autre force apparemment contradictoire entre en jeu : la « vie » d'une mélodie est dans son mouvement, c'est-à-dire dans les notes instables, celles qui « se dirigent vers ». C'est donc une sorte de nouvelle manifestation, au niveau du jeu, de cette dynamique purement mélodique. Et ces

¹⁶ Le cas des appoggiatures est écarté de cette explication générale.

¹⁷ Pour reprendre une formulation de Jacques Chailley

¹⁸ Pour plus de détails, lire l'ouvrage d'A. GEOFFROY-DECHAUME, *Le Langage du clavecin, op. cit.*

logiques s'appliquent pour chaque voix et entrent parfois en conflit lors de leur superposition...

Enfin, les cadences peuvent finalement former un moment d'articulation car, par un jeu de conduite des voix et de relations entre partiels, la logique mélodique de projection vers l'avenir a réussi à être appliquée à un enchaînement harmonique (dominante-tonique, les autres cadences n'en sont que des dérivés, elles y font toujours référence). Avec le temps, et cela devient flagrant avec les classiques, la mélodie devient de plus en plus harmonique et se souvient de moins en moins de sa logique d'échelle, cette logique modale où l'anacrouse rythme la mélodie, et cette tension entre temporalité horizontale et verticale diminue.

De l'anticipation chez Debussy ?

L'anticipation est, à mon sens, un phénomène trop subtil et hors de l'intuition européenne pour que Debussy ait pu en avoir une idée à l'écoute. Toutefois, on en trouve au moins un exemple dans son œuvre. À mon sens, cela prouve la qualité de l'écoute du gamelan par Debussy et l'intensité son imprégnation qui font que, en cherchant dans une même direction que le modèle javanais, il en retrouve des caractéristiques sans forcément qu'il y ait influence directe.

Il s'agit de l'introduction pentatonique de *Clair de lune*, à la polyphonie un peu étrange et dont il a déjà été question au premier chapitre. Mueller voit dans les octaves brisées, qui contrepointent l'arabesque, un désir pour Debussy de reproduire le jeu en interaction des *bonang* grave et aigu jouant, décalés, à l'octave¹⁹. Cette interprétation me paraît abusive car, d'une part, quand les *bonang* jouent à distance d'octave, les figures possibles sont assez différentes de celle de *Clair de lune*²⁰ et, d'autre part, parce que les octaves brisées ne forment pas une figure d'accompagnement suffisamment originale pour qu'elles soient le résultat d'une influence de motifs si spécifiques. Mais il y a peut-être de l'esprit du *bonang*

Exemple 51 : Début de *Clair de lune* extrait des *Fêtes Galantes* de Debussy avec une mise en évidence des relations d'anticipation entre l'accompagnement et la ligne mélodique principale.

¹⁹ R. MUELLER, « Javanese Influence on Debussy's Fantaisie and beyond », *op. cit.*, p. 175.

²⁰ Soit ils jouent des figures mélodiques de broderie à des vitesses différentes, soit des octaves harmoniques qui répètent un rythme de trois notes (voir *Garap de bonang*, le collectif, *infra* p. 244)

dans cet accompagnement car il est vrai que, lorsqu'un joueur de *bonang* joue en octave, ce qui peut arriver, il peut ne pas frapper les deux notes de l'intervalle parfaitement en même temps et donc le « brise » avec une belle subtilité rythmique. De plus, les *bonang*, tout comme ces octaves, s'inscrivent en complémentarité rythmique avec le reste de la texture.

Enfin – et c'est là qu'intervient l'anticipation –, en cherchant une texture polyphonique particulière à cette introduction, Debussy a créé une relation entre l'arabesque et ces octaves brisées qui ressemble effectivement à l'élaboration des *bonang* à partir et autour de la mélodie principale. Les *bonang* jouent, comme il en a déjà été question, en anticipation de la mélodie principale (*balungan*) ; or, ces octaves un peu mystérieuses de *Clair de lune* anticipent systématiquement la note d'appui de l'arabesque du temps suivant. En cherchant un accompagnement qui fonctionne de façon spécifique et cohérente avec l'univers pentatonique et qui ne soit pas d'une logique tonale appliquée à une autre échelle, en se souvenant de la texture d'ensemble du gamelan et de ses effets d'échos – conséquences de l'anticipation – Debussy aurait « retrouvé » cette logique pour ces quelques mesures. Je ne pense pas qu'il s'agisse plus que d'une coïncidence car sinon cette situation se serait sans doute retrouvée plus souvent dans l'œuvre de Debussy²¹, mais elle est en revanche un bel indice de la qualité de l'imprégnation auditive de Debussy, de sa compréhension instinctive de cette musique (ou de sa capacité à imaginer une logique syntaxique propre à un matériau de hauteur spécifique) et de la manière dont il a intégré et appliqué ses impressions à sa musique.

²¹ Ou alors, c'est le résultat ne l'aurait pas convaincu mais, en ce cas, il aurait certainement fini par corriger sa partition, comme il l'avait déjà fait.

ASPECTS AUTOMATIQUES (2) : GAMELAN

Bentuk

Formes fixes

Gendhing

Formes modifiables

Formes mélodiques

Cycles

6 – Aspects automatiques (2) : Formes, carillons et strates de cycles¹

Gamelan

Bentuk

La colotomie s'incarne dans des successions ordonnées d'instruments que les Javanais appellent « formes » (*bentuk*), de 16 à 512 pulsations de *balungan*, groupées par 4 (*gâtrâ*). Principalement cycliques, ces successions de frappes d'instruments constituent vraisemblablement l'héritage des gamelans archaïques, ensembles assimilables à des carillons sacrés répétant inlassablement des cellules très simples (le gamelan *kodhok ngorek* sur deux notes, le gamelan *monggang* sur trois notes dont l'existence est déjà mentionnée entre le XV^e et XVII^e siècle, le gamelan *carabalèn*). Le gamelan actuel est le résultat, depuis le XVIII^e et surtout le XIX^e siècle, de l'adjonction d'autres strates musicales à ces musiques de cérémonie relativement simples et répétitives. Ces dernières ne sont plus principalement rituelles – leur simplicité musicale ne permettait pas vraiment une écoute « purement artistiquement », une écoute pour elles-mêmes en tant que matériau musical – mais sont devenues structures d'élaborations musicalement plus complexes². Juro Kim Feliz a posé l'hypothèse que le découpage temporel régulier

¹ Pas de partie "Ouverture" pour ce chapitre car pas d'application de ces formes, à ma connaissance.

² Inuisant la possibilité d'une écoute plus proche de ce que l'on entend par "écoute musicale" en occident.

de la colotomie est en lien avec l'expérience quotidienne à Java où les saisons sont peu différenciées et où les cycles lunaires prennent d'autant plus d'importance³.

Ces formes se classent en formes fixes, en grandes compositions (*gendhing*) et en formes « modifiables ». Il y a également des genres plus libres, formes sans colotomie, qui concernent des genres purement vocaux ou des préludes aux morceaux de formes colotomiques.

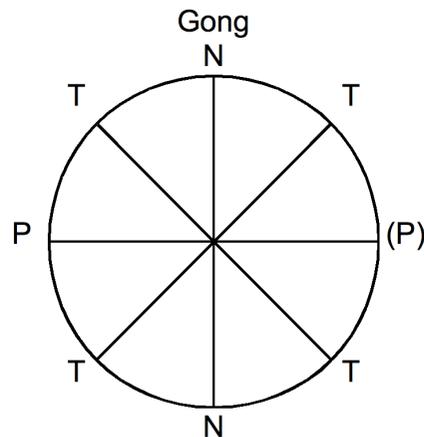
Formes fixes

Les formes fixes consistent en des successions d'instruments qui se répètent à l'identique au sein d'un morceau : la colotomie y est donc cyclique. Par exemple, en notant « G » pour gong, « N » pour *kenong*, « P » pour *kempul*, « t » pour *kethuk*, « p » pour *kempyang*, « . » une pulsation sans instrument et la superposition de deux instruments avec un « / », la structure d'un *ladrang* se présente dans la succession suivante :

(G/N) ptp . ptpN ptpP ptpN ptpP ptpN ptpP ptpN ptpP ptpN ptpP ptpG/N

À part une très courte introduction, le morceau dans son entièreté est constitué de ce cycle, et tout *ladrang* est composé de même. Un cycle s'appelle un *gongan* – ce qui se trouve entre deux frappes de *gong* – et les divisions internes, marquées par les *kenong*, s'appellent de même des *kenongan*. Le cycle *gongan* est souvent représenté par un cercle (Exemple 52), confondant ainsi premier et dernier temps du cycle. Le premier *gatra*n'a pas de ponctuation finale afin que le *kempul*, qui devrait logiquement y figurer, ne se mélange pas à la résonance encore présente du grand gong.

Ces formes sont également caractérisées par des éléments ou des traditions d'interprétation (*garap*), comme le fait de jouer plutôt dans une *irama* que dans une autre, la présence ou une plus grande importance de certains instruments, un



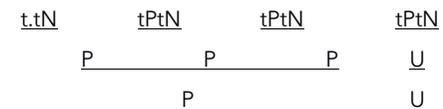
Exemple 52 : Cycle de la forme ketawang représentée en cercle.

³ J.K. FELIZ, *Wilujeng*, PhD Thesis, McGill University, Montréal, 2016, p. 57-58.

caractère, une ambition de développement... ce sont donc aussi, à mon sens, même si je n'ai pas rencontré le terme, peut-être des genres de musique. De la plus courte (16 temps rapides) à la plus longue (32 temps mais pouvant être joués beaucoup plus lent), les formes principales s'appellent *ganggaran*, *lancaran*, *ketawang* et *ladrang*. Excepté le *ketawang*, composé de deux *kenongan*, elles sont toutes divisées en quatre *kenongan*.

Les notes jouées par les *kenong*, *kempul* et parfois les gongs des grands gamelan actuels sont choisies en fonction du *balungan* qui est superposé à cette forme. Ce principe est également appliqué dans les autres familles de formes.

Pour Sri Hastanto, ces formes colotomiques sont aussi associées à une manière de construire mélodiquement le *balungan* sur cette colotomie, selon un certain équilibre du principe antécédant/conséquent (*padhang/ulihan*, noté P/U par la suite). Ainsi, un *lancaran* présente une forme particulière de successions de P/U par rapport à la colotomie :



Pour illustrer l'importance formelle de cette structure mélodique, dans *The concept of pathet in Central Javanese gamelan music*, Sri Hastanto indiquait l'exemple du *lancaran Daniel*, en *sléndro mayuro*, composition de deux compositeurs américains, Lou Harrison et Neilson, où la colotomie est exacte mais ne suffit pas à faire sonner ce morceau comme un *lancaran* à ses oreilles javanaises⁴ : l'équilibre antécédent/conséquent du *balungan* évoquerait plutôt celui d'un *ketawang*, puis d'un *ladrang*, que la véritable dynamique d'un *lancaran*.

⁴ HASTANTO, *The concept of Pathet*, op.cit., p.54.

Gendhing

Bien que certaines soient assez courtes, les *gendhing* sont généralement des compositions de beaucoup plus grande ampleur, requérant souvent au moins 25 minutes pour être jouées complètement – voire le double. Elles sont composées de deux grandes parties, chacune liée à une colotomie propre et pouvant être répétée mais qui diffèrent par leur caractère, leur longueur et leur colotomie. La première partie, appelée *mérong*, de style habituellement sévère et calme, est constituée le plus souvent de quatre *kenongan*. La longueur du *kenongan* ainsi que la densité de la colotomie déterminent la forme, au sens javanais (*bentuk*), de cette composition. Un *kenongan* est constitué de 16 à 128 pulsations, divisées par 2, 4 ou 8 frappes de *kethuk* relativement rapprochées (*kerep*) ou espacées (*arang*) ; ces dernières sont placées dans le *kenongan* selon le principe de super-contretemps à l'échelle métrique⁵. La deuxième partie, appelée *inggah*, est plus animée, sa colotomie ressemble à celle des formes fixes, mais sans *kempul*.

~+~ ~+~ ~+~ ~+~
.....

Dans certaines compositions, cette deuxième partie est d'ailleurs remplacée par une forme fixe : un *ladrang* ou, plus rarement, un *ketawang*.

La longueur impressionnante de certaines premières parties fait qu'en pratique elles ne sont souvent jouées qu'une seule fois ; si cette partie est malgré tout répétée, la ou les répétition(s) sont tellement espacées qu'elles ne sont plus réellement entendues comme telles ; le parcours mélodique perçu est de toute façon complexe et sinueux dans ces premières parties de *gendhing*. Comme, par ailleurs, il n'est pas possible de revenir à la première partie après avoir commencé la seconde : on ne peut donc, à proprement parler, considérer ces *gendhing* comme cycliques.

⁵ Voir Exemple 40, p. 177.

Cette classification des *gendhing* en fonction de leur structure est celle de la ville de Solo ; à Yogyakarta, les *gendhing* sont classées en fonction de leur partie de tambour. Il est également possible, à d'autres fins de classification, d'effectuer une distinction entre les *gendhing bonang*, où seuls jouent les instruments forts dirigés mélodiquement par le *bonang barung*, et les *gendhing* nécessitant le gamelan complet, incluant donc des parties vocales, et dirigées mélodiquement par le *rebab*⁶.

Formes modifiables

Les formes modifiables⁷, *ayak-ayakan*, *srepegan* et *sampak* se caractérisent par un cycle assez court pouvant s'interrompre à n'importe quel moment. Elles sont utilisées pour suivre des chorégraphies ou les scènes de batailles du théâtre de marionnettes dont la durée dépend de la performance du marionnettiste ou des danseurs. Elles sont appelées formes irrégulières par Catherine Basset⁸ car ce sont les seules formes dont le nombre de *gatra* diffère d'un *gongan* à l'autre, à l'intérieur d'une même pièce. Un *gongan* de la forme *srepegan*, par exemple, peut regrouper de deux à six *gatra* et est plus entendu comme une phrase que comme une section. L'*ayak-ayakan* peut également être considéré comme irrégulier car sa colotomie change en fonction de la vitesse à laquelle est jouée le morceau, ainsi que la densité de son *balungan*.

Si elles sont également basées sur la répétition, ces formes ne sont pas, à cause de toutes ces irrégularités, absolument cycliques au sens des formes fixes. Elles constituent les formes présentant la colotomie la plus dense, avec une présence importante des *kempul*. La colotomie d'un *gatra* d'*ayak-ayakan* ou de *srepegan* est caractérisée par une frappe de *kempul* ou de gong *suwukan* à la fin de chaque

⁶ Voir *infra* Inharmonicité, Lien entre instrument et développement, p. 113.

⁷ J'ai ici traduit le terme utilisé par Pickvance, « editable forms », dans R. PICKVANCE, *Gamelan manuel*, *op.cit.*

⁸ C. BASSET, *L'ordre et la fête*, appellation empruntée à Isabelle Carré.

gatra: $\overset{+}{\dots}\overset{+}{\dots}\overset{\wedge}{\dots}$ ou $\overset{+}{\dots}\overset{\wedge}{\dots}$ et, normalement, le *balungan* ne contient des notes que sur les *dhong*, ce qui accentue l'impression de densité de la colotomie par rapport aux *saron* : $\overset{+}{\dots}\overset{\wedge}{\dots}\overset{+}{\dots}$. Si dense soit-elle, cette colotomie permet malgré tout aux chanteurs de se faire entendre au sein du gamelan, ce qui n'est pas le cas dans le *sampak*, genre martelant une note unique par *gatra* avec un volume sonore incompatible avec une forme vocale : $\overset{*}{2}\overset{*}{2}\overset{*}{2}\overset{*}{2}$.

Formes mélodiques

En dehors de ces précédentes formes de compositions pour gamelan et de quelques cas particuliers – morceaux isolés aux formes irrégulières et répertoires spécifiques liés à des cérémonies –, il existe d'autres formes couramment jouées et dont la structure n'est pas définie par la colotomie mais par la mélodie.

Le *pathetan* est une forme qui, comme son nom l'indique, fait sonner un *pathet*, c'est-à-dire un mode. Il consiste en une mélodie souple et ornementée, sans rythme noté ni pulsation, caractéristique de ce mode. Ou, plus exactement, il consiste en plusieurs mélodies caractéristiques simultanées à différents instruments. Il y a donc autant de *pathetan* que de modes. Le *pathetan*, qui peut varier en longueur selon l'importance que l'on veut donner à cette forme, est joué par les instruments doux ; il est sans colotomie ni *balungan*. C'est la mélodie du *rebab* qui dirige, les autres instruments la suivant librement, de façon non synchrone. Chaque instrumentiste interprète cette mélodie à sa manière. Un *pathetan* peut être joué en prélude ou postlude, parfois en intermède. Forme purement instrumentale dans un contexte de concert ou de cérémonie, le *pathetan* est, à l'origine, une forme vocale dans le théâtre de marionnettes (*wayang kulit*). C'est alors le marionnettiste (*dalang*) qui chante et dont la mélodie dirige l'ensemble.

Les anciens nous apprennent par le biais des légendes qu'un dieu puissant du nom de Batara Kala pousse toute chose à se déplacer de plus en plus loin de son point de départ, inexorablement, vers une destinée inconnue de tous. Privé de vision du futur, moi aussi, étant homme, je ne pouvais qu'espérer aller là où je croyais me rendre... On dit que la seule distance se dresse devant l'être humain et que sa limite est l'horizon. À mesure que l'homme avance pour réduire l'intervalle qui l'en sépare, l'horizon recule et la distance devant lui reste inchangée, éternellement... Ombre ou lumière, tout ce qui existe est soumis à la poussée vers l'avant imprimée par Batara Kala. Rien ne peut revenir à son point de départ. Peut-être ce dieu formidable est-il celui que les Hollandais appellent « Crocs du Temps ». Par son pouvoir, ce qui est émoussé s'effile, ce qui est effilé s'émousse, ce qui est petit devient grand et ce qui est grand, petit. Toute chose est propulsée vers l'annihilation en direction de l'horizon qui se dérobe, et de cette annihilation procède la renaissance.

TOER, *Enfant de toutes les nations*, p. 9-10.

Les autres formes sont purement vocales. Les chants dérivent de la poésie traditionnelle, appelée *macapat*⁹, et en principe liée à des cérémonies religieuses. Bien que métriquement très stricte, cette poésie n'est jamais récitée mais toujours chantée dans un rythme libre. Au début du XX^e siècle, ces formes ont été reprises mais dans un contexte que l'on pourrait qualifier approximativement de « profane » ; elles connaissent depuis un très grand succès. Ces chants sont tous en rythme libre et donc confiés à un chanteur soliste ; parfois, plusieurs chanteurs alternent. Il existe trois formes de chants, différenciées par leur accompagnement et par la relation entre chant et accompagnement.

Le *gendhing sekar* est généralement accompagné par un gamelan complet, au rythme et à la métrique fixes, le chanteur devant s'arranger pour que la fin de chaque vers, pourtant souvent de longueurs inégales, coïncide avec la fin d'une période de seize temps au gamelan. Les différences avec une composition pour gamelan comportant du chant sont, qu'ici, le chanteur est un soliste au rythme libre et que sa mélodie est considérée comme la ligne principale du morceau, accompagnée d'un ensemble instrumental, alors que le chant d'une composition instrumentale est confiée à un chœur au rythme métrique et précis, et que le chant – y compris les éventuelles chanteuses solistes que l'on trouve également dans les compositions instrumentales mais dont le répertoire, qui est d'une toute autre nature que les chants dont on il est question ici, sera examinée plus loin – est alors considéré, théoriquement du moins, comme une strate du gamelan parmi les autres.

Quant à lui, l'ensemble instrumental du *palaran* est un gamelan réduit de manière variable et sa métrique varie pour s'adapter aux différences du nombre de pieds des vers chantés.

⁹ Pour plus de détails, voir HASTANTO, *Tembang Macapat in Central Java*, op. cit.

Le *bâwâ* est accompagné d'un seul *gendèr barung* jouant également en rythme libre. Peut-être à cause de cette caractéristique commune avec le *pathetan*, il est également souvent utilisé comme prélude.

Cycles

Si, donc, une partie des formes est de nature cyclique ou partiellement cyclique quand l'autre est plutôt linéaire, il reste à voir comment ces cycles opèrent réellement. Il a été dit que le temps javanais est surtout découpé par des calendriers différents et superposés. Or, c'est exactement ce qui se passe dans la mise en place réelle de la structure : ce qu'on appelle un cycle est en fait une superposition de cycles.

La description des formes s'est faite principalement sous l'angle de la colotomie, dont l'unité cyclique répétée est un cycle de gong, le *gongan*, mais il a fallu mentionner, pour expliquer certains comportements, son interaction avec le *balungan*. Cette mélodie-squelette est en effet également cyclique mais, souvent, le cycle de *balungan* est plus long que le cycle de la colotomie associé, surtout dans le cas des formes courtes, pour des questions de développement et d'unité mélodiques compréhensibles. N'oublions pas que la colotomie est assimilable à un genre, partagé par plusieurs morceaux, alors que le *balungan* est l'identité mélodique unique d'une composition. Surtout, donc, quand la colotomie ne comprend que quelques frappes, dessiner une mélodie particulière, reconnaissable, unitaire¹⁰ et suffisamment développée nécessite plusieurs *gongan*. Assez souvent, ces différents *gongan* ont des fonctions différentes et s'organisent dans une forme assimilable à une structure refrain/couplet, avec un ou plusieurs

¹⁰ Pour Supanggah (SUPANGGAH, « *Gatra: A Basic Concept of Traditional Javanese Gending* », *op. cit.*, p.3-4), le *gatra*, le *gongan* et le *balungan* complet (appelé *céngkok* dans ce contexte) sont trois éléments unitaires, donc comparables bien que d'échelle différente, à la base de la composition en *karawitan*.

gongan pouvant être répétés tant que l'on souhaite, de composition généralement assez simple et jouant le rôle de refrain (*ompak*), et un (ou plusieurs) autre(s) *gongan* ne pouvant être joué(s) qu'une seule fois chacun avant de revenir obligatoirement au refrain (*lik*). Ce couplet est caractérisé généralement par une partie de chœur ; le registre du *balungan* est alors plus aigu que lors du refrain pour aider à la perception des voix au-dessus des instruments de percussion. Les percussions ont en effet moins de volume dans l'aigu alors que les voix sont plus perçantes dans ce même registre. Ce couple « || : refrain :|| couplet » est en principe répété et devient donc lui-même cyclique.

Judith Becker puis Catherine Basset rattachent cette pensée cyclique aux valeurs des royaumes de l'intérieur des terres indonésiennes, à un temps cosmique et concentrique : « Les cycles luttent pour la stabilité et la régénération contre le temps linéaire qui conduit à la mort ; la répétition des mêmes actions (rituelles surtout) aux mêmes dates oblige le temps à retrouver une situation inchangée. Rééquilibrage nécessaire en effet, car la destinée générale de l'univers manifesté est l'entropie¹¹. » Cette stabilité n'est donc pas immobilisme, c'est au contraire une volonté de renouvellement perpétuel liée au combat éternel contre le temps¹². L'expression musicale de l'équilibre subtil de la stabilité par le mouvement – une idée exprimée fréquemment en Asie – m'a frappé en jouant du gamelan et m'a semblé physiquement plus présent que dans d'autres musiques, celle de tradition chinoise par exemple, pays où cette idée est également fondatrice – c'est le propos d'un de ses livres canoniques, le *Livre des mutations*. Il m'a semblé que ce n'était pas le cycle seul, dont le but est de revenir au même point, et qui fait entendre de l'identique, du répété, qui était responsable de cet état, que j'ai appelé « sur-place

¹¹ BASSET, *L'ordre et la fête*, op. cit, p.15.

¹² D'après BASSET, « Images du monde et traitement du temps », op. cit., p.110-111 : le démon du temps, *Kala* (mot signifiant temps, époque, instant, force négative, méchant, ogre...), chasse ses proies sur terre, alors les humains le trompent en lui proposant une proie symbolique et le forcent à répéter son échec à chaque cérémonie, c'est-à-dire, à tourner en rond sur lui-même.

ASPECTS AUTOMATIQUES (2) : COMPOSITION

Le modèles cycique *balungan*-colotomie

Étude tutti

Cèngkok

Cycle et engendrement (*Herbes à peine*)

Répétitions libres (*Herbes à peine*)

Fusion du *balungan* et de la colotomie, poétique et propriétés du cycle dans *Daily Colotomy*

Engendrement et cycle instrumental

Poétique du cycle des objets

Accord entre le cycle des instruments et le cycle des objets

Finir avec un cycle

ALTO-n° corde
ALTOS PRÉPARES

A.

Exemple 53 : cycle d'Étude tutti aux alto ("balungan"). Les notes marquées sont les sons approximatifs résultant de la préparation des altos, les chiffres au-dessus des notes indiquent : en chiffre arabe l'alto qui joue, en chiffre romain le numéro de corde à vide jouée.

temporel », mais plutôt l'équilibre de la structure cyclique avec le principe d'anacrouse généralisée, qui est, lui, un principe dynamique. Le cycle est habité intimement, dans sa réalisation musicale, par un principe dynamique qui le fait exister – ce qui pourrait vouloir dire, musicalement : le rend sensiblement et intellectuellement intéressant – et rend non seulement supportable mais souhaitable ce retour qui, en réalité, ne se stabilise qu'à la fin du morceau. La conséquence, belle et surprenante, de cette dynamique du sur-place, où le temps est fait de points de rencontre, est la suppression, ou plutôt la non-nécessité, de la notion de durée.

(Dé) Composition (Re)

Le modèle cyclique *balungan*-colotomie

Étude Tutti

Le matériau d'*Étude tutti* est composé de plusieurs étages, mais le premier plan est mélodique et correspond à un cycle de *balungan* composé de groupes de 4 notes/pulsations dont la dernière de chaque groupe de 4 est une note pôle, et auquel est associé une ponctuation qui souligne ces notes pôles de fin de groupes. Si cette construction par *gatra* était consciente, le fait que la longueur des phrases, que la hiérarchie et les groupements de la colotomie et que l'équilibre mélodique antécédent/conséquent – dans la mesure subjective qu'il peut y avoir lorsqu'on utilise des sons inharmoniques pour bâtir une telle mélodie – ressemblent à ceux d'un *ladrang* est bien le résultat d'une opération inconsciente. J'ai en effet cherché, avec des timbres et une échelle autres, à me rapprocher de mes sensations de musicien de gamelan en composant cette mélodie, mais ce n'est qu'après l'avoir terminée, c'est-à-dire après avoir atteint un niveau satisfaisant de logique dans la

balungan	<i>la</i>	<i>la+</i>	<i>mi+</i>	<i>mi</i>	<i>sib</i>	<i>mi</i>	<i>si</i>	<i>la+</i>	<i>mi+</i>	<i>mi</i>	<i>mi+</i>	<i>sib</i>	<i>mi</i>	<i>mi+</i>	<i>sib</i>	<i>si</i>
lettre																
B			ctb	harpe pnoM		ctb		harpe pnoM	ctb			harpe pnoM ctb				harpe pnoM ctb
C	ctb			harpe pnoM	ctb			harpe pnoM ctb				harpe pnoM ctb			ctb	harpe pnoM
D	vb	mb	vb	vbA	vb	mb	vb	mbA	vb	mb	vb	vbA	vb	mb	vb	mbA
E	(hpe) pnoG	(hpe) pnoG	(hpe) pnoG	(hpe) pnoG	(hpe) pnoG	(hpe) pnoG	(hpe) pnoG	(hpe) pnoG	(hpe) pnoG							
F	vb	mb	vb	vbA	vb	mb	vb	mbA	vb	mb	vb	vbA	vb	mb	vb	mbA

balungan	.	<i>si</i>	<i>sib</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>mi+</i>	<i>sib</i>	<i>la+</i>	<i>la</i>	<i>sib</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>sib</i>	<i>mi+</i>	<i>mi</i>	<i>la+</i>
lettre																
B			ctb	harpe pnoM			ctb	harpe pnoM		ctb		harpe pnoM		ctb		pnoG
C			ctb	harpe pnoM			ctb	harpe pnoM	ctb			harpe pnoM ctb				pnoG
D	vb	mb	vb	vbA	vb	mb	vb	mbA	vb	mb	vb	vbA	vb	mb	vb	mbA
E	(hpe) pnoG	pnoG	pnoG	pnoG	pnoG											
F	vb	mb	vb	vbA	vb	mb	vb	mbA	vb	mb	vb	vbA	vb	mb	vb	mbA

Exemple 54 : Évolution de l'instrumentation et de la structure de la colotomie d'Étude tutti en fonction du balungan.

Les colonnes de fin de gatrason sont légèrement grisées, et la dernière colonne, celle du gong, est grisée plus fortement. Abréviations : mb, marimba ; mbA, marimba+archet ; pnoM, piano, médium ; pnoG, piano, grave ; vb, vibraphone ; vbA, vibraphone+archet.

construction et de plaisir dans la répétition cyclique, que j'ai réalisé le parallélisme. On peut donc considérer la structure-squelette d'Étude tutti comme l'association balungan-colotomie classique du gamelan, de forme ladrang dont les répétitions cycliques correspondent aux lettres B à F de la partition.

Le ladrang constitue un répertoire très important et riche de morceaux variés, certains sont, par tradition, interprétés modestement et d'autres peuvent être très développés ; c'est aussi une forme qui peut constituer la deuxième partie des grandes compositions appelées gendhing. J'ai joué des ladrang à l'atelier de gamelan avant et, sans doute, au moment de la composition de cette pièce. Cependant, on peut aussi penser qu'une raison mémorielle n'est pas suffisante à cette coïncidence et que cette forme porte en elle-même un équilibre particulier et évident, un certain classicisme qui en a fait le succès et que c'est cette essence que j'ai retrouvée en essayant d'approcher une structure qui est une sorte d'archétype javanais. Il n'est pas étonnant de retrouver une forme canonique dans ce genre de situations.

Dans Étude tutti, la mélodie et les moments de ponctuation principaux se répètent de cycle en cycle mais l'instrumentation peut changer selon les sections. Le balungan est toujours joué par les altos préparés, puisque le matériau mélodique est lié à ce timbre particulier et non reproductible. Ils sont de plus diversement enrichis, selon les sections, par des violoncelles également préparés, au plus proche des altos. Lettres D à F pour la harpe et lettre E pour le piano, le balungan est également renforcé par ces instruments même si leur rôle va au-delà d'une simple doublure : d'une part leur note de balungan, synchrone avec les cordes, est intégrée à des formules de développement, d'autre part la diphonie du piano reprise par la harpe sert de base à l'élaboration harmonique de ces passages. C'est pourquoi cette doublure par le piano est importante ici : auparavant l'élaboration de la texture se faisait à partir des notes et du timbre des cordes à vide préparées jouées en pizz ;

à partir du milieu de la pièce, c'est le timbre du piano qui devient le modèle principal de l'élaboration de la texture de l'ensemble.

L'instrumentation de la colotomie se présente aussi différemment selon les sections, de façon à ce qu'elle soit toujours audible malgré les différences de textures instrumentale. J'ai dû aussi parfois simplifier cette strate de ponctuation pour privilégier celle de l'élaboration du matériau, en raison du nombre trop important de musiciens qui auraient été nécessaires pour garder cette richesse d'instrumentation par rapport au cahier des charges de ce projet¹³.

Cèngkok

Cèngkok est composé sur le même *balungan* qu'*Étude tutti* mais le fait que l'instrumentation de cette pièce se limite à une flûte seule en modifie nécessairement l'application polyphonique. La riche superposition d'instruments du gamelan a été ici, en quelque sorte, « aplatie ». Les hauteurs du *balungan* n'ont pas été modifiées, à ceci près que l'on a perdu la richesse harmonique des cordes à vide préparées. *Balungan* et colotomie sont incarnés par des modes de jeux percussifs. Le *balungan* est toujours joué en *pizz*, qui constitue la percussion de base de la pièce, et le gong est joué avec un *tongue-ram*, plus puissant, grave, et légèrement plus résonnant.

Tout le début, rapide, lettre A à C, ajoute à ce *balungan* en *pizz* une partie en percussion de clés symbolisant et s'inspirant, du tambour. En réalité, comme « tambour » et « *balungan* » jouent presque toujours ensemble dans ce début, la ligne de flûte est constituée dans ces cycles d'un timbre fusionné de *pizz* et de percussions de clés. Puis, les *pizz* du *balungan* marquent progressivement des divisions de plus en plus petites du cycle, les *gatra* en D puis les *dhong* intermédiaires en E et F : cette fois ce sont le *balungan* et la colotomie qui ont fusionné. Cette fusion était obligatoire puisque la pièce est écrite pour un instrument

balungan	la+	la	la+	mi+	mi	sib	mi	si	la+	mi+	mi	mi+	sib	mi	mi+	sib
lettre																
A, B	TR	pizz (+ percussion de clés)														
C	TR+ perc.	pizz (+ percussion de clés)														
D	TR + perc.. + souffle	pizz		pizz + perc. + app.	pizz		pizz + perc. + app.	pizz		pizz + perc. + app.	pizz		pizz			
E	TR + voix + souffle	pizz	pizz + perc. mult.	pizz	TR	pizz	pizz + perc. mult.	pizz	TR	pizz	pizz + perc. mult.	pizz	TR	pizz	pizz + perc. mult.	pizz
F	TR + voix + perc.. mult. + son	pizz	pizz glissé + perc. mult.	pizz	TR	pizz	pizz glissé + perc. mult.	pizz	TR	pizz	pizz glissé + perc. mult.	pizz	TR	pizz	pizz glissé + perc. mult.	pizz
G	TR + voix + perc.. mult. + son															

balungan	si	.	si	sib	si	la	mi+	sib	la+	la	sib	la	si	sib	mi+	mi
lettre																
A, B	pizz (+ percussion de clés)															
C	pizz (+ percussion de clés)															
D	pizz + perc. + app.	pizz		pizz + perc. + app..	pizz		pizz + perc. + app.	pizz		pizz + perc. + app.	pizz		pizz			
E	TR	pizz	pizz + perc. mult.	pizz	TR	pizz	pizz + perc. mult.	pizz	TR	pizz	pizz + perc. mult.	pizz	TR	pizz	pizz + perc. mult.	pizz
F	TR	pizz	pizz glissé + perc. mult.	pizz	TR	pizz	pizz glissé + perc. mult.	pizz	TR	pizz	pizz glissé + perc. mult.	pizz	TR	pizz	pizz glissé + perc. mult.	pizz

Exemple 55 : Évolution des modes de jeu de la colotomie de Cèngkok en fonction du *balungan*. Les colonnes de fin de *gatra* sont légèrement grisées, et la première colonne, celle du gong, est grisée plus fortement. Abréviations : *app.*, *appoggiature* ; *perc.*, *percussion de clé* ; *perc. mult.*, *percussions de clés multiples* ; *TR*, *tongue-ram*.

¹³ *Étude tutti* a été créée lors d'un atelier de composition du CNSMDP en octobre 2016.

monodique solo et qu'elle n'était pas possible plus tôt du fait de la trop grande vitesse d'enchaînement des notes.

L'évolution du timbre du gong, qui apparaît dans l'exemple ci-contre, a été explicitée dans la partie concernant la colotomie¹⁴.

Cycle et engendrement (*Herbes à peine*)

Quelques parties de *Herbes à peine* ne sont pas cycliques mais les autres sont fondées sur un cycle de neuf diphonies qui s'enchaînent selon le principe d'engendrement/anticipation décrit plus haut¹⁵ : une nouvelle fondamentale est générée par octaviation (descendante) de l'harmonique de la diphonie précédente. Pour qu'une séquence engendrée sur ce principe devienne un cycle, il suffit de l'appliquer également à la dernière note de la séquence de façon à ce qu'elle génère la première. C'est, dans un premier temps, le cas du *balungan* d'*Herbes à peine*.

Les quatre premières diphonies du cycle *si* (*fa#*) → *fa#* (*la*) → *la* (*do#*) → *do#* (*si*) → *si* (*fa#*) se bouclent sur elles-mêmes, ce qui permet leur répétition : les diphonies 5 à 8 sont donc identiques aux diphonies 1 à 4. Au contraire, la diphonie 8 ne mène pas directement à la reprise de début, mais à une altération de la fondamentale de celui-ci (*sib*) surmontée d'un harmonique de rang plus élevé que ceux des précédents accords et donc d'émission moins claire (11^e harmonique, au lieu, précédemment, des rangs 3, 9, 5 et 7). Cette altération est résolue avec la diphonie suivante, lorsque le cycle d'accords est répété, par le glissement chromatique *sib* → *si* qui accentue l'impression de retour. Il s'agit là d'une volonté de rythmer intérieurement le cycle, de faire entendre son architecture et de créer une dynamique qui permette, éventuellement, de sortir d'une logique de répétition et de déboucher sur une séquence non cyclique. Le premier couple de notes (*si-fa#*)

II :	7	13	19	25	31	37	43	49	55	:	I	III	III.A
V :	41	49	57	65	73	81	89	97	101	109/113			
	121	125	129	133	137	141	145	149	149	153			
	155	157	159	161	163	165	167	169	169	171			
	173	175	177	179	181	183	185	187	187	189/191			
	193	195	197	199	201	203	205	207	207	209			
													211
													233
													235

Exemple 56 : Parcours harmonique de *Herbes à peine*.

Mouvements indiqués en chiffres romains et numéros de mesures en chiffres arabes.

¹⁴ Voir *infra* p. 161.

¹⁵ Voir *infra* p. 186.

a, de fait, un statut de pôle principal du cycle, renforcé par la cohérence et la simplicité de l'intervalle harmonique qui le compose. L'altération du *si* en *sib* (ou *la#*) lors de la dernière diphonie du cycle, répond à cette particularité de *Herbes à peine* : alterner des parties cycliques et d'autres non cycliques fondées sur un spectre de *fa#*. Le *la#*, note qui se dirige vers le *si* mais appartient également au spectre de *fa#*, permet aux deux options de coexister : rester dans le cycle en résolvant le *la#* sur le *si*, ou en sortir en restant sur le *la#* et en l'intégrant au spectre de *fa#*. L'enchaînement *la#-fa#* est d'ailleurs l'enchaînement final de *Herbes à peine*, qui résume et résout l'opposition entre les deux univers de la pièce.

Les notes constitutives du cycle mélodico-harmonique de *Herbes à peine* ne donnent pas lieu à un marquage colotomique, à l'exception du gong du premier/dernier accord (avec un cluster grave de harpe). Il m'a semblé que les harmonies très identifiables et répétées à l'intérieur du cycle suffisaient à en percevoir l'architecture très simple, qui n'avait pas besoin d'être explicitée ou soutenue. Cependant, la colotomie n'est pas absente des parties cycliques car chaque « pulsation » d'une note de *balungan* est rythmée par une colotomie intérieure identique pour toutes les notes du *balungan* d'une section donnée. Cette association d'un cycle de ponctuation court avec un cycle mélodique long n'est pas sans rappeler les « cycles de cycles » de l'association *balungan/gongan* d'un grand nombre de compositions traditionnelles pour gamelan. Le choix de donner, dans cette pièce, plus d'importance à la colotomie intérieure, nourrissant des textures stratifiées et vivantes, a également rendu tout simplement impossible une colotomie plus classique, le nombre d'instruments et de modes de jeu suffisamment identifiables étant trop limité.

Cette question, l'emploi d'un grand nombre de timbre dans le contexte, cette fois, d'une pièce de musique de chambre, trouvera une autre solution avec l'emploi d'une colotomie mécanique dans *Daily Colotomy*.

Répétitions libres (*Herbes à peine/Semé d'un sinon*)

Que la colotomie soit une sorte de calendrier fait donc qu'une œuvre n'est pas identifiée par rapport à sa durée. Selon l'interprétation, un même morceau peut durer cinq ou trente minutes. Par rapport à la tradition narrative occidentale, ne pas identifier une œuvre à sa durée est un peu étrange, même si évidemment la durée dépend du tempo de l'interprète ou de certaines reprises (comme dans une forme sonate) – c'est également le cas en jazz où la durée d'un *standard* dépend de ses interprètes et non du compositeur.

La conception par cycle m'a permis de concevoir un grand nombre de séquences avec un nombre de reprises à décider (dans une fourchette) par les interprètes, ce qui fait qu'*Herbes à peine / Semé d'un sinon* peut durer entre 20 et 40 minutes. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une forme ouverte puisque ni le déroulement ni le nombre de parties (c'est-à-dire l'identité formelle de la pièce) ne sont affectés. Ce sont particulièrement aux séquences « sensibles » qu'ont été attribuées ces variables : moments de développement ou de transition, crescendo menant au *climax*, *climax* lui-même. Cela, certes, pour donner de l'importance au procédé, pour le tester et l'éprouver, mais surtout pour des raisons pratiques liées au contexte : pouvoir ajuster ces moments délicats à l'acoustique de l'espace de représentation et aux conditions elles-mêmes, comme la disposition des instruments ou la coordination rythmique avec les hélices soniques. L'idée est aussi de laisser une part du façonnage de l'énergie de la pièce aux interprètes, qui ne soit pas seulement celle de l'investissement physique et émotionnel mais qui participe à la clarté et à l'efficacité de la perception du discours. Ce sont en fait ces mêmes outils qui sont utilisés à Java lors des représentations théâtrales ou dansées. Le procédé a parfaitement permis de s'adapter au contexte rapidement.

Fusion du *balungan* et de la colotomie, poétique et propriétés du cycle dans *Daily Colotomy*

Engendrement et cycle instrumental

De même qu'*Herbes à peine*, *Daily Colotomy* (Exemple 57) est construite sur un cycle lié à l'engendrement/anticipation de cinq diphonies de piano préparé : *la (mi) → mi (fa#) → fa# (do#) → do# (si) → si (la) → la (mi)*. Mais les deux exceptions de *Herbes à peine* n'existent pas ici : le propos de la pièce étant d'étendre dans le temps et dans l'espace sonore le cadre dessiné par les objets-sculptures autour des musiciens, *Daily Colotomy* est entièrement cyclique et le principe d'engendrement parfaitement régulier. Les autres instruments – guitare, violoncelle et flûte – ont également été accordés ou préparés pour s'accorder à ces diphonies de piano préparé.

Ce cycle fonctionne, comme celui d'*Herbes à peine*, avec une colotomie intérieure, assumée par les instruments, qui articule la tenue de chaque note du cycle plutôt que le cycle lui-même. Les instruments n'articulent pas le cycle car chaque diphonie est associée à un des objets-sculptures, qui se fait entendre également à chaque « pulsation » du cycle. Chaque objet ayant son propre timbre, on pourrait aller jusqu'à dire qu'ils forment chacun leur propre colotomie. Par ailleurs, cette association diphonie-objet n'est pas purement artificielle puisque les diphonies de piano préparés ont été conçues pour partager un maximum de fréquences avec les objets et que les autres instruments – guitare, violoncelle et flûte – ont tous été accordés et/ou préparés, dans la mesure du possible, à la fois sur les notes des objets et sur les diphonies de piano préparé. Pour que cet accord soit total, il aurait fallu que le timbre des objets lui-même se réfère au principe de l'engendrement/anticipation, ce qui, évidemment, n'est pas possible ; les objets n'ont pas été choisis dans ce but mais purement pour leur qualité de timbre. Les timbres de la colotomie restent donc partiellement indépendants des hauteurs qui

Cycles
diphonie ud piano préparé

notes des objets

objets : Metal, Porcelaine, Pan, Glass

(les glissés indiquent une oscillation de ces notes)

Exemple 57 : Cycle de *Daily Colotomy*.

leur sont associées ; cela renforce l'aspect carillon de timbre des objets, mais rend également les hauteurs entendues légèrement indépendantes, et fait donc approcher le cycle instrumental d'un *balungan* dont toutes les notes seraient associées à un objet qui marquerait leur fonction dans le cycle, donc une fusion entre le *balungan* et le cycle de la colotomie.

Poétique du cycle des objets

Cadre de la scène des instrumentistes, contour fermé formant un espace concentrique, filet spatial et temporel, les objets assument donc la fonction colotomique, sorte d'horloge mécanique/électronique quadrillant un territoire par le son, striant le temps toujours selon le même ordre : || : compotier, couvercle, cloche, compotier, saladier :|| . Le registre sonore de ces objets étant similaire, il n'était pas possible de profiter uniquement d'une hiérarchie naturelle par le registre ou le volume, comme entre les différentes tailles de gong à Java, pour faire émerger une fonction de gong de ces instruments, la seule hiérarchie absolument indispensable. Le compotier en métal, au timbre et à la résonance légèrement plus riches que les autres, revient donc deux fois pour créer une polarité plus évidente et lui assigner plus naturellement le rôle de gong. Le but était aussi d'obtenir un cycle qui ne corresponde pas exactement au nombre d'objets afin de créer un parcours entre ces objets qui ne soit pas un simple trajet.

À Java, la colotomie fait partie intégrante de « l'ensemble » gamelan, ces instruments ne jouent pas particulièrement plus forts que les autres, ils ne sont pas plus importants que les autres (sauf le gong), ils se comportent simplement différemment, plus mécaniquement ; ils ont un autre rôle, décrivant l'ordre du monde, régi par les dieux, dans lequel les hommes évoluent. J'ai voulu objectiver cette fonction musicalement en la confiant à des objets qui ne sont pas des instruments, leur donnant une réelle autonomie mécanique et spatiale, et l'adapter en montrant leur origine humaine et quotidienne. Cette cosmogonie dérisoire,

humblement à notre échelle, est aussi image de notre monde contemporain dont la conservation dépendra, entre autres, de la possible valorisation du recyclage industriel.

Accord entre le cycle des instruments et le cycle des objets

L'accord entre le cycle constitué des diphonies du piano et les notes principales des objets se fait parfaitement pour les deux premières notes du cycle ainsi que pour la dernière. Pour que cet accord soit auditivement plus évident, j'ai décidé d'associer l'harmonique de la note préparée de piano à la note principale des objets, ces deux hauteurs se trouvant dans le même registre. Pour la troisième note du cycle, l'harmonique *do#* est associée à l'objet *ré+* (cloche), les autres instruments oscillent entre les deux notes, certains renforçant plutôt l'une, d'autres doublant la deuxième. L'intervalle entre *do#* et *ré+* étant conjoint, cette hésitation crée ce que l'on pourrait appeler une instabilité ornementale qui a bien sa place au milieu du cycle, le rendant plus dynamique.

La particularité de la quatrième note est qu'elle est associée au même objet que la première note du cycle mais, cet objet étant constitué de deux notes également présentes, j'ai choisi de le répéter deux fois pour l'associer à chacune des deux notes. La note la plus grave, qui est aussi la plus présente, sert à ouvrir et fermer le cycle, la seconde sert quand l'objet apparaît en milieu de cycle. Ainsi, la double apparition de cet objet renforce sa présence et lui donne plus d'importance, et le fait qu'il soit associé chaque fois à une note différente permet de changer son poids lors de ses deux apparitions au sein d'un même cycle.

Les instruments à cordes de *Daily Colotomy* sont également accordés pour qu'ils puissent jouer à l'unisson des notes principales des objets et fusionner avec eux lorsque tous jouent ensemble. Cette proximité de timbre et de hauteur permet, en deux endroits, de doubler ou remplacer les objets qui marquent le cycle par les instruments :

- lettres I et J, les objets, joués toutes les deux mesures, sont doublés par leur resynthèse instrumentale : leur note principale se trouve à tous les instruments à laquelle le piano ajoute leurs partiels secondaires ; les apparitions supplémentaires des objets, entre ces frappes principales, sont remplacées par leur équivalent aux notes préparées dans l'extrême grave du piano (portée du bas) ;
- juste avant la coda (lettre V de la partition), les objets sont remplacées par les notes préparées grave du piano, dont la hauteur est plus claire que dans l'exemple précédent. L'absence des objets, pour la première (et seule) fois dans la pièce, crée une sorte de « trou d'air » qui permet leur retour, en force et en solo, juste après, marquant ainsi la fin.

Finir avec un cycle

Quand une pièce est entièrement cyclique, la fin pose toujours problème. Elle pourrait en effet, structurellement, ne pas arriver, et doit être marquée par un autre élément, un épuisement du matériau ou une décision agogique extérieure. C'est ce qui se passe à Java où une pièce est un ensemble fermé qui, si elle n'est pas enchaînée avec un autre morceau, se termine dans un très grand ralenti affectant les dernières notes du dernier cycle. C'est également ainsi que finissent *Étude tutti*, *Cèngkok* et *Semé d'un sinon II* ; la question ne se pose pas dans les autres pièces qui ne sont pas cycliques.

Je n'ai pas voulu « fermer » *Daily Colotomy*. Il m'a semblé que la poétique de la forme – la mise en place d'une horloge aux objets et l'entrée des instruments dans le cadre qu'elle propose – imposait à la pièce une certaine ouverture pour équilibrer la force des aspects cycliques (je ne voulais pas non plus laisser entendre que le temps des dieux-objets avait gagné...).

Le parcours global de la pièce, au-delà de sa structure cyclique, dessine bien un retour : la coda revient à la texture de la première partie, mais vidée de sa

dynamique. La mélodie de flûte flotte au-dessus des objets, l'effet d'ouverture est créé par la disparition progressive des instruments, laissant les objets seuls et tellement lents qu'ils semblent hésiter à jouer encore. L'ambiguïté entre ouverture et fermeture reste présente jusqu'à la toute fin, marquée par un tutti discret reprenant le motif d'anacrouse du tout début, bouclant malgré tout la boucle.

Cette ambiguïté entre achevé et inachevé existe également au niveau structurel. Celle-ci commence lors de la transition, lettre U : les deux premiers accords du cycle terminent en réalité le long développement précédent qui aboutit à une suspension sur le troisième accord du cycle. Le temps des deux derniers accords du cycle s'écoule mais les objets ne sonnent pas, piano et violoncelle restant figés dans la résonance du troisième accord. Lorsque la flûte rentre sur le début du cycle suivant, m. 243, rien ne se passe autour, la résonance du piano s'est éteinte, le violoncelle disparaît. Le piano rentre seulement au moment du deuxième accord du cycle, m. 245, et à la place de l'objet. Ce décalage entre forme et cycle est marqué dans la partition par la non-coïncidence de la double barre indiquant le cycle (m. 243) et la lettre-repère indiquant la partie (lettre V, m. 245). Ce décalage va se prolonger lors des trois événements qui marquent les derniers cycles. Le retour des objets prenant le relais du piano se fait encore sur le deuxième accord du cycle, m. 261 ; lettre X, lorsque les instruments marquent le début du cycle, mais avec l'harmonie du troisième accord, comme un rappel de la lettre U sauf qu'aucun objet n'est joué : l'origine du cycle basculerait-elle maintenant vers le troisième accord ? La dernière intervention instrumentale, m. 286, arrive en effet sur le quatrième objet du dernier cycle. Comme cet objet est le même que le premier, les instruments peuvent jouer à ce moment-là l'harmonie du premier accord, donnant l'impression d'être revenu au début, même si le dernier cycle n'est en réalité pas fini. J'ai ainsi profité de la particularité du cycle – être constitué de deux fois le même objet, au début et au milieu – pour terminer la pièce au milieu du cycle.

Pour continuer à marquer l'ambiguïté structurelle de cette fin :

- le cinquième objet est joué juste après, m. 287, mais mis en vibration par l'archet du violoncelle, il est entendu comme une résonance du quatrième/premier objet ;
- et, en concert, le premier musicien (ou la danseuse dans la version chorégraphiée) entre sur scène en tenant dans ses mains l'objet saladier. Il le fait sonner tout en marchant, avec ses doigts ou une mailloche (m. 66)¹⁶, puis le pose avant de se diriger vers le compotier. Il frappe alors le compotier (m. 65) avec une mailloche, ce qui enclenche l'horloge mécanique du *Prélude* pendant lequel les autres musiciens entrent à leur tour. Le compotier est donc le premier objet du cycle, celui avec qui la musique commence puis s'arrête, mais le saladier, cinquième objet du cycle, est le premier et le dernier à être joué.

¹⁶ Cette séquence, purement scénique, ne figure pas dans l'enregistrement de la pièce.

7 – Construire dans le temps (1) : les *irama*

CONSTRUIRE DANS LE TEMPS (1), LES *IRAMA* : GAMELAN

Principe des *irama*
Définition des différentes *irama*
Pièges de *balungan*
Cohésion et direction, le rôle du tambour (1)
Changements d'*irama*
Parcours

Gamelan

Pour faire durer un matériau musical, on peut le répéter ou le modifier. La répétition ne change que la perception de l'auditeur ; la variation n'altère en principe pas la structure mais change la figuration du matériau ; ce que j'appellerais développement transforme la structure et souvent la figuration – à ce niveau de simplification, la confrontation avec un autre matériau est considérée comme une sorte de développement, et tous les intermédiaires ou combinaisons entre ces pôles existent bien évidemment. Les Javanais n'ont pas choisi la dérivation comme solution à grande échelle¹ ; le développement, la transformation de la structure (au sens européen) ne sont pas compatibles avec une construction cyclique, ils n'existent pas comme aiguillon de la durée. Il faut encore rappeler que la notion de durée n'a pas d'importance particulière en Indonésie et, donc, le rapport entre matériau et durée non plus. Pourtant, l'association mélodie/colotomie répétée en boucle, même enrichie de quelques élaborations superposées et subtilement variées à certains instruments, risque de devenir ennuyeuse dans un contexte de concert, ou au moins un contexte d'écoute. La solution javanaise – qui existe également sous des formes légèrement différentes et plus simples dans d'autres régions de l'Asie du sud-est² – est un système très original et très réglé de variation.

¹ On pourrait, éventuellement, interpréter comme une sorte de développement certains enchaînements de morceaux dans des suites (en particulier les enchaînements *srepegan-sampak*), mais ces morceaux restent individuellement stables. Au contraire, à une échelle locale, le dessin des longues mélodies des *gendhing* relève d'un développement mélodique.

² H. SPILLER, *Gamelan*, *op.cit.*

Irama signifie rythme en indonésien mais n'est généralement pas utilisé dans le sens général correspondant habituellement à ce terme en Occident. L'*irama* relie entre elles les notions de temps, de proportion, de tempo, d'ornementation et de monnayage, de techniques de jeu instrumentales voire de présence ou non d'un instrument ; l'interaction de toutes ces notions aboutit à la définition de différentes *irama* correspondant chacune à la contraction ou à l'étirement de la structure musicale de base – en l'occurrence ; le cycle mélodie-squelette/colotomie, ou *balungan/bentuk* – en relation avec des réalisations polyphoniques particulières différemment paramétrées. Le système des *irama* permet donc de définir les textures dans lesquelles va s'incarner le cycle *balungan/bentuk* et de définir la progression dans le temps de ces différentes textures. Si le cycle (se répétant) constitue un premier niveau de construction formelle, les *irama* en définissent un deuxième niveau.

Principe des *irama*

Le système des *irama* va régir le rapport entre l'échelle temporelle du *balungan* et les instruments qui élaborent une mélodie à partir de lui. Quelle que soit sa présentation, et même quand seuls les instruments forts du gamelan sont présents, le *balungan* est joué par les *saron* et le *slenthem* ; mais le *pekin* et les *bonang* en proposent aussi une variation simultanée, ou plus exactement une autre présentation s'écartant plus ou moins de l'original : les *bonang* présentent une élaboration anticipatrice du *balungan* et le *pekin* fait entendre le monnayage le plus audible et le plus lié au *balungan* ; le *bonang barung* (grave) joue à la même vitesse que le *pekin*, et le *bonang panerus* (aigu) deux fois plus vite. La première dimension des *irama* est de proposer un rapport entre deux vitesses, entre deux pulsations : la pulsation du *balungan* et la pulsation de son monnayage. Cette distinction sous-entend au moins deux différences importantes avec l'idée de pulsation en Occident : ces deux pulsations coexistent dans tout morceau de gamelan et c'est,

parfois l'une, parfois l'autre, au cours d'un même morceau, que nous percevons comme le « tempo ³».

La pulsation du monnayage, quelle que soit la densité de ce dernier par rapport à la structure, évolue dans une zone de tempos globalement assez limitée⁴ ; elle correspond à un jeu régulier et dense mais à une vitesse de jeu confortable pour l'instrumentiste – ce qui laisse malgré tout une certaine marge. Ces tempos sont nommés *laya* ; *irama* désigne donc bien une autre notion.

Si la pulsation de monnayage est relativement stable, c'est donc que, dans le rapport de proportion, c'est la pulsation de *balungan*, la pulsation de structure, qui change. Seule la densité du monnayage, et donc son contour, change. En Indonésie, la manière de faire exister un matériau, de le « creuser » pour en faire entendre les subtilités et les potentialités, la manière de le faire durer, donc, consiste à conserver la structure tout en changeant son échelle temporelle et, avec elle, la texture de l'ensemble.

Le principe de proportions temporelles va être exposé maintenant, la conséquence sur la constitution de textures sera développée dans la partie suivante.

Définition des différentes *irama*

Il existe six *irama*, présentées ici accompagnées d'un exemple mettant en parallèle, pour un groupe de quatre notes (*gâtrâ*), le *balungan* (en gras) et, au-dessus, le monnayage du *pekin*, instrument qui, étant l'instrument à lames le plus aigu, réalise toujours le monnayage le plus rapide de instruments forts. La stratification des voix dans le gamelan s'ordonne toujours, en effet, avec la densité de notes la plus faible dans le grave (le grand gong) et la densité la plus importante

³ La question de la complexité de la notion de pulsation est détaillée dans C. MILLER, *As time is stretched*, *op.cit.*

⁴ Mantle Hood parle de densité référente (« density referent ») ; M. HOOD, *The Ethnomusicologist*, McGraw-Hill Book Company, 1971, p.115.

dans l'aigu (le *pekin*)⁵. Dans les exemples suivants, il faut lire la partie de *pekin*, écrite sur la ligne du haut, toujours à peu près au même tempo, en détendant très légèrement la vitesse lors du passage aux *irama* II et III :

- *irama* I , *tanggung* ("mi-cuit") : cette vitesse est considérée comme ne permettant pas d'interpréter finement le morceau mais convient à un style direct, énergique, spectaculaire ; la mélodie du *balungan* est très présente ;

<i>pekin</i> (pulsation de monnayage) :	5 5 6 6 5 5 3 3
<i>balungan</i> (pulsation de structure) :	5 6 5 3

- *irama* II, *dados* ("abouti, mûr") : cette vitesse est considérée comme permettant la pleine expression de la mélodie et de ses subtilités. Elle espace suffisamment les frappes des instruments forts pour permettre de ne couvrir ni les instruments doux ni les voix, qui ne commencent donc à jouer qu'à partir de cette *irama* II ; ils sont généralement absents dans les *irama* plus rapides. À partir de ce moment également, les instruments de la colotomie jouent légèrement en retard afin d'être audibles dans le flux des sons et fluidifier le discours. Le nom de cette *irama* exprime peut-être le fait que ce rapport permet à toutes les strates – colotomie, *balungan*, ornementation – d'être équilibrées et clairement audibles.

5 5 6 6 5 5 6 6 5 5 3 3 5 5 3 3
5 6 5 3

⁵ Il est intéressant de noter que Rahayu Supanggah préfère définir les *irama* comme le rapport de la pulsation du *balungan*, non avec le nombre de frappes du *pekin* mais avec celles du tambour, appelées *keteg*. Ce terme désigne également la vitesse de pulsation normale d'un cœur humain adulte, et cette vitesse sert de référence explicite au choix d'un tempo « normal » par le joueur de tambour. Ce choix semble d'autant plus logique que le joueur de tambour est pratiquement celui qui dirige le tempo et les changements d'*irama*, et qu'il est présent dans tous les contextes de jeu, contrairement au *pekin* qui peut être absent dans certaines circonstances (R. SUPANGGAH, « *Gatra*: A Basic Concept of Traditional Javanese Gending », *op. cit.*, p. 5, 6). Néanmoins, l'explication par le *pekin* est beaucoup plus simple à présenter et suffisamment exacte pour que ce soit elle qui soit choisie ici.

- Il existe encore une *irama* deux fois plus rapide, l'*irama gropak*, utilisée en principe pour précipiter la fin des morceaux et obligeant de nombreux instruments, y compris ceux jouant le *balungan*, à éliminer des notes pour pouvoir suivre la cadence.

Pièges de *balungan*

J'ai présenté les *irama* comme le rapport entre pulsation de monnayage et pulsation de structure et non comme celui existant entre *pekin* et *balungan* car le *balungan* peut être, dans certains morceaux, assez versatile. En effet, il existe parfois différentes densités de *balungan* en fonction des *irama* : le *balungan* va aller en se densifiant parallèlement à l'élargissement de l'échelle temporelle. Ce peut être parce que le *balungan* original d'un morceau se trouve en *irama* II et que, lorsque le morceau commence en *irama* I, le *balungan* est simplifié en ne proposant que des notes sur les *dhong*, ce qu'on appelle un *balungan nibani* :

. 3 . 2, au lieu de 3532 par exemple. Ou alors, parce qu'en passant en *irama* III,

le *balungan* deviendra *balungan rangkep*, avec une densité double : $\overline{35653212}$. Les instruments du *balungan*, et non seulement les voix de monnayage, peuvent donc également « creuser » le matériau d'une manière qui rappelle les fractales, le révéler ou l'enrichir.

Les *balungan nibani* permettent de jouer à des tempos rapides et avec une colotomie très présente (c'est le *balungan* normal des formes *lancaran*) et les *balungan rangkep* permettent d'empêcher que les *saron* soient entendus comme de la ponctuation dans les *irama* larges. Mais la conséquence de cette richesse en variantes de « pulsations de *balungan* perçues » est que le rapport audible entre les notes des instruments du *balungan* et celles des instruments qui monnaient, dans ces cas-là, ne se modifie pas en changeant d'*irama*... C'est pourquoi j'ai préféré

parler de pulsation de structure plutôt que de « note » ou « d'instrument » du *balungan* ; il aurait sans doute été possible de choisir comme définition le rapport entre monnayage et colotomie, la densité de la colotomie ne variant pas en fonction de l'*irama*, mais ceci ne s'est, à ma connaissance, jamais fait, sans doute parce que ce rapport aurait alors nécessairement dépendu de la forme (*bentuk*).

Cohésion et direction, le rôle du tambour

Au cours d'un morceau, le passage d'une *irama* à une autre se fait progressivement, par un ralenti ou un accéléré (selon le sens du changement) généralement sur la fin du cycle. Il peut être plus ou moins progressif en fonction de sa longueur mais il est toujours important puisqu'il aboutit à une division ou à une multiplication du tempo par au moins deux (par plus si un cran d'*irama* est sauté. Il est également spectaculaire puisqu'il est associé à un changement de texture dû à la modification des élaborations et, parfois, à l'ajout ou à la suppression de certains instruments. La nouvelle *irama* commence souvent un peu après un nouveau cycle, vers la fin de la première phrase (le premier *kenongan*). Les ralentis sont souvent précédés d'un très léger accéléré qui signale aux musiciens qu'un changement va bientôt se produire.

Comme pour beaucoup d'autres instruments, la partie de tambour dépend de la forme de la composition et de l'*irama*. Les figures sont souvent liées à la colotomie et marquent le flux avec plus ou moins de liberté. Mais le tambour joue un autre rôle, très important, il coordonne l'ensemble, marquant bien sûr le tempo (la pulsation de monnayage comme celle de structure) et dirigeant les ralentis et accélérés, bien que, parfois, avec une parcimonie de frappes déconcertante dans ces moments cruciaux : espacer les frappes quand on est responsable d'un mouvement de groupe oblige tous les membres à une écoute mutuelle beaucoup plus importante⁶.

⁶ « Qui peut le moins peut le plus » m'a dit à ce propos le musicien de gamelan et violoncelliste de *kroncong* indonésien Alfian Adytia (communication personnelle, La Haye, février 2019).

Surtout, le moment de ce changement est également décidé et indiqué par le joueur de tambour (sur indication du marionnettiste dans le théâtre de marionnettes) par une combinaison de frappes ayant valeur de signal pour les autres musiciens. Le choix de la nouvelle *irama* est également indiqué par la combinaison de frappes. Il en est de même de tous les moments d'articulation, notamment le début et la fin du morceau.

Changements d'*irama*

Ces transitions sont particulièrement frappantes à l'écoute. C'est un point très intéressant de la musique de gamelan : comme chaque section est stable et continue dans sa texture, les vagues de tension sont assez subtiles, jamais dramatiques (elles sont généralement de nature monodique modale). Quand il y a une progression mélodique étrange dans le cycle, celle-ci revient régulièrement et, comme le matériau ne se modifie pas au cours du morceau, cette répétition affaiblit, en quelque sorte, émotionnellement ce moment ; rien en tout cas dans l'« orchestration » ne vient habituellement souligner ce moment particulier⁷.

Les points de plus grande tension musicale, au sens d'une instabilité du matériau, se trouvent donc dans ces transitions spectaculaires, mais elles sont très circonscrites – elles durent peu de temps – et sont nettement « cernées » par de longues plages stables précédant et suivant celles des changements d'*irama*. Il me semble que c'est là une grande différence avec le *climax* d'un développement qui est souvent, par définition, une surtension : point de rupture ou de saturation du matériau, aboutissement d'un processus ou déchirement dramatique (parfois lié à un retour thématique), déchaînement ou sur-construction... Dans le cas d'un

⁷ Dans le cas d'un *gantungan*, prolongation d'une note sur plusieurs pulsations de *balungan*, il y a souvent un changement dans la manière de jouer des instruments mélodiques, ce qui est assez logique puisqu'ils suivent, de près ou de loin, le contour mélodique du *balungan* : si ce contour devient plat, ce qui était mobile auparavant doit trouver un moyen de suspendre sa direction tout en maintenant le flux, et diffère logiquement des autres moments du cycle.

None of this is problematic for competent Javanese musicians although it is never explicitly taught. The complexity becomes apparent when teaching to non-Javanese to play gamelan.

BRINNER, *Knowing Music*, p. 60.

changement d'*irama*, ce peut être un relâchement, une impression relative de lâcher-prise, d'hésitation ou de précipitation, menant parfois un court instant à une certaine confusion (tous les changements d'élaborations ne se font pas forcément en même temps à tous les instruments, la synchronicité devient lâche...). La gravité semble avoir disparu... Évidemment, l'effet est saisissant parce que l'échelle de changement de tempo (du simple au double) est très grande. Pour des musiciens occidentaux, mener de tels ralentis ou accélérés est très inhabituel et inconfortable. Mener de tels changements de tempo depuis le tambour, ralentis comme accélérés, signifie maîtriser une réelle technique sensible et esthétique. En atelier, nous passons beaucoup de temps à travailler le naturel et l'élégance de ces transitions au tambour. La difficulté à trouver ce naturel est peut-être culturelle car, en Occident, nous découvrons ces effets en même temps que le gamelan alors qu'un Javanais ayant grandi au milieu de représentations de gamelan (c'est-à-dire après un apprentissage au moins passif) réalise sans doute cela sans réfléchir. Pour les autres instrumentistes du gamelan, ce sont des moments « glissants » mais très agréables à jouer, où l'on se coule dans le flux tout en le créant, en apesanteur mais responsable, comme tous les autres, pour retomber sur ses pieds.

Ces zones de transition sont composées de deux moments : une fois les pulsations de monnayage et de structure installées dans un rapport, elles commencent par ralentir parallèlement, et cela jusqu'au moment où la pulsation de monnayage pourrait revenir approximativement à la vitesse d'où elle était partie, c'est-à-dire, presque deux fois plus lentement. La pulsation de monnayage se déconnecte alors de la pulsation de structure pour revenir brusquement à la vitesse initiale et installer ainsi un nouveau rapport avec la nouvelle pulsation de structure. Plus exactement, chaque instrumentiste effectuant un monnayage instaure ce nouveau rapport, cette nouvelle élaboration, au moment qu'il juge opportun au cours du changement de tempo – soit que l'ancienne technique ne soit plus jouable, soit que le point de stabilisation de la nouvelle *irama* soit atteint. Ce court moment

Partie	Tempo	<i>Irama</i>	Temps d'un cycle (32 notes)	Durée d'un cycle
Mes.1-3 : <i>bukâ</i>	180, rit	<i>lancar</i>	—	—
: A :	90	<i>tanggung</i>	8 mesures	21"
: B:	75	<i>tanggung kébar</i>	8 mesures	26"
: C:	70	<i>dados</i>	16 mesures	55"

Exemple 58 : Progression des *irama* du cycle et forme de Eling Eling.

de tuilage des élaborations ajoute à l'instabilité du moment, elle crée une instabilité progressive, un floutage de la texture musicale. De plus, techniquement, le rapport entre la simplicité individuelle des moyens et la complexité est remarquable, ainsi que la justesse du résultat musical.

Parcours

Le parcours classique des *irama* pendant un morceau consiste souvent à commencer en *irama I* puis d'explorer les *irama* plus larges. Ce trajet peut être interprété de différentes manières. Par exemple, on peut imaginer que la musique part nécessairement d'une configuration où les deux pulsations – la pulsation de monnayage qui est celle du temps quotidien des hommes, des travaux des champs, et la pulsation de structure qui est celle de l'ordre cosmique du temps, donc des dieux – sont confondues et qu'elles se séparent progressivement. Ou alors, que ce parcours permet d'aller vers de plus en plus de raffinement, valeur cultivée par les Javanais ; les *irama* larges permettant de faire entendre les instruments doux, plus raffinés que les instruments forts, plus sévères. Un tel parcours peut être illustré par la transcription que j'ai réalisée du *ladrang Eling Eling* pour orchestre à plectre (Exemple 58). Ce morceau est caractérisé par la possibilité d'appliquer un traitement instrumental particulier, un *garap*⁸ collectif, à l'*irama tanggung*. Avec ce *garap*, appelé *kébar*, le tempo de la pulsation de monnayage diminue pour permettre une ornementation plus importante et plus animée, l'effet est donc paradoxal. Deux *irama* s'y succèdent : *irama I*, *irama I kébar*, puis *irama II*. Tout morceau doit également être précédé d'une introduction qui peut prendre des formes différentes, c'est ici la forme par défaut, lorsque que le morceau est joué seul, qui a été choisie : un court prélude (*bukâ*) au *bonang barung* assumé dans la transcription par la première mandoline⁹. Ce *bukâ* a la forme traditionnelle d'une déformation des deux

⁸ Voir chapitre suivant.

⁹ Mandoline alto.

CONSTRUIRE DANS LE TEMPS (1), LES IRAMA :
COMPOSITION

Échelles temporelles des pièces cycliques
Insertion d'un développement processuel local dans *Étude tutti*
Les proportions du *Trio*
Zones de transition : tempo fixe/tempo variable dans *Étude tutti*

Partie	Temps d'un accord	Tempo	Irama	Temps d'un cycle (32 notes)	Durée d'un cycle
introduction	<i>bukâ (bonang)</i>	200, rit.	0,5	—	—
A	1 temps	120	1	8 mesures	16"
B	1 temps	120		8 mesures	16"
C	1 temps	120		8 mesures	16"
D	2 temps	100	2	16 mesures	38'
E	4 temps	74	4	32 mesures	1'43
F	8 temps	60/66	8	64 mesures	4'04

Exemple 59 : Progression des irama du cycle et forme de Cèngkok.

derniers *kenongan* du cycle, commencé à une *irama* très rapide (*lancar*) et ralentissant immédiatement pour arriver, trois mesures plus tard, deux fois plus lent pour l'*irama* I.

Les cycles peuvent être répétés plusieurs fois dans une même *irama*, ou non. Dans la transcription de *Eling Eling*, ce choix est laissé à la discrétion du chef d'orchestre. Dans les pièces où j'ai expérimenté une forme cyclique avec *irama*, le nombre de cycles est d'habitude fixé par l'écriture, sauf dans *Herbes à peine* où la situation est la même que pour *Eling Eling*. Cette possibilité de répéter les cycles est marquée dans les tableaux par le signe ||: :|| de part et d'autre de la partie concernée.

(Dé) Composition
(Re)

Échelles temporelles des pièces cycliques

Exceptés le *Trio* et *Clepsydre*, toutes les pièces du corpus sont cycliques et appliquent le principe d'*irama* d'une manière un peu différente d'une pièce à l'autre mais toujours assez proche de l'original javanais. Les ratios des changements sont ainsi toujours liés à une puissance de 2 – le plus souvent 2, parfois 4 ou 8. À chaque *irama* est associée une nouvelle texture, une nouvelle partie. Chaque section, correspondant à un ou plusieurs cycles dans une même *irama*, est stable ou animée d'un processus minime. C'est par ce moyen notamment que j'ai allongé et stabilisé les parcours formels de mes pièces et trouvé un cadre pour « creuser » le matériau d'une section. Le passage d'une *irama* à l'autre se fait par des grands ralentis, plus rarement des accélérés. Au ratio des *irama* s'ajoute parfois un léger infléchissement de la pulsation de monnayage.

Partie de Herbes à peine	Partie de Semé d'un sinon I	Temps d'un accord	Tempo	Irama	Temps d'un cycle (9 accords)	Durée d'un cycle
: Herbes à peine I :	I : D-E	6 mesures	120	24	54 mesures	1'48
: Strates :	I: mes1-37	1 mesure	54	4	9 mesures	40"
: Élaboration I :	II: mes.4-75	8 mesures	160	32	72 mesures	1'48
: Herbes à peine II :	—	4 mesures	120	16	36 mesures	1'20
: Élaboration II :	II: mes.75-91	2 mesures	100	8	18 mesures	43"

Exemple 60 : Progression des irama du cycle d'Herbes à peine et Semé d'un sinon I.

Cycle/4	M	M	M	M	F	M	M	M	V	P	M	P	M	F	P	F	P	V	F	P	M
Cycle/2	M	M	F	M	V	P	M	F	P	V	M										

Exemple 61 : Trois densités de cycle des objets dans Daily Colotomy.

M = compotier en métal ; F = couvercle en fonte ; V = cloche à fromage en verre ; P = saladier en porcelaine.

Les différents plans de ces pièces sont exposés dans les tableaux ci-après. Ils présentent pour chaque cycle joué la durée d'un élément du cycle, le tempo (de la pulsation de monnayage), l'« irama » exprimée par le rapport entre la pulsation de monnayage et la pulsation de structure, la période d'un cycle exprimée en valeur de temps (en mesures à 4/4) et sa durée en minutes-secondes. Ce plan est donc celui des irama comme de la forme des morceaux : la figuration, les formules, les instruments meneurs, sont différents dans chacune des irama. Elles sont également différentes d'une pièce à l'autre, ce qui n'est pas le cas en karawitan où le traitement d'un matériau est le même d'une pièce à l'autre à partir du moment où le même irama/garap est appliqué au balungan – à quelques irrégularités près.

Les débuts de morceaux sont souvent des cas particuliers, correspondant à l'allumage, la mise en route de la musique.

L'irama 0 d'Étude tutti (Exemple 63) correspond au fait que le cycle de cette section est joué sans tempo, donc sans durée calculable ni pulsation de monnayage.

Le tableau de Herbes à peine (Exemple 60) ne se rapporte qu'aux parties cycliques présentées dans l'ordre d'apparition, mais elles alternent dans la pièce avec des parties non cycliques ; c'est donc le seul plan qui ne soit pas aussi un plan de la forme globale.

Les accélérés et ralentis ne sont pas indiqués dans ce plan. Dans Daily Colotomy (Exemple 62), le cycle n'étant composé que de cinq accords, il est trop court pour pouvoir produire des transitions d'une partie à l'autre suffisamment longues pour être expressives. Les transitions sont donc assurées par une irama rapide qui joue le rôle d'intermédiaire entre les réels changements d'irama: ces courtes sections instables amplifient les changements progressifs de tempo qui commencent à la fin des cycles qui les précèdent. La transition 2 est amplifiée et

Partie	Cycle	Repère	Temps d'un objet	Tempo	Irama	Temps d'un cycle	Durée d'un cycle	
Prélude	1	mes.-65	4 mesures	96	6 /4	20 mesures	2'40	
	2	mes.-45	2 mesures		2 /2	10 mesures		
	3	mes.-35	1 mesure		1	5 mesures		
	4	mes.-30	2 mesures		4 /2	10 mesures		
	5	mes.-20	4 mesures		16 /4	20 mesures		
Partie I	6	A	8 mesures	96	32 /4	40 mesures	1'20	
transition 1	7	F	1 mesure		4*	5 mesures	13"	
Partie II	8	G	4 mesures		16	20 mesures	50"	
	9	H	4 mesures		16	20 mesures	50"	
transition 2	10	I	2 mesures		8 - 8 /2**	10 mesures	25"	
	11	J	2 mesures		8 - 8 /4**	10 mesures	25"	
Partie III	12	K	8 mesures		32	40 mesures	1'20	
	13	P	16 mesures		135	64 /2	80 mesures	2'22
transition 3	14	U	2 mesures		96	8	10 mesures	25"
Partie IV (coda 1)	15	2 avant V	2 mesures			8	10 mesures	25"
	16	mes.253	1 mesure	4		5 mesures	13"	
	17	1 avant W	2 mesures	8 /2		10 mesures	25"	
Partie IV (coda 2)	18	X	2 mesures	8 /2*		10 mesures	25"	
	19	mes.279	1 mesure	Rit.	4	5 mesures	27"	
	20	mes.284	1 mesure		4	5 mesures	27"	

Exemple 62 : Progression des irama du cycle et forme de Daily Colotomy.

* Dans ces cycles, le dernier objet est monnayé par la version du cycle de densité 4.

** Dans ces parties, le cycle est présent sous deux formes simultanées : le cycle de densité 1 est joué par les objets et la densité double ou quadruple se trouve uniquement au piano (portée du bas, notes avec les chevrons).

correspond presque à un moment *climax* de développement ; dans la transition 3 il n'y a plus de tempo perceptible.

Comme on l'a montré, le cycle de *Daily Colotomy* est une fusion entre le cycle mélodique et le cycle colotomique. De fait, j'ai utilisé dans cette pièce des densités variables du cycle des objets, comme pour un *balungan* (Exemple 61). Il y a ainsi trois « mélodies » d'objets dans un rapport de densité simple, double, ou quadruple. Par défaut, le cycle est celui de densité 1, les cycles densifiés sont notés dans le plan de la forme dans la colonne *irama* par un « /2 » pour les cycles de densité double, et « /4 » pour les densités quadruples. Le cycle d'origine étant très court, il aurait été difficile de le répéter un grand nombre de fois sans lasser ou faire basculer dans une écoute de type « transe ». La majorité des cycles monnayés se trouvent quand les objets jouent seuls, développant le cycle d'origine très simple, présent au début et à la fin de ces séquences (cycles 3, 19 et 20). Les instruments s'accordent avec les cycles de densité 2 ou 4 de différentes façons : à la fin (cycles 17 et 18), le parcours mélodique de la flûte est quasiment indépendant des objets ; au début (cycle 6), les instruments s'accordent et suivent le monnayage ; au cycle 13, ils ne prennent en compte pour leur développement que les notes du cycle d'origine.

Enfin, les deux pièces non cycliques du corpus sont malgré tout traversées par la question des proportions mais d'une manière qui s'inspire de la technique des *irama* plus qu'elle ne l'applique exactement. *Clepsydre* appliquait les proportions temporelles à la progression simultanée des différentes voix¹⁰, comme échelle temporelle des différents calendriers en conjonction. Dans le *Trio*, les proportions sont appliquées aux mouvements et à leur découpage.

¹⁰ Le découpage 4-3-5-2-6-4-5-3-7-2-6 est appliqué à l'échelle 1 pour la voix aigu ; 2 pour l'ostinato médium ; 3 pour la voix grave ; et 4 pour les glissés dans le grave.

Insertion d'un développement processuel local dans *Étude tutti*

J'ai utilisé l'élargissement temporel résultant de la logique d'*irama* comme un moyen de générer et de cadrer le développement d'un tout petit élément du matériau ; il s'agit d'une utilisation expressive, presque narrative et absolument occidentale de l'*irama*.

Le cycle mélodique à la base d'*Étude tutti* est composé de 32 pulsations mais non de 32 notes : au milieu du cycle, une pulsation (la 17e) est remplacée par un silence correspondant, en théorie javanaise, à un *gatragantung* où la dernière note du *gatraprécédent* est prolongée dans le *gatasuivant*. En gamelan, la réalisation instrumentale de cette prolongation consiste en le non étouffement de la note, ou en répétitions et ornements pour les instruments mélodiques continus. Dans *Étude tutti*, le silence est remplacé par une percussion sur le corps des altos – dont l'origine est plutôt celle des parties de tambour du gamelan où il est toujours possible de « remplir » des moments de silences par des frappes légères et étouffées, des sortes de frappes neutres, éventuellement entendues uniquement par l'instrumentiste. L'origine de ce timbre vient du même mode de jeu, présent depuis le début de la première présentation complète du cycle (lettre A), mais toujours en contretemps et percussion double (avec une « petite note ») qui en fait un élément étranger au vocabulaire purement mélodique des altos et violoncelles à cette place, et joue un rôle de « déclencheur d'entropie » entraînant le cycle vers sa transformation ou sa fin.

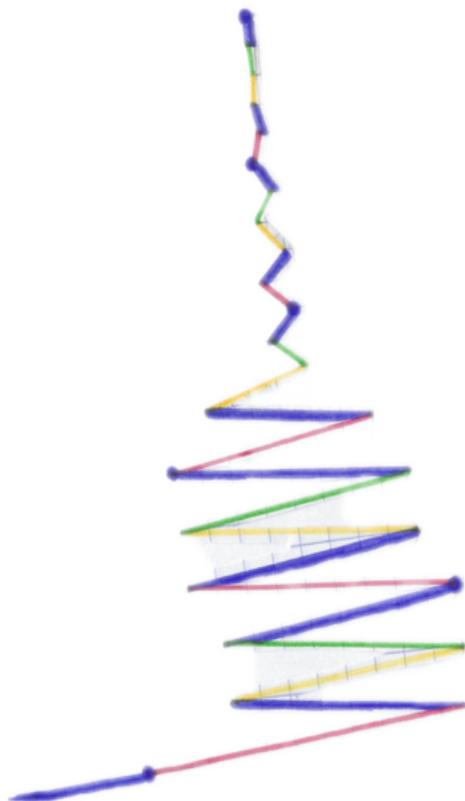
- Lettre B, cette percussion sur la table des altos (m. 38) entraîne l'emballage des flûtes et l'entrée de percussions similaires à la harpe ; la lettre C, de même *irama* que lettre B, est traitée de même sauf que l'élément percussif est doublé aux violoncelles (m. 54).
- Lettre D, cet élément percussif rentre en conjonction avec l'arrivée des triolets aux violoncelles, en une figure plus longue que les précédentes à ce

Partie	Temps d'un accord	Tempo	<i>Irama</i>	Temps d'un cycle (32 notes)	Durée d'un cycle
A	1 <i>gâtrâ</i> = 3 mesures	Sans tempo	0	29 mesures	—
B	2 temps	140	2	16 mesures	27''
C	2 temps	125	2	16 mesures	30''
D	4 temps	105/110	4	32 mesures	1'10''
E	8 temps	85/90	8	64 mesures	2'50
F	4 temps	105/110	4	32 mesures	1'10''

Exemple 63 : Progression des *irama* du cycle et forme d'*Étude tutti*.

Mesure	Temps d'un accord	Tempo	<i>Irama</i>	Temps d'un cycle (5 diphonies)
1	1 temps	180	0,5	2 mesures
3	1 temps	90	1	2 mesures
5	2 temps		2	3 mesures
8	24 temps		16	20 mesures
28	24 temps		16	20 mesures

Exemple 64 : Progression des *irama* du cycle et forme de *Semé* d'un sinon II.



Exemple 65 : Représentation graphique de la progression temporelle des accords du cycle de Semé d'un sinon II en fonction des irama.

Chaque accord est représenté par un segment de couleur dont la longueur est fonction de sa durée. On voit donc le cycle des couleurs se répéter et les longueurs s'allonger. Les irama sont représentées par des angles de plus en plus aigus.

même instrument (un *gâtrâ*), et est entouré, prolongé, par un trémolo de touches bloquées, percussives donc, au piano préparé (m. 78 et 80). Ce trémolo était déjà la réalisation, anticipée, de ce moment du cycle lettre A (m. 16).

- Lettre E, parce que la pulsation de structure dure maintenant deux mesures, cet élément a été transfiguré. Dans le cycle, la note précédant la percussion est en réalité prolongée sur deux de ces pulsations : la première fois par l'élément percussif, à la deuxième pulsation par la répétition de cette note, ce *si* doit donc durer six mesures. J'ai réalisé ce grand moment de « vide expressif » par :
 - le scintillement de la quarte *si-mi* déjà présente lettre A (m. 16), grâce à une multitude d'unissons de notes préparées au piano, doublées ensuite par un trémolo d'harmoniques à la contrebasse,
 - un allègement soudain et une suspension de la texture (notamment par le remplacement du multiphonique saturé de hautbois par un *bisbigliando*),
 - et la multiplication de la percussion à toutes les cordes, reprise en écho par un *tongue-ram* et soulignée par du souffle aux flûtes.
- Lettre F, reprise de la partie lettre D mais avec une nouvelle partie de piano, l'incarnation pianistique de cet élément disparaît quasiment, ce qui ne rend plus possible une nouvelle transformation de la texture. Cette disparition signe donc la fin du processus dynamique et amène la fin de la pièce.

Ce genre de processus, typiquement occidental, n'existe pas à Java à cause de la faiblesse, dans ces compositions, du temps linéaire, et parce que le nombre de répétitions du cycle *balungan/bentuk* n'est en général pas décidé à l'avance. Il s'agit ici d'une adaptation à l'écriture, et donc à la fixation du nombre des *irama* et de leur progression pour dessiner la forme d'un morceau.

Fondé sur le même *balungan* qu'Étude tutti, Cèngkok (Exemple 59) propose également un développement à ce point du cycle mais bien plus modeste : la tenue de mi-cycle est marquée par la première note longue de la pièce (5^e mesure de C) en *flutterzunge*, et ce mode de jeu marquera ce moment par la suite, amplifié progressivement en durée (p. 6 fin du 3^e système), et prolongé par une surpression (p. 7 dernière mesure ; p. 10 dernière mesure).

Les proportions du Trio

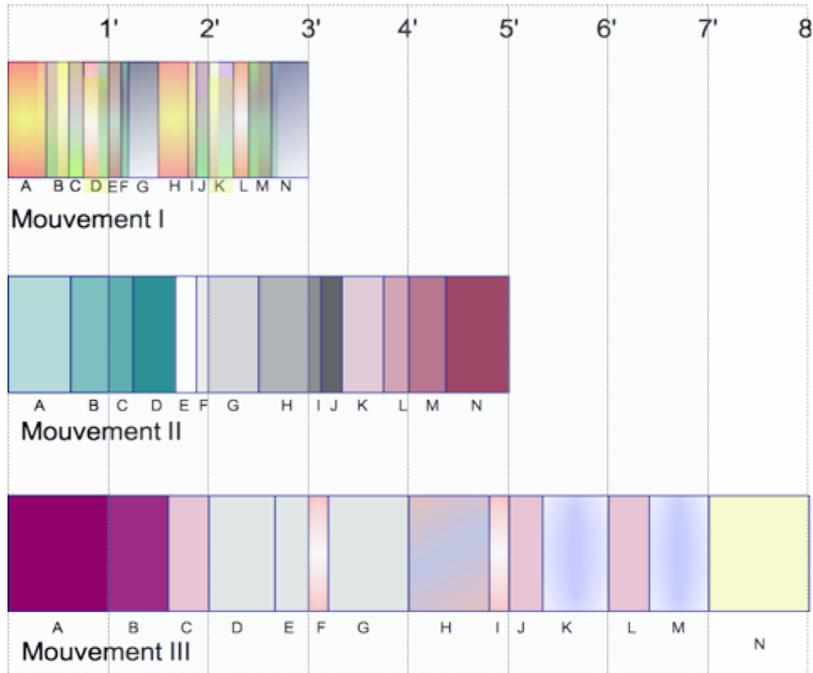
Dans le *Trio*, toutes les relations de durées, entre les mouvements comme au niveau de leur découpage interne, se fondent sur le même plan, à savoir les trois premiers termes de la série de Fibonacci commençant par 3, soit 3, 5 et 8. Le rapport entre ces trois chiffres me paraissait équilibré dans leur expansion et me semblait refléter un mouvement d'amplification du matériau qui existe à l'échelle de la pièce entière.

J'ai d'abord fixé la durée de chaque mouvement, reflétant une expansion du matériau, ce qui rappelle le parcours classique des *irama* qui progressent en « creusant » le temps. Le premier mouvement, rapide et à l'énergie concentrée, dure 3 minutes ; le deuxième, suspendu, prend son temps pendant 5 minutes ; et le dernier peut se déployer dans la complexité de ses relations, de ses guirlandes et de ses résonances, en 8 minutes. Le tout, 16 minutes, correspondait à la durée demandée.

Chaque mouvement est ensuite découpé en 3, 5 et 8 sections égales, et ces trois découpages une fois superposés créent quatorze sections nommées par une lettre de A à M. On peut considérer ce découpage temporel comme une structure temporelle, faite d'une superposition de calendriers, qu'un timbre ou un événement vient généralement marquer. Les sections, marquées par une lettre repère dans la partition, correspondent toutes à un moment de développement clairement délimité, à un flux et à une texture, ce qui rend le découpage très perceptible.

découpage en 3	découpage en 5	découpage en 8	parties	début de chaque section (/120)	longueur de chaque section (en 120e)
A - 1/3	A - 1/5	A - 1/8*	A	0/120	15
		B - 2/8**	B	15/120	9
	C - 2/5	C	C	24/120	6
		D - 3/8	D	30/120	10
E		E	40/120	5	
F - 4/8		F	45/120	3	
E - 2/3	G - 3/5	G	G	48/120	12
		H - 5/8	H	60/120	12
	I - 4/5	I	I	72/120	3
		J - 6/8	J	75/120	5
K - 3/3	M - 5/5	K	K	80/120	10
		L - 7/8	L	90/120	6
		M	M	96/120	9
		N - 8/8	N	105/120	15
			fin	120/120	

Exemple 66 : Découpage des sections constituant chacun des trois mouvements du Trio, selon la superposition d'un découpage en 3, 5, et 8 parties égales de la durée total du mouvement.



Exemple 67 : Proportions, forme, et durée comparée des trois mouvements du Trio.

Ces proportions s'appliquent donc dans chaque mouvement à leur durée et à leur tempo. La section C, par exemple, a une durée absolue de 6/120e. Cela se traduit dans le premier mouvement (noire pointée à 80) par 6 mesures à 6/8 (9 secondes) ; dans le deuxième mouvement (noire à 54) par 2 mesures à 4/4 et 2 mesures à 3/4 (15 secondes) ; et dans le troisième (noire à 132) par 3 mesures à 7/4 et 9 mesures à 4/4 (24 secondes).

On voit que les trois mouvements – qui ont chacun leur durée, leur sonorité, leur caractère, leur espace particulier, leur instrument meneur, un paramètre d'écriture principal (rythmique, mélodique, polyphonique) créant une texture, une localisation particulière des *climax* dans la forme¹¹ – marquent le déploiement d'un matériau unique au travers du même découpage temporel à des échelles de temps différentes. Le rapport avec les *irama* est assez abstrait mais l'inspiration est similaire.

Zones de transition : tempo fixe/tempo variables dans *Étude tutti*

Dans toutes mes pièces on trouve un jeu avec le tempo, et cela pour des raisons à la fois expressives et formelles. Le plus souvent, ces ralentis sont simplement indiqués comme un changement progressif de tempo dirigé par le chef – ou un des musiciens en musique de chambre. La particularité de ces changements de tempo est leur envergure ; comme elles correspondent habituellement aux moments de changement d'échelle temporelle, le rapport est au moins de facteur 2. Comme au gamelan, cette façon de réaliser un ralenti sur une telle distance doit être beaucoup travaillée en répétition afin de donner un sentiment de naturel et d'expression à la courbe du ralenti. Ce sentiment est acquis avec la pratique et les

¹¹ Dans le premier mouvement, tout est dirigé vers la fin, les percussions s'accélèrent et saturent l'espace jusqu'à l'apparition, pour finir le mouvement, des premières notes définissables et résonnantes, rendant possible dans les mouvements suivants un travail sur les hauteurs. Dans les deuxième et troisième mouvements, les points de tension maximale se trouvent aux deux tiers du mouvement dans les deux cas, associé à une transformation surprise du matériau.

chefs occidentaux n'ont, en général, jamais réalisé de progression de ce type, ce qui demande alors un travail spécifique.

Dans *Daily Colotomy*, j'ai transposé le trouble de ces transitions par des variations de tempos par endroits très marquées, d'un facteur 4, en peu de temps, quatre mesures dans lesquelles se superposent un débit qui rend l'accélééré ou le ralenti audible avec des trémolos qui viennent le perturber (m. 42-46, 100-101 ou 232-235), ou des tenues de flûte en écriture proportionnelle à la mesure, flottant dans la métrique et donnant l'impression de rester dans le tempo précédent (m. 90-94). Je n'ai pas poussé plus loin ce procédé car l'effet dramatique des désynchronisations n'est vraiment efficace que si la polyphonie est fournie, donc dans le contexte d'une pièce d'ensemble, mais c'est ce que j'ai tenté dans *Étude tutti*.

L'écriture pose un problème dans la restitution de ces zones de transition, dans leur effet comme dans leurs moyens techniques. Dans *Étude tutti*, j'ai cherché pour les interprètes un moyen simple et ludique (ces deux critères étaient importants) de générer de tels moments demandant de l'écoute mais présentant peu de complexité de réalisation. Ce moyen m'a semblé être la superposition de tempo : pendant le ralenti ou l'accélééré dirigé par le chef, certains instrumentistes ne le suivent plus et continuent de jouer au tempo précédent. Cette situation se produit à quatre reprises dans la pièce et sous des formes légèrement différentes.

Trois de ces passages sont des ralentis. Le premier, m. 61, est léger et ne tient qu'à un détail à adapter : le piano préparé joue des notes percussives très rapides dont le débit ne doit pas être freiné par le ralenti général des autres instruments. C'est pourquoi le débit écrit se fait plus rapide pendant le ralenti du tempo, du quintolet au sextolet, à la main droite, et que j'ai demandé d'ajouter, si besoin, des notes pour arriver de manière continue sur le premier temps suivant, sans « trou ». Le deuxième ralenti se situe m. 89 à 92 : la contrebasse, qui avait marqué la pulsation pendant toute la séquence (depuis la m. 62, lettre D), va maintenir son débit pendant que les autres instruments ralentissent en suivant le chef (Exemple 68). Comme on

Exemple 68 : *Étude tutti, cordes, m. 87-89.*

ne peut savoir combien de temps dure ce ralenti, la synchronisation de la contrebasse avec l'ensemble n'est plus prévisible et il n'est pas possible de savoir combien de notes elle doit jouer jusqu'à la partie suivante. C'est pourquoi cette séquence est écrite avec un réservoir de notes prolongeant à ce que la contrebasse jouait précédemment. La contrebasse se synchronise avec le reste de l'ensemble une mesure avant la stabilisation du tempo afin d'assurer une transition finale précise. Le trouble provoqué se double du fait que les notes de la contrebasse ne peuvent plus suivre la mélodie principale comme auparavant où, sur chaque premier temps, elle se trouvait à l'unisson des altos préparés (le « *balungan* »). Dans cette fin de partie, la contrebasse joue une sorte de groupe pédale qui diverge du reste de l'ensemble. D'où également la nécessité de la « récupérer » une mesure avant le cycle suivant pour garantir l'effet de résolution à ce moment précis. Le ralenti final reprend exactement le même passage mais il est poussé beaucoup plus loin : partant de 96bpm (noté à la noire), le tempo chute lettre E à 42,5bpm (noté croche = 85) mais doit être mené à environ 17bpm (noté double croche = 70) pour la toute fin.

La dernière zone de transition est un accéléré, m. 152-157, qui superpose également quatre vitesses : l'accéléré général mené par le chef, le célesta qui répète une formule le plus vite possible, le piano qui continue à jouer des triples croches au tempo précédent et le vibraphone qui accélère librement et anarchiquement, « hors tempo ». Pour ces deux derniers instruments, le nombre des notes est donc également incertain : ces dernières sont, par conséquent, de nouveau écrites sous forme de réservoirs. Le piano, quant à lui, doit reproduire une figure de quatre notes dans l'échelle diatonique et décrire un parcours de registre partant du médium aigu pour aboutir, en deux vagues, à l'extrême grave au début du cycle suivant, lettre F. Le parcours du vibraphone est, lui, un plus chaotique, évoluant d'abord en vagues conjointes virtuoses dont seules les arêtes sont indiquées, puis quelques notes

CONSTRUIRE DANS LE TEMPS (1), LES *IRAMA* :
OUVERTURE

Jan Rokus van Rosendaal
Modulations métriques
Christophe J. Miller

éparses aboutissant à une note répétée anticipant le rôle du vibraphone lors du cycle suivant.

Dans ces trois cas, on voit que l'écriture par réservoirs est une conséquence d'une façon de composer la polyphonie dans un contexte de réseaux harmoniques. Ces superpositions de vitesses et de profils ajoutent bien à la confusion générale mais le discours reste dirigé, de manière que le retour à une situation stable mais nouvelle au début du cycle suivant me semble à la fois une évidence, un soulagement et une surprise.

Ouverture

Jan Rokus van Rosendaal

On peut rapprocher le système des *irama* des modulations métriques. C'est ce qu'a fait Jan Rokus van Rosendaal (1960-2005), compositeur hollandais qui s'est beaucoup intéressé aux musiques d'Extrême-Orient et particulièrement au gamelan javanais, notamment dans sa pièce *Irama*¹² pour 9 percussionnistes et piano (1983). Dans cette pièce, un cycle est présenté dans différentes tempos mis en rapport par modulations métriques mais ce rapport n'est pas de puissances de 2 comme à Java. La pièce est aussi caractérisée par une fusion de la fonction de colotomie et des personnages rythmiques de Messiaen : la colotomie est marquée par des figures rythmiques différentes et attachées chacune à un instrument de percussion. Ces figures se comportent différemment, au fur et à mesure des répétitions du cycle, tels des personnages rythmiques – le gong est, par exemple, figuré par un rythme de

¹² Jan Rokus van Rosendaal, *Irama* (13:49), Nieuwe Slagwerkgroep Amsterdam dirigé par Jim Gordon, Concertgebouw Amsterdam - AVRO C-Serie - 18/03/1984 ; CD « Static Motion », label Attacca, 2008.



Exemple 69 : Rythme et articulation de la partie de violon 1 dans le Deuxième quatuor à cordes d'Elliott Carter.

grosse caisse qui reste logiquement inchangé, tempo mis à part, d'une apparition à l'autre mais, au début du cycle, d'autres fonctions sont évolutives. L'inspiration des *irama* me semble plutôt poétique dans cette pièce et le cycle est un moyen de former une assise permettant au jeune compositeur d'alors seulement vingt-trois ans de développer son langage, ancré dans celui de la musique occidentale de la fin du XX^e siècle.

Modulations métriques

Cependant, je pense que les *irama* ne sont pas exactement de la même nature que les techniques de développement qui trouvent leur origine dans le contrepoint occidental ou l'avant-garde parce que ces dernières ne sont pas prises dans le même système de relations et d'interdépendances avec les autres paramètres musicaux que les *irama*.

L'idée de présenter le *balungan* comme un *cantus firmus* est aujourd'hui abandonnée car l'usage en est très différent (par exemple il est possible de composer plusieurs œuvres différentes sur un même *cantus firmus* alors que le *balungan* est l'identité mélodique d'une pièce) et parce qu'il est aujourd'hui considéré que personne, dans un gamelan, ne joue le *balungan* exactement. Chacun l'interprète à sa manière, ce qui veut dire que, dans le même temps, tout le monde le joue. Le *balungan* n'est pas du tout un support à du contrepoint polyphonique, un support à de « l'autre » simultané. De plus, Sumarsam a même remis en cause l'affirmation que le *balungan* soit réellement le point de coordination de tous les instruments et a proposé, à sa place, l'existence d'une mélodie intérieure – question qui sera rapidement détaillée dans le chapitre suivant.

Le rapport avec les modulations métriques est beaucoup plus évident. Nées sous la plume d'Elliott Carter, le procédé est bien un changement de rapport entre la vitesse de la pulsation et celle du monnayage mais en prenant comme référence, à l'inverse des changements de tempo traditionnels, le monnayage et non la

pulsation. Par exemple, dans son *Deuxième quatuor à cordes* (1959), le changement de tempo se fait au cours d'une arabesque de violon 1 entièrement écrites en valeurs de monnayage, à vitesse constante : les quintolets du début changent d'écriture en devenant des doubles croches qui sont ensuite groupées par 3. À « impulsion constante »¹³, le rapport monnayage/pulsation est passé de 5/1 à 5/3. Mais le procédé est très lié à la question de l'écriture d'un temps extrêmement fluide, souvent constitué d'une superposition de vitesses plus que de leurs successions et où la perception du tempo est floue voire, paradoxalement, impossible – Carter préférait d'ailleurs, paraît-il, le terme de « modulation de tempo » à celui de modulation métrique, celle-ci étant effectivement absente de sa musique. Les *irama* visent, au contraire, à garder un rapport perceptible à ces changements de tempo et à les mettre en scène, perceptivement, dans des transitions longues et non quasiment instantanées comme chez Carter.

Christopher J. Miller

C'est en ce sens de la perception de la temporalité qu'a travaillé Christopher J. Miller dans son installation/performance *as time is stretched...* (2001) qui s'inspire des *irama*. Dans cette installation pour instruments de gamelan javanais, bouteilles amplifiées et sons enregistrés, Miller a voulu proposer aux auditeurs une expérience d'un temps élargi (environ trois heures de musique) et d'une écoute attentive mais assez détendue. Il propose différentes présentations d'un matériau qui doit toujours, malgré l'extension temporelle, être entendu dans sa continuité mélodique, bien qu'en essayant de supprimer le monnayage qui est un grand facteur de cohérence et de continuité en *karawitan*. Dans ce but, il s'est inspiré de travaux sur les seuils de perception de la continuité du discours musical et propose, en les appliquant à la théorie des *irama*, une hypothèse intéressante reliant ces seuils psycho-acoustiques

¹³ Pour reprendre le vocabulaire de François Nicolas dans « Le feuilleté du tempo (Essai sur les modulations métriques) », *Entretemps* (1990). URL : <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/tempo.html>. Consulté le 10 janvier 2020.

au le nombre d'*irama* existantes¹⁴. Un des procédés a été, par exemple dans la partie *stretch (diffuse canon)*, de rendre le jeu mélodique plus diffus par une non-synchronicité entre les frappes de plusieurs *saron* dispersés dans l'espace, une sorte de transposition instrumentale et spatiale de l'effet de *delay*.

Enfin, à mon sens, les *irama* constituent un système de coordination entre la réalisation instrumentale du *balungan* propre à chaque instrument, les relations polyphoniques entre ces instruments et la structure, plutôt qu'une simple question de tempo. Elle régit aussi l'impression de continuité auditive en laissant la structure toujours inchangée d'une *irama* à l'autre, en gardant un système rythmique binaire à tous les étages de la polyphonie et en gardant toujours une strate de monnayage. D'un point de vue de pure technique musicale, ce système est interprétable comme un moyen de créer des textures diverses et une progression temporelle des matières sonores à partir d'une même structure, comme une façon de coordonner des techniques pour générer du divers musical à partir d'une structure unique. Cela fait bien sûr penser au procédé de variation à cette nuance près que la structure est malgré tout altérée temporellement et, dans une certaine mesure, mélodiquement par les *irama*. Les modalités de ce lien entre *irama* et texture vont être détaillées dans le chapitre suivant.

¹⁴ C. MILLER, *as time is stretched...op.cit.*, p. 72 et suivantes.

8 – Varier (1) : Constitution des textures – *garap*

En modifiant les rapports temporels entre les instruments et en variant les densités de ce qu'ils jouent, le passage d'une échelle temporelle (*irama*) à l'autre correspond aussi, perceptivement, à un changement de texture de l'ensemble et donc de modes de jeu, ou plutôt d'élaboration, de certains instruments. Le développement par *irama* a certainement augmenté et ordonné, pour chaque instrument, les possibilités de réalisation instrumentale du matériau mélodique de base. On appelle *garap* (« façonner ») ces différentes façons de « travailler » la mélodie-squelette d'un morceau (*balungan*) en fonction des *irama*, de la forme, du style (palais, ville, village), du contexte (cérémonie, concert...), du sentiment à éveiller (*rasa*), éventuellement du morceau spécifique. Cette notion confond orchestration et conduite des voix, deux dimensions que l'on sépare traditionnellement en Occident mais que, sans doute sous l'influence du développement de l'écriture en textures dans la deuxième moitié du XX^e siècle, j'ai toujours eu du mal à distinguer dans ma propre écriture, les fusionnant également dans ce que j'entends par « espace » de la musique et « idiomatisme instrumental ».

VARIER (1) CONSTITUTION DES TEXTURES : GAMELAN

Définition de l'hétérophonie
Autre classement possible des instruments
Garap des strates programmées
Garap de *bonang*, le collectif
L'élaboration idiomatique des instruments doux
Note sur la transcription du *ladrang Eling Eling*

Gamelan

Définition de l'hétérophonie (1)

La théorie javanaise n'applique normalement la notion de *garap* qu'aux instruments d'élaboration mélodique, appelés aussi instruments de décoration (*instrumen rerenggâ*) ce qui sous-entend que ce sont les seuls à dériver du *balungan*, à l'ornementer ; mais il me semble qu'on pourrait parfaitement élargir

This is a murky term, introduced a century ago by Western scholars to stand for a generic Other. It was defined by the gap it filled, being whatever was neither monophony nor polyphony... Heterophony remains a concept defined largely by what it is not.

PERLMAN, *Unplayed melodies*, p.62.

cette notion à tous les instruments du gamelan, qui tous se réfèrent au cycle selon son « idiome » instrumental. Le fait que tous se réfèrent à la même structure monodique crée des textures hétérophoniques. Notion parfois difficile à cerner exactement, peut-être parce que relativement nouvelle en Occident et en théorie, l'hétérophonie a connu plusieurs définitions au cours du dernier siècle. Celle qui reste la plus consensuelle aujourd'hui a été proposée par l'ethnomusicologue Wiliam Malm¹ en 1972, décrivant l'hétérophonie comme une « musique multipartite dans laquelle chaque partie est rythmiquement différente (comme du contrepoint), mais dont la différence est due à des variations simultanées de la même mélodie par chacune des parties »². Simha Arom ajoutera que ce qui fonde l'hétérophonie est la conscience de cette structure monodique par les musiciens³. Les spécificités de l'hétérophonie javanaise, qui conduisent, à mon sens, à faire vaciller la description de l'hétérophonie comme halo autour d'une mélodie centrale, sont le grand nombre et la variété des parties impliquées dans ces variations mélodiques simultanées.

Autre classement possible des instruments : fonctions instrumentales

Ce grand nombre de strates, de même que les différentes formes de *karawitan* (la musique classique pour gamelan), reflètent, selon Catherine Basset, l'un ou l'autre des deux univers culturels principaux définissant la patrie « terre et eau » (*tanah air*) des Indonésiens, la terre et la mer. La culture de la terre correspond aux

¹ W.P. MALM, « On the Meaning and Invention of the Term "Disphony" », *Ethnomusicology*, vol. 16, n° 2, 1972, p. 248.

² Formule synthétisée et généralisée, bien qu'avant Malm, par Pierre Boulez² dans le style abstrait qui le caractérise : « superposition, à une structure première, de la même structure changée d'aspect » (P. BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, Gallimard, 1963).

³ S. AROM, *African polyphony and polyrhythm*, Cambridge University Press, Cambridge New York Melbourne Sydney, 1991, p. 21 : « Heterophony... consists of simultaneous intervals, consonant or dissonant, usually isolated, that occur at indeterminate points throughout a melody that is performed collectively and conceived as monodic... These are indeed features that characterise heterophony; a melody whose outline is refracted by a kind of halo created by voices that are, relatively, slightly unfocussed, minute variants, the coming and going of dissonances, to all of which is added the overlapping between solo and chorus parts ».

royaumes agraires indo-bouddhiques fondés sur une cosmogonie concentrique dont la représentation est le mandala ; ils sont centrés sur le roi et le volcan, sont socialement stratifiés ; la culture du riz et son complexe système d'irrigation en terrasses imbriquées créent « une interdépendance des membres de la communauté dont la cohésion est vitale⁴ ». La mer contraste avec ses bateaux, ses réseaux commerciaux, son ouverture sur le monde et les spécificités des individus. Musicalement et formellement, la force centrifuge du premier monde, terrestre, se manifeste par les formes cycliques, la synthèse du cycle *balungan/bentuk*, et le principe de variation des *irama* au temps concentrique ; le deuxième, maritime, induit un temps linéaire, celui de la poésie chantée, de la narration des épopées du théâtre de marionnette (*wayang kulit*). Orchestralement, les fonctions des instruments changent selon qu'ils viennent d'un monde ou de l'autre.

Les instruments ont été présentés au début de ce portfolio par famille⁵, mais la description des techniques de jeu qui a suivi montre qu'il est possible, et courant maintenant⁶, de classer les instruments du gamelan par leur fonction musicale, celle-ci étant définie et stable.

- Les instruments du premier monde sont les instruments des gamelans archaïques, aujourd'hui ceux de la colotomie, marquant la forme : gong *ageng*, gong *suwukan*, *kenong*, *kempul*, *kethuk*, *kempyang*, *kecèr*, *keplok* ;
- les instruments rythmiques régulant l'*irama*, le tempo (*laya*), le flux, le déroulement du morceau dans le temps : les tambours (*kendhang*) ;
- les instruments de l'abstraction mélodique, c'est-à-dire du *balungan*, intermédiaires entre les deux mondes : *saron demung* (grave), *barung* (médium), et *slenthem* (*gendèr* grave) ;

⁴ C. BASSET, *Musiques de Bali à Java*, op. cit., p.14.

⁵ Voir *infra* Instruments & échelles/Instruments à Java, p. 111.

⁶ SUMARSAM, « Théoriser la musique en Asie : l'exemple du gamelan javanais », dans *MUSIQUES. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 3, Actes Sud/Paris : Cité de la Musique, Arles, 2005, p. 936.

- les instruments de l'élaboration mélodique (décoration) comprennent :
 - les instruments de médiation entre les instruments du *balungan* et les instruments doux : *pekin* et *bonang barung* et *panerus* ;
 - et les instruments doux, du deuxième monde, qui seront détaillés dans le paragraphe suivant, et que Sumarsam divise en :
 - instruments à registre étroit : *suling*, *siter*, *gendèr panerus* ;
 - et instruments à registre large, au plus près de l'expression fine de la mélodie et du mouvement de la composition⁷ : *gendèr barung*, *gambang*, la chanteuse soliste (*pesindhèn*), le chœur d'hommes (*gérong*) et le *rebab*.

Notons que les chanteurs et chanteuses, même quand ils sont solistes, sont considérés comme des instruments dans le gamelan. Ils n'ont pas un rôle de premier plan, celui-ci étant partagé entre les meneurs des différentes fonctions mélodiques, rythmiques ou formelles : *rebab*, *bonang barung*, tambour, ou marionnettiste. Ce dispositif permet de comprendre la composition de la texture si riche du gamelan javanais, spécificité du *karawitan*, résultant de l'interaction et de l'interdépendance des deux mondes instrumentaux, temporels, culturels, intriqués comme la société elle-même.

Dans le survol suivant des *garap* des différents instruments, les exemples de ces traitements seront donnés à partir de la transcription que j'ai réalisée du *ladrang Eling Eling*, dans leur écriture pour orchestre à plectre. Les moments concernés sont

⁷ Notons dès à présent, et en rapport avec la définition de l'hétérophonie comme superposition de variante d'une mélodie de référence, que la mélodie dont il est question dans cette phrase n'est donc pas le *balungan* (mélodie-squelette)... La question (non résolue) de la mélodie de référence réelle sera présentée quand il sera question des théories de la « mélodie intérieure », voir *infra* p. 332.

indiqués, entre crochets, par l'instrument et la lettre-repère de la partition ou le numéro de mesure⁸.

Garap des strates « programmées »

Les strates « programmées » ou « automatiques » correspondent aux éléments qui sont traditionnellement notés à Java et précédemment présentés : la colotomie et le *balungan*.

Les instruments de la colotomie ont peu de modes de jeu particuliers, ils se contentent de jouer la note appropriée au moment du cycle qu'ils marquent. Les deux *garap* les plus généraux et les plus audibles sont le jeu en rebond du *kethuk* à partir de l'*irama* II et non plus en une frappe simple [*Eling Eling*, contrebasse, m. 39] et le fait que, à partir de l'*irama* II, la colotomie est toujours jouée légèrement en retard (de moins d'une pulsation) par rapport au moment qu'elle marque [contrebasse, m. 38]. Ce retard, de même que la qualité des changements de tempo par exemple, est un élément stylistique d'interprétation. Dans le *garap* collectif *kébar*, les *kempul* voient leur partie rendue plus dense : les frappes normales sont doublées [contrebasse et piano préparé, B: m. 15,17...] et, en fin de *gongan*, répétées sur une périodicité de trois temps pour annoncer le gong [contrebasse et piano préparé, m. 21].

La strate du *balungan* propose peu de *garap* en dehors du fait que la ligne de *balungan* doit être adaptée à la tessiture limitée des *saron* ; des changements sont surtout possibles dans le contexte du théâtre de marionnettes. On trouve des variations de densité de *balungan* qui peuvent ne pas être indiquées dans la notation ou que celle-ci a officialisées ; du monnayage continu créant un contrechant avec des formules mélodiques toute faites (*nyacah*) ; la possibilité de remplacer, pour deux *saron* seulement, le *balungan* par un ostinato rapide et

⁸ Pour plus de clarté dans l'identification de l'instrument du gamelan concerné, se reporter à la particelle plutôt qu'à la partition.

partagé (*imbal*) [guitares solistes, B] ; de remplir un temps de silence par la note précédente répétée, monnayée, avec un jeu étouffé [mandolines, B : m. 18-19] : la lame est frappée avec la mailloche dans une main et est tenue de l'autre (*ngencot*, *neceg*). Ce *garap* rythmique et joyeux me paraît être le plus solide, le plus audible, d'une famille de sons que j'appellerai les « notes fantômes » : frappes de tambour étouffées et audibles seulement de son entourage très proche, étouffements « frappés » avec les baguettes aux *bonang* – qui font tout le charme de cet instrument, quand on ne sait si une note a été entendue ou non. Ces sortes de parasites intégrés et volontaires jouent un rôle capital dans le son d'ensemble des textures, leur présence plus ou moins importante peut être considéré comme un élément d'interprétation lié aux musiciens ou au contexte de jeu.

Le rôle du *pekin* [mandoline solo], le *saron* le plus aigu, est de faire entendre ce que j'ai appelé la « pulsation de monnayage » et ses *garap* consistent en des principes mêlant notes répétées, broderies et notes de passage (rappelant les traités de diminutions renaissance ou baroques) pour permettre de varier mélodiquement la densité de ce monnayage.

Garap de bonang, le collectif

Les *bonang* connaissent trois *garap* principaux : le jeu en *mipil*, décrit à propos de l'anticipation⁹ [A, mandolines soli et mandoloncelle 1], et deux autres modes de jeu en complémentarité rythmique : un jeu en octave ou quinte simultanées aux deux *bonang* dans des styles « lourds » (morceaux ou *irama* rapides) et le jeu en *imbal* [B, mandolines soli, m. 14,16...], déjà mentionné à propos des *saron*.

Imbal désigne précisément cette technique de jeu en hoquets ou, pour reprendre la traduction de Catherine Basset, en contrepoints emboîtés : à l'intérieur d'une guirlande de notes rapides, chacun des deux instruments joue une note sur

⁹ Voir le passage sur l'anticipation *polyphonique*, *infra*, p. 174.

deux. Cette virtuosité collective sert, à Java, à tresser des formules d'ostinato dont le but est de créer une suspension en attendant la note *sèlèh*. La note principale de ce groupe-pédale est choisie en fonction du mode et n'est pas forcément la note *sèlèh* elle-même ; un conduit mélodique particulier (*sekaran*) reliera en fin de phrase l'ostinato à la note *sèlèh* [B, mandolines soli, m. 15, 17...], la note pôle de fin de phrase. L'ostinato est continu et régulier, constitué de quatre notes conjointes (5 3 2 1 5 3 2 1...) ou formant, en décalant cette formule, une sorte de double broderie (2 1 5 3 2 1 5 3...) [mandolines soli, mes.14]. Le jeu en *imbal* est caractéristique des *bonang* et peut se trouver à toutes les *irama*, mais il est quasiment obligatoire dans les plus larges. Le mot indique bien une technique de jeu et non un contour mélodique ou une périodicité : aux *saron*, la note *sèlèh* est toujours celle de fin de *gâtrâ*, le contour mélodique est différent et l'*imbal* n'est utilisé que lors d'*irama* assez rapides (*irama I* ou *lancar*).

Cette division des tâches peut rappeler la division de la colotomie en plusieurs instruments. De fait, c'est une manière de penser le collectif propre à la région et qui trouve sans doute son origine, comme il a été mentionné au début de cette partie, dans les pratiques sociales agraires – *kotékan*, le nom pour la technique d'*imbal* à Bali, désigne le pilonnage du riz à plusieurs personnes à Java¹⁰. On rencontre une telle division poussée à l'extrême dans les orchestres où chaque instrument ne produit qu'une note, comme les ensembles d'*angklung*. Catherine Basset parle à ce propos de clavier éclaté et insécable et en fait, d'ailleurs, sa définition du gamelan indépendamment de la composition instrumentale¹¹. Quoi qu'il en soit, aux *bonang* comme aux *saron*, instruments métalliques résonnants, cette division est nécessaire, compte tenu de la grande vitesse de jeu, pour pouvoir étouffer les notes jouées au fur et à mesure.

¹⁰ C. BASSET, « Images du monde et traitement du temps dans le gamelan », *op. cit.*, p. 99.

¹¹ C. BASSET, *Musiques de Bali à Java*, *op.cit.*

L'élaboration idiomatique des instruments doux

Les *garap* des instruments « décoratifs » sont plus différenciés et créatifs que les précédents. Chaque instrument a son caractère, sa manière d'être traité, et son importance relative : celle-ci est fonction de la proximité de la partie instrumentale avec le *balungan* et de la possibilité d'en exprimer les potentialités mélodiques à l'aide d'ornements, variantes, d'un registre plus ou moins large et de souligner l'« *ethos* » du mode.

- Le *rebab* joue en continu une paraphrase ornée et variée du *balungan*. Traduisant au plus près les intentions de l'abstraction mélodique qu'est le *balungan*, il est ainsi le meneur des instruments doux.
- Les *gendèr* sont les seuls instruments polyphoniques du gamelan. Ils jouent à deux voix, une voix par main (ce sont donc les poignets ou le pouce qui étouffent les notes), presque de façon ininterrompue. Dans le cours de la phrase les rencontres entre les deux voix se font sur n'importe quel intervalle, en fin de phrase sur une octave ou un intervalle fort du mode (proche de la quarte ou de la quinte). Il y a donc une dimension presque harmonique propre à cet instrument. Sans doute pour cette raison, le plus grave des deux *gendèr* est considéré comme le cœur du gamelan [transcrit dans *Eling Eling au piano préparé*, lettre C], comme l'instrument peut-être le plus à même d'exprimer les subtilités d'une composition ; sa voix grave sert souvent de modèle pour le *gambang*, le *gendèr* aigu, voire pour les *bonang*. Pourtant son volume sonore assez faible le rend très discret dès que l'on s'éloigne un peu des instruments ; c'est un beau paradoxe.
- Le *gambang*, sorte de xylophone, joue toujours en octaves un ruban de notes régulières et rapides, dont beaucoup de notes répétées ; cela est lié à son temps de résonance très court. Sa partie est fonction du mode et des

notes pôles des *gâtrâ*, de la précédente et de celle à venir, mais ne suit pas le *balungan*.

- Le *siter*, sorte de cithare, joue également à deux voix et de façon continue et très rapide, mais en *imbal* alternativement, entre les deux mains, il n'y a donc qu'une note jouée à chaque fois. Si le timbre de l'instrument est assez prégnant, il est pourtant considéré comme de peu d'importance. Comme le *gendèr* aigu, c'est un instrument de texture, dont les notes sont soumises au mode et à la note *sèlèh* à venir plutôt qu'aux détails du *balungan*.

Les voix et la flûte, à l'origine sans doute pour des questions de respiration, jouent des séquences espacées.

- Le chant, en chœur (*gérong*), n'est pas soumis à variation ; les phrases suivent les contours mélodiques du *balungan* et sont donc spécifiques aux morceaux. Comme autre *garap*, le chœur à simplement le loisir d'insérer certaines phrases très courtes ou des interjections vocales sur des onomatopées (*alok*) aux moments d'articulation du cycle et particulièrement à la fin, dans certains contextes ; cette pratique est certainement originaire des villages.
- Les phrases de la chanteuse soliste (*pesindhèn*) et de la flûte *suling* [flûte, C] ont plusieurs caractéristiques en commun. Leurs phrases marquent la forme en aboutissant aux points d'articulation du cycle, elles sont de longueur variable et, plus importante est l'articulation, plus longue est la phrase. Leur rythme est très libre, indépendant de la pulsation, et la dernière note de leurs phrases, note *sèlèh*, arrive généralement un peu en retard. Le timbre de la chanteuse, comme celui du *rebab* dont elle suit souvent le phrasé, est assez nasillard, sans doute pour pouvoir être audible au sein de cet ensemble de percussions fourni et sonore. La flûte *suling* ne joue pas sur certaines phrases ni entre les phrases, son registre est aussi beaucoup plus

aiguë que la chanteuse. Sans être un instrument symboliquement ou fonctionnellement très important, certains musiciens la comparent au sel d'un plat – ce qui donne la saveur.

En dehors de la variété des lignes instrumentales et des timbres, on voit que le rapport à la structure est un paramètre important de la richesse polyphonique de ce groupe instrumental et de la texture d'ensemble : si les instruments forts (*pekin* compris, ainsi que les *bonang* selon les *irama*) suivent de près chaque note de *balungan*, mêmes s'ils peuvent les suivre en décalé, les instruments doux peuvent eux n'être coordonnés qu'aux *dhong* (1 note de *balungan* sur 2), aux *sèlèh* des *gatra* (1 note de *balungan* sur 4), voire seulement à celles des *kenongan* (1 note de *balungan* sur 8 ou plus). Ils peuvent aussi se suivre entre eux et ainsi créer des rapports de multiples natures entre les voix.

Les différentes combinaisons d'instruments et de *garap*, dépendant principalement de l'*irama* et du style, plus secondairement du contexte ou d'un morceau particulier, créent des « textures-types » qui dessinent le parcours formel d'une pièce, à un deuxième niveau par rapport au cycle qui en est l'unité structurelle de base. On verra que ces parcours peuvent s'inscrire encore dans un troisième niveau, voire un quatrième.

Note sur la transcription du *ladrang Eling Eling, sléndro manyuro*

Traditionnellement, les parties instrumentales de l'hétérophonie javanaise sont apprises séparément, par cœur, à l'instrument, en répétant ou copiant les gestes, ou en les déduisant à la lecture du *balungan*, ou d'oreille. Cet apprentissage pratique (actif) est le plus souvent précédé d'un apprentissage passif dont l'importance, à Java au moins, a bien été souligné par Benjamin Brinner¹² : en commençant par apprendre un morceau à un instrument simple et en écoutant les

¹² B. BRINNER, *Knowing music, making music, op.cit.*, p.146.

autres parties, nous pouvons aller les reproduire ensuite, nous étant suffisamment familiarisé avec elles en en jouant une autre. Cependant, cette imprégnation globale et les connaissances des détails ne sont pas reliées entre elles par un outil qui aiderait à la représentation mentale de l'hétérophonie complexe du gamelan et de ses différentes textures possibles, comme la partition le permet dans le cas d'une œuvre d'orchestre par exemple.

Il m'a ainsi semblé important à un moment donné de faire un point sur ce que j'avais assimilé de ma pratique de gamelan et de la représentation polyphonique que j'avais de cette musique en la faisant basculer vers l'écrit. Je n'ai pas voulu finalement réaliser de relevé d'ensemble car, malgré la difficulté que je viens de mentionner, je pense que l'écrit est aussi une illusion pour cette musique et qu'il a tendance à figer quelque chose qui ne l'est pas, croyant renseigner alors qu'il trahit au moins autant. J'ai donc décidé, pour faire ce point écrit sur la constitution des textures du gamelan, d'effectuer une transcription, qui se présente comme une déformation, avec une orchestration autre, une part d'interprétation personnelle, de partis pris, de contraintes.

La transcription d'*Eling Eling* a été effectuée pour l'orchestre à plectres du conservatoire de Persan. Il comprend la famille des mandolines composées sur le modèles des cordes de l'orchestre : deux groupes de mandolines, un groupe de mandoles (mandolines altos), un mandoloncelle ; famille à laquelle s'ajoute un grand groupe de guitares et une contrebasse. J'ai assimilé cet ensemble au groupe des instruments forts du gamelan et ai demandé à pouvoir ajouter des invités pour donner un aperçu de la combinaison avec les instruments doux : un piano préparé remplace le *gendèr* et une flûte remplace le *suling*.

La transcription propose trois textures correspondant à l'*irama* I, l'*irama* I *kébar*, et l'*irama* II. Le *garap* collectif¹³ *kébar* (lettre B) est caractérisé par :

- un tempo de la pulsation de monnayage plus lent que la normale en *irama* I,
- le remplacement des tambours habituels de cette *irama* par le tambour *ciblon*, plus véloce [bongos et congas, B] ,
- des frappes de *kempul* doublées et précipitées en fin de *gongan* [contrebasse et piano préparé, m. 27 et 29], la possibilité d'ajouter des claquements de mains comme des applaudissements rythmés (*képlok*) et des interjections vocales soulignant la colotomie [FM, B],
- une ornementation plus fournie – le jeu en *imbal* aux *saron* [guitares solistes, B] et aux *bonang* [mandolines solistes, B] – que l'on trouve habituellement dans les *irama* III ou IV .

Je n'ai pas pu et pas voulu appliquer strictement le principe d'un instrument/une fonction. D'abord par manque d'interprètes, mais aussi pour que les élèves puissent expérimenter des places différentes au sein de la polyphonie. Dans un gamelan, les places tournent, chacun peut apprendre la partie de l'instrument d'à côté, alors qu'au conservatoire, le mandoliniste ne va pas jouer de la contrebasse en cours de répétition... L'instrumentation change donc à chaque *irama*. La partie de tambour est également orchestrée et répartie entre plusieurs groupes pour en simplifier l'exécution : le tambour perd donc son rôle de chef d'orchestre, les sonorités percussives restent mais la fonction est assumée par... le chef d'orchestre.

¹³ J'ai suivi Richard Pickvance (*A Gamelan manual, op.cit.*) qui classe le *kébar* comme *garap* multi-instrument bien que je sois tenté d'en faire plutôt une variante de l'*irama* I, un peu comme il existe l'*irama* II *rangkep*. Cette tentation est peut-être due au fait que le *garap* ne découpe pas le monde musical comme nous avons l'habitude de le faire en Occident. *Garap* est le plus souvent traduit par « interprétation », au sens de « comment on doit réaliser tel élément », mais ce que cela induit effectivement comme pratique n'a rien à voir avec ce que l'on attend d'un « interprète » en Occident. Au niveau individuel, la notion peut très bien se comprendre, mais au niveau collectif, alors qu'il n'existe quasiment pas d'autres *garap* collectifs et que la notion d'*irama* n'est pas par ailleurs une notion totalement et définitivement définie, elle me paraît un peu suspecte.

Le rythme de la flûte *suling* étant libre, ses notes sont placées dans la mesure dans laquelle il est probable que le flûtiste joue, mais le rythme est laissé à la discrétion de l'interprète. Une deuxième version de cette transcription a été réalisée en 2022, avec des modifications mineures : les parties des mandolines et guitares sont devenues fonctionnelles, chaque partie de ces instruments correspondant à un instrument du gamelan et cela pour des raisons pédagogiques : plus systématiques, les parties individuelles sont plus simples, le chef est libre de les varier en créant de nouvelles parties en proposant un parcours de lecture changeant, pour un élève, de numéro de mandoline (par exemple) à chaque lettre. Un élève ayant besoin de variété pourra ainsi jouer, par exemple, la mandoline 1 lettre A, la 2 lettre B et revenir à la 1 lettre C. La deuxième nouveauté est le remplacement du piano et des percussions par deux harpes dont le principe de transcription a été décrit au début du mémoire à propos de la harpe « *kroncong* ».

Eling Eling est une pièce pédagogique pour les élèves interprètes comme pour le compositeur en ce sens qu'elle m'a permis de confirmer l'impression que la conception même de la superposition des strates fabriquait le son des textures autant que les timbres des instruments. Aucun instrument métallique ne se trouve dans cet ensemble et, pourtant, quelque chose du son global du gamelan est très présent dans cette transcription par la seule restitution de l'organisation polyphonique. Cette impression s'est également trouvée confirmée lors de la composition d'*Étude tutti*.

VARIER (1) CONSTITUTION DES TEXTURES : COMPOSITION

Garap importés
 Garap de la colotomie
 Jeu collectif
 Mipil
 Textures
 Étude tutti
 Daily Colotomy
 Idiomatismes

(Dé) Composition (Re)

Il est possible de trouver plusieurs points de rencontre entre écriture et orchestration à Java et les pièces de ce corpus : l'importation de *garap* javanais dans

l'écriture de certains instruments à certaines sections, la construction des textures en strates fonctionnelles, l'idiomatisme instrumental.

Garap importés

N'ayant pas de volonté particulière de copier la musique de gamelan, j'ai importé peu de *garap* dans ma musique. Dans la majorité des cas, cela aurait d'ailleurs peu de sens puisqu'ils sont liés à un instrument spécifique et à un système différent du mien. Néanmoins, retarder légèrement la colotomie ou la faire rebondir quand le son est étouffé a l'avantage à la fois d'assouplir la ponctuation et de la mettre en valeur, la rendant de ce fait plus efficace. Le décalage temporel est par ailleurs un élément esthétique qui est plus qu'un simple effet mais participe pleinement à la communication d'un état, et est souvent indispensable d'un point de vue orchestral dans le cas d'instruments dont la préparation assourdi le volume sonore. J'ai beaucoup cherché à trouver un équivalent instrumental aux « notes fantômes », sans réel résultat pour l'instant, encore que cela m'a été possible avec l'électronique du *Prélude à Daily Colotomy*, où les dernières frappes des objets pris dans les *delays* sont tellement faibles qu'elles sonnent comme des timbres parasites.

Garap de la colotomie

La fonction de « grand gong » est retardée à chaque *gongan* dans *Semé d'un sinon II* (m. 8, 28, 48) et dans *Étude tutti* (piano, première mesure lettres D et E). Dans cette dernière pièce, les articulations de fin de *gatra* sont également retardées même si les *irama* sont rapides (harpe lettres B, C) ainsi que, lettre D, les articulations internes au *gatra* (vibra & marimba, puis seulement le marimba lettre F). Le retard est très fréquent dans *Daily Colotomy* pour éviter qu'instruments et objets ne se masquent (lettre G-H, K, P-U : piano, m.g.) ; le regroupement au piano, lettres I-J, du remplacement des objets et de la colotomie en retard crée un motif à l'énergie

The image shows a musical score for 'Daily Colotomy' with multiple staves. The instruments listed on the left are: Alto Flute, Guitare harm., Piano perc., Violoncelle perc., Piano harm., Violoncelle harm., Objets (Metal Bowl (B), Big porcelain salad Bowl (A), Pan metal cover (E), Cheese cover (glass bell) (D)), and Piano gongs. The score is divided into measures 53, 54, 55, and 56. A red circle highlights a specific moment in the Piano gongs staff, indicating a delayed colotomy.

Exemple 70 : Retard de la colotomie dans Daily Colotomy.

A.

The image shows a musical score for two alto parts, labeled A and B. Part B is the upper staff, starting with a box containing the letter 'B' and the instruction 'pizz'. Part A is the lower staff, starting with the instruction 'f'. Both parts play a rhythmic pattern of eighth notes with rests, divided between the two parts. The score is in 4/4 time and features a dynamic marking of 'f' (forte) for both parts. The notation includes various accidentals and articulation marks like 'pizz' (pizzicato) and 'f' (forte).

Exemple 71 : Division de la ligne mélodique du « balungan » aux altos dans Étude tutti.

dynamique contraire à l'origine détendue de ce retard, il ressemble alors plus à une sorte d'*arpeggiando*. Dans la troisième partie (lettres L à U), le marquage des séquences peut aussi se faire en avance, procédé que j'ai gardé dans les parties cycliques d'*Herbes à peine*¹⁴. J'ai aussi essayé dans cette pièce, à la contrebasse, une colotomie au placement relativement libre, m. 157 à 208 : la basse peut se placer sur le temps, en avance ou en retard.

Dans *Cèngkok* et *Étude tutti*, le rebond du *kethuk* est utilisé littéralement dans les *irama* où, par analogie, il est supposé être appliqué¹⁵ ; la partie de violoncelle de toute la fin de *Herbes à peine* (à partir de G) est construite sur un motif qui s'en inspire sans pour autant avoir exactement la même fonction. Enfin, cette figure prend une certaine importance dans *Daily Colotomy* puisque c'est le seul *garap* que l'on trouve aux objets. Cependant il n'a pas été enregistré, mais il est recréé par son équivalent électronique, le *delay*. C'est le seul traitement appliqué aux fichiers-son et il devient donc aussi un *garap* technologique, bien que très simple. Ces *delays* envahissent le *Prélude à Daily Colotomy* et en façonnent la matière, ce sont eux qui transforment l'énoncé simple des *balungan* de diverses densité en grand carillon qui s'emballent avant de retomber et laisser les instruments prendre le relais du discours – le *balungan* seul, contrairement à un *cantus firmus* par exemple, n'est jamais présenté « à nu » à Java ; devant la nécessité de le faire pour commencer avec les objets seuls tout en les faisant introduire le cycle dans la mémoire des auditeurs, j'ai voulu quand même ainsi élaborer une « matière » particulière à cette partie. Les *delays* réapparaissent peu ensuite : ils marquent discrètement la demi-périodicité d'un objet du cycle lors de l'*irama* la plus large (lettres P-T) et rappellent le chaos du début dans la deuxième transition (lettre J).

¹⁴ Toujours le *cluster grave* de harpe : mvt I mes.60 ; mvt II mes.23, 28, 33 ; mvt V mes.37, 109/113, 121-145, 154, 172, 217, 222, 229, 235.

¹⁵ *Cèngkok* : 3^e mesure de E (et suivantes), 5^e mesure de F (et suivantes) ; *Étude tutti*, marimba (D, F).

Jeu collectif

Dans *Étude tutti*, je me suis trouvé confronté à une situation musicale similaire au jeu en *imbal* : en préparant différemment les deux altos et en leur faisant assumer le *balungan* avec leurs deux fois trois cordes à vide préparées, la ligne mélodique s'est trouvée naturellement divisée entre les deux instruments, à peu près comme pour les questions d'étouffement à l'origine l'*imbal saron* ou l'*imbal bonang* (Exemple 71). La même chose se passe, pendant toute la pièce, avec les violoncelles (pour la même raison) et avec les flûtes (Exemple 72). Comme ces dernières jouent entièrement en sous-harmoniques de la troisième octave et que les notes résultantes ont un ambitus très réduit, j'ai utilisé, pour l'élargir, les trois modèles de flûtes (ut, alto, basse) et les ai considérées comme un seul instrument de façon à obtenir des parties individuellement jouables pour chaque flûte. J'ai pu alors rendre le procédé plus ambigu en y glissant un soupçon de contrepoint. Les parties n'étaient pas jouables en l'état car l'*imbal* est une technique exigeante qui demande beaucoup de pratique pour être maîtrisée et qui, n'étant pas liée au fait collectif occidental, n'est pas apprise par les musiciens d'orchestre.

Inversant la nécessité du procédé, au lieu de diviser une ligne pour pouvoir étouffer des instruments résonnants, je m'en suis servi, dans *Semé d'un sinon I*, pour créer de la résonance à l'intérieur d'une mélodie jouée par des instruments monodiques. Au début du deuxième mouvement (m. 4), la ligne mélodique descendante de cordes en harmonique est répartie sur violoncelle et contrebasse de manière à créer des tuilages. L'effet se trouve alors à la limite entre écriture, orchestration, espace et texture.

L'ambiguïté créée dans l'écriture pour flûtes d'*Étude tutti* m'a également invité à relire du point de vue de la division d'une ligne un procédé que j'avais, jusqu'à présent, souvent utilisé mais pensé comme de la fusion instrumentale. Cela en a changé l'organisation et donne un résultat encore plus fusionnel et, à mon sens, plus lisible. Par exemple, dans le second mouvement d'*Herbes à peine*, la ligne

FLUTE (DOIGTÉS : SOUS-PRESSION)

FL. A.

FL. B.

FL. B.

Exemple 72 : Ambiguïté imbal/contrepoint dans les parties des trois flûtes d'*Étude tutti*.

Pour chaque flûte, la portée du bas indique le son réellement entendu, et la portée du haut, plus petite, le doigté.

partie	B		C	D	E	F
strate						
<i>balungan</i>	altos (pizz)			altos (pizz)	altos (pizz), violoncelles (double pizz, résonance arco)	altos (pizz)
contrechant	violoncelles (contretemps)			violoncelles (contretemps)	–	violoncelles (contretemps)
monnayage <i>balungan</i>	flûtes (<i>pekin</i>), vibraphone (<i>mipil</i>)			harpe	–	harpe
monnayage contrechant	marimba (<i>mipil</i>)			–	–	–
élaboration mélodique libre	harmoniques de piano (<i>sèlèh</i>)			flûtes (<i>sèlèh</i>), contrebasse (pizz)	flûtes (<i>sèlèh</i>), contrebasse (arco)	flûtes (<i>sèlèh</i>), contrebasse (pizz)
élaboration harmonique	–			harpe (<i>prep.</i>), glissés cordes <i>prep.</i> (altos, violoncelles)	hautbois, piano, harpe, célesta, vibra., marimba	hautbois, harpe (<i>prep.</i>), glissés cordes <i>prep.</i> (altos, violoncelles), piano, celesta
rythme	violoncelles (percu.) puis harpe (percu.)	violoncelles (percu.), harpe (percu.) + piano touches bloquées		violoncelles (percu.), piano virtuose quasi harmonique	–	violoncelles (percu.)
colotomie <i>balungan</i>	piano, harpe			vibra., harpe (N2), marimba	–	vibra., harpe (N2), marimba
colotomie indépendante	contrebasse			–	–	–

Exemple 73 : Instrumentation des strates composant les textures d'Étude tutti.

percussive créant le flux est constituée d'une seule ligne partagée entre les touches « bloquées » du piano préparé (portée du haut), le jeu avec la mailloche de vibraphone sur le cordier de la contrebasse, les percussions sur la table du violoncelle et les *slap* de multiphoniques de saxophone baryton. Lorsque la séquence est reprise dans *Sémé d'un sinon I* avec une partie de percussion en plus, celle-ci se superpose alors à la ligne éclatée décrite ci-dessus, elle s'y mélange mais ne s'y intègre pas, elle crée de la profondeur, un espace polyphonique.

Textures

Le travail en profondeur sur les textures ne concerne pas les pièces pour instruments seuls ni le *Trio* mais principalement les pièces d'ensemble. Les deux pôles de ce travail sont *Étude tutti* et *Daily Colotomy, Herbes à peine* ayant plutôt hérité de leur expérience mais sans chercher un rapport particulier avec le gamelan. L'espace reste malgré tout organisé en plusieurs strates fonctionnelles (au moins : rythmique, harmonique, mélodique, de ponctuation), ce qui permet d'équilibrer la différence et la fusion.

Étude tutti

Le titre d'*Étude tutti* traduit le projet initial d'une pièce de laboratoire sur l'écriture pour ensemble, c'est-à-dire sur la construction et l'enchaînement de textures différentes et mobilisant tout l'effectif, le *tutti*. Il m'a semblé primordial de commencer cette recherche en adaptant un maximum de *garap* et de principes d'organisation à un matériau qui me serait personnel. L'adaptation, et non l'application stricte, doit permettre de garder une analogie entre le matériau, différent du modèle, et sa réalisation. J'espérai, avec une telle approche globale et adaptative, préserver et peut-être saisir, au moins intuitivement, les effets d'émergence qui se créent dans les textures, autant du point de vue du timbre que

de l'énergie, avant de diviser éventuellement les strates qui les constituent. C'est dans leur interdépendance que le style agit et que les effets se réalisent.

La texture d'*Étude tutti* est donc faite de strates fonctionnelles différentes. Leurs conjonctions verticales sont variables selon les strates. La constitution des textures correspondant aux diverses parties-*irama* est synthétisée dans le tableau ci-contre (Exemple 73). J'ai ici appelé « monnayage » ce qui est normalement l'élaboration des *bonang* en *mipil* ; il m'a, en effet, semblé plus clair de réserver le terme « d'élaboration mélodique » aux mélodies moins dépendantes du *balungan*, qui ne le retrouvent qu'en fin de *gâtrâ*. Ma musique n'étant fondamentalement pas monodique, j'ai également intégré une élaboration harmonique sur le principe des réseaux harmoniques précédemment expliqués ; la matrice en est principalement le piano, les autres cordes préparées et le hautbois peuvent avoir leur propre mode d'élaboration harmonique parallèle mais se trouvent malgré tout coordonnés par celui du piano ; les instruments non préparés (marimba, vibraphone, célesta) se réfèrent toujours au piano. Cette élaboration harmonique prend en grande partie la place de la richesse de l'élaboration mélodique javanaise ; lorsque tous les instruments doux entrent, cette dernière reste ici plus modeste. Un autre tableau (Exemple 74) présente les fonctions instrumentales différemment, en les comparant à celle des instruments du gamelan ; cette comparaison est plus souvent métaphorique que fidèle mais indique l'origine de la conception. Quand la référence est hybride ou lointaine, elle est suivie d'un « ? », quand la référence n'existe pas, pour tout ce qui concerne l'harmonie, un simple « ? » est marqué. La colotomie est simplement mentionnée ici, elle a été détaillée dans un chapitre précédent¹⁶.

Les cordes préparées des altos et violoncelles étant inharmoniques, il n'y a pas d'équivalence d'octave comme en *sléndro* ou en *pélog*, les hauteurs du *balungan*

	A	B	C	D	E	F	
flûtes	(tambour)	pekin		chanteuse ?			
hautbois	chanteur			(tambour)	suling		
marimba		bonang	bonang panerus	kethuk, kenong	?	kethuk, kenong	
vibraphone		bonang		kempyang, kempul	?	kempyang, kempul	
harpe		kenong/kempul		bonang barung	?	bonang barung	
piano	gendèr barung (tambour)	gendèr panerus ?	tambour	tambour	gendèr barung	?	
piano (grave)		gong ageng					
piano (cordes)				?			
célesta					?	?	
altos		saron		saron + ?	saron	saron + ?	
violoncelles		tambour + nyacah saron ?		tambour + nyacah saron ? + ?	saron + ?	tambour + nyacah saron ? + ?	
contrebasse		?		'gambang/rebab' ?	rebab lent ?	'gambang/rebab' ?	

Exemple 74 : Équivalence approximative des fonctions instrumentales entre *Étude tutti* et le gamelan.

¹⁶ Voir *infra* p. 162.

sont donc ici des hauteurs absolues. Pour pouvoir amplifier les altos, les violoncelles, préparés au plus près des altos mais à l'octave en dessous, élaborent en B et C une sorte de contrechant en hoquets irréguliers. Lors du changement d'*irama* partie D, le rythme des violoncelles reste proportionnellement le même, il est multiplié par deux puis décalé d'un quart de temps pour conserver le rapport de contretemps par rapport à la pulsation de monnayage. En E, la texture devenant plus dense et le temps de résonance très long, le contrechant des violoncelles disparaît au profit d'une doublure des altos, pour renforcer leur attaque, et d'un jeu des cordes à vides *arco* pour créer une résonance artificielle aux *pizz* des altos.

L'élaboration mélodique comporte principalement trois réalisations. Deux sont lyriques et libres, presque vocales mais à deux échelles très différentes : les flûtes se partagent une ligne vive et ornementée (lettres D-F) dont le but est de diriger vers la fin des *gâtrâ*, la contrebasse en trémolo d'harmoniques est comme suspendue (lettre E) et trace son chemin principalement par mouvements conjoints dans les notes du réseau harmonique. Lettre D, la « *walking bass* » de la contrebasse en *pizz* est construite comme une ligne reliant le *balungan* à la liberté mélodique des flûtes : sur le premier temps de chaque mesure, la contrebasse double les altos et, sur les trois suivants, elle suit ou cherche à rejoindre les flûtes.

L'élaboration harmonique est de figuration libre et virtuose au piano, bien que celui-ci ne soit pas au premier plan – à l'image du *gendèr barung*. Les autres voix de l'élaboration harmonique sont plus mécaniques : les percussions en proposent une simplification, harpe et hautbois sont rigoureux. Par exemple, lettre D, la harpe reprend le principe d'une élaboration par anticipation du couple de notes

<i>irama</i> 0,5	pizz (registre medium)
<i>irama</i> 1 (A,B)	pizz et percussions de clé(medium)
<i>irama</i> 1' (C)	deux nouveaux <i>garap</i> plus animés : les croches des percussions de clés passent aux pizz, et des doubles croches en souffle seul (medium) apparaissent ; on peut considérer cette variante animée de l' <i>irama</i> comme un équivalent du <i>kébar</i> ;
<i>irama</i> 2 (D)	notes tenues sous-harmoniques médium
<i>irama</i> 4 (E)	phrases ornementées sous-harmoniques medium
<i>irama</i> 8 (F)	phrases ornementées sous-harmoniques aigu

Exemple 75 : Évolution des modes de jeu de Cèngkok.

dhing(d)-dhong(D) des *bonang* sauf que l'ordre fonctionnel des notes est différent de celui du *mipil* (DdDD au lieu de dDdD) ; son rythme est presque le même que celui du *bonang barung* dans la même situation : elle joue deux fois plus vite que le *balungan* mais en « sur-anticipation » (une croche trop tôt). Ses quatre notes obéissent à une progression de timbre régulières : harmonique (deux fois de suite), note réelle, note préparée. Son rôle est donc de monnayage mélodique par ses trois premières notes, et d'élaboration harmonique avec la dernière note préparée qui donne à entendre un complexe inharmonique.

Si les timbres de ces différentes strates n'ont pas été choisis au hasard mais bien en relation avec leur fonction au sein de la texture, avec la nature de leur matériau propre et de leur timbre, c'est-à-dire avec leur *garap*, la démarche est néanmoins très loin d'une orchestration au sens traditionnel et le résultat sonore, me semble-t-il, également. C'était la première fois que je m'autorisais une texture aussi dense et cela m'a été possible parce que le programme de l'organisation instrumentale était très clair ; un équilibre se crée entre une profusion de lignes simultanées et une charpente soulignée et dirigée. En appliquant à un matériau qui m'est habituel un autre mode de pensée, *Étude tutti* a capté, d'après mes oreilles, quelque chose de l'esprit qui m'a attiré dans le gamelan javanais sans arriver à le comprendre à l'écoute ni même complètement à la pratique.

Daily Colotomy

Rien que par le nombre bien moindre d'instruments, quatre instruments et quatre objets, un travail sur la texture de même envergure qu'*Étude tutti* n'était pas envisageable. *Daily Colotomy* s'inspire plutôt de l'esprit du *gamelan gadhon*. *Gadhon* veut dire incomplet et, dans cet ensemble, tous les instruments du *balungan* excepté le *slenthem* sont supprimés, ainsi qu'une partie plus ou moins importante de la colotomie selon le contexte. Les instruments doux sont donc quasiment seuls, la ponctuation y est réduite au strict minimum, et l'ossature

mélodique supprimée. Un tel ensemble ne joue qu'un répertoire complexe, raffiné et exigeant, de concert uniquement (*klenengan*), lequel tombe maintenant un peu en désuétude à Java, sans doute pour des raisons financières – les solistes sont plus exposés et il faut répéter plus longtemps, leurs parties sont plus délicates car ils sont très peu soutenus par les instruments forts – mais également des raisons esthétiques, l'extrême raffinement n'étant plus forcément la qualité globalement recherchée aujourd'hui, quel que soit l'endroit du monde, même à Java.

Les instruments de *Daily Colotomy* se comportent donc un peu comme les instruments doux du gamelan, solistes décoratifs élaborant le discours autour et à l'intérieur du quadrillage temporel et spatial formé par les objets. Évidemment, les textures sont beaucoup plus claires dans cette pièce mais l'idée était, tout en divisant au minimum les fonctions au sein d'un même instrument, de tenter de garder les qualités fondamentales des strates grâce à des modes de jeu appropriés, combinés et hiérarchisés.

Idiomatisme

La notion de *garap* m'a frappé par sa proximité avec mon propre travail, pour lequel j'avais imaginé la notion d'« idiomatisme instrumental ». Le modèle était alors celui des langues, où le même sens dans deux langues différentes va souvent se trouver exprimé par un vocabulaire différent et non l'équivalent mot à mot. Cet idiomatisme consiste à construire la sonorité d'un instrument à partir d'un mode de jeu et à lui trouver une expressivité, un phrasé, une agogique correspondante. J'ai ainsi imaginé bien avant cette recherche, en 2008, une pièce pour ensemble en quatre mouvements, *Quattuor foci*, où tous les mouvements exposaient le même matériau dans son idiome : un mode de jeu principal, un caractère, un tempo, une forme, etc. ; ce qui changeait tout. Rétrospectivement, on peut penser cette construction comme si chaque mouvement était une sorte de *garap*, un traitement instrumental particulier d'un matériau partagé, où la figuration du matériau était liée

au timbre. Cependant, il n'y avait pas de liaison ni de rapport entre ces moments, comme on en trouve entre différentes *irama* qui dérivent l'une de l'autre.

Le *Trio* de ce corpus est construit sur le même principe que *Quattor foci* mais les trois mouvements/*garap* forment un seul élan : le matériau n'est pas figé ni présenté de manières différentes dans des vignettes séparées mais se déploie au fur et à mesure de la progression, dans le timbre, le temps et la polyphonie.

Dans *Cèngkok*, à chaque *irama* correspond un nouveau mode de jeu qui s'ajoute aux précédents. La sonorité principale est donc nouvelle à chaque changement d'échelle de la structure, de moins en moins percussive et de plus en plus « flûtistique », et la progressive accumulation et intrication des techniques de jeu fait évoluer la matière sonore de plus en plus vers une sonorité de type texture bien que ses composants soient exposés successivement et non simultanément. L'évolution des modes de jeu suit la logique des vitesses des *irama*, réservant les sons les plus courts (*pizz*) aux *irama* les plus rapides (lettres A et B). La dernière séquence (F) où la structure n'est plus guère qu'une ponctuation éparse permet de remplir cet espace en déployant toute la tessiture de l'instrument, auparavant contenue dans le médium. Le tressage des modes de jeu est un défi pour l'instrumentiste qui doit, pour le maîtriser, se penser comme multi-instrumentiste : les modes de jeux ne sont jamais utilisés comme des « effets » ou des couleurs, mais comme un moyen de caractériser les strates fonctionnelles d'une polyphonie étalée.

Dans toutes ces pièces, l'identité partie/sonorité structure l'écoute et est assurée par un choix hiérarchisé des instruments et de leurs modes de jeux qui s'équilibrent aussi par leur placement, vertical, dans une texture stratifiée, et leur placement horizontal, temporel. C'est en m'inspirant ainsi de l'organisation *irama/garap* que j'ai tenté de rendre mes partitions à la fois plus claires à l'écoute et plus riches quant à leur orchestration.

VARIER (1) CONSTITUTION DES TEXTURES : OUVERTURE

Définition de l'hétérophonie (2)
José Evangelista, compositeur de l'hétérophonie

Ouverture

Définition de l'hétérophonie (2)

Il m'a toujours été difficile d'établir un rapport entre la définition de l'hétérophonie et mes expériences d'écoute du gamelan javanais, que ce soit en tant qu'auditeur-spectateur ou auditeur-interprète. En effet, le nombre important de strates dans le gamelan javanais, la différence des fréquences de convergences entre les voix, leurs différentes fonctions, invitent à penser ces superpositions plutôt en termes de polyphonie alors que leur conception est monodique et que la complexité du résultat sonore nous dirige vers la notion de texture. J'ai d'ailleurs, au cours de la rédaction de ce portfolio, utilisé alternativement ces trois termes en fonction du contexte.

J'ai effectué ce choix pragmatique en m'apercevant que les notions en question – polyphonie, hétérophonie, texture – étaient en fait souvent difficiles à définir et circonscrire précisément en dehors des musiques qui ont été prises comme modèle pour les forger. Ces concepts me semblent plus utilisables actuellement comme des pôles avec des zones d'influences qui se recoupent parfois, et que l'on utilise quand on se trouve dans une de ces zones, car il manque en réalité des définitions robustes. Le travail de Nabil Benabdeljalil sur l'hétérophonie au XX^e siècle¹⁷ m'a conforté dans ce diagnostic. L'hétérophonie est ancienne dans les musiques traditionnelles mais liée à l'improvisation et sans théorie à l'origine ; elle est encore nouvelle en Occident, née au début XX^e siècle et liée à l'orchestration plus qu'au langage ; elle peut présenter des degrés de complexité

¹⁷ N. BENABDELJALIL, *L'hétérophonie dans la musique du 20^{ème} siècle : autour de Stravinsky, Boulez et Berio : approche théorique générale et étude systématique*, thèse de doctorat, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2007.

très divers qui la font changer d'aspect. Benabdeljalil a également constaté que le flou lié à l'hétérophonie vient aussi d'imprécisions dans les définitions des notions auxquelles on l'oppose, telle la polyphonie. En fin de compte, c'est parfois seulement la conscience qu'ont les musiciens du nombre de structures superposées, comme l'indique Simha Arom, qui permet de distinguer une plurilinéarité polyphonique et une plurilinéarité hétérophonique.

La recherche de Benabdeljalil m'a permis de me rendre compte que ce trouble à faire correspondre audition et conception était justifié, et que la situation est complexe. Qualifier précisément l'hétérophonie du gamelan javanais est une recherche à part entière. Néanmoins, les critères retenus par Benabdeljalil pour définir l'hétérophonie s'appliquent bien au gamelan : la simultanéité et l'unité d'une structure non harmonique, ainsi que l'unité de sa directionnalité ; il a distingué plusieurs paramètres d'analyse permettant de caractériser la nature et la complexité d'une hétérophonie et d'en dresser une typologie. En appliquant sa grille d'analyse au gamelan javanais, on observe que tous les paramètres indiquent une diversité maximale et que, souvent, les deux pôles de variation possibles pour un paramètre se trouvent présents simultanément :

- Le *nombre de parties* varie selon ce que l'on dénombre : en considérant les instruments forts seuls sans compter les octavations, il y a quatre parties (*balungan*, colotomie, élaboration des *bonang*, élaboration du *pekin*) ; en ajoutant les octavations sept parties ; en détaillant la colotomie, entre dix et douze. En ajoutant les instruments doux, au moins dix-huit parties différentes.
- Les qualités de timbre, de dynamique, de registres, que Benabdeljalil appelle « *facteurs externes de la fusion sonore* » : les timbres sont globalement fusionnels pour les instruments forts, mais très différenciés pour les instruments doux ; le registre est très large (plus de 7 octaves), la

dynamique est sans doute le paramètre le plus constant à l'intérieur d'une section.

- Presque toutes les *transformations* relevées par Simha Arom pour travailler une hétérophonie se retrouvent dans le gamelan, à un instrument ou à un autre¹⁸.
- Certaines voix sont par *nature ornementales* et d'autres sont *structurelles* (c'est-à-dire que de nouvelles fonctions, autres que mélodiques, sont déduites de la monodie au sein de la polyphonie). Les instruments forts ont une organisation que l'on peut qualifier de semblable, c'est-à-dire que leurs courbes sont convergentes, quand celles des instruments doux peut être semblable ou dissemblable.
- La *nature globale de l'hétérophonie* est dite *monodique* en *irama lancar* ou dans certains répertoires rituels ou de théâtre (*gangsaran*), c'est-à-dire qu'elle tend à confirmer la centralité d'une seule voix ; elle est *différenciée*, c'est-à-dire qu'elle tend à produire des voix qui se distinguent à l'audition, dans tous les autres cas.

José Evangelista, compositeur de l'hétérophonie

Cette grille d'analyse a été développée par Benabdeljalil pour analyser et comparer les hétérophonies présentes dans les œuvres de Stravinsky, Berio et Boulez. S'il y a de très beaux exemples d'hétérophonie au XX^e siècle, elle tend souvent à se confondre, à mon sens, avec une orchestration raffinée élaborée à partir de champs harmoniques, concept « diagonal » (comme l'hétérophonie) qui a

¹⁸ Se trouvent dans le gamelan : la commutation, l'ornementation non mesurée, le monnayage (simple plutôt que différenciateur), l'intercalation, la suppression, la prolongation, l'anticipation, le décalage, l'ouverture du registre. D'après Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale, Structure et méthodologie*, Ethnomusicologie, vol. 2, éditions SELAF, 1985, p. 675-676 et 713, cité par N. BENABDELJALIL, *L'hétérophonie dans la musique du 20^{ème} siècle*, p. 47.

souvent remplacé l'harmonie « verticale » au siècle dernier. Cependant, excepté *Requies* de Berio par exemple, l'hétérophonie est rarement la technique d'écriture d'une pièce entière. Dans cette très belle œuvre, l'hétérophonie n'a vraisemblablement pas une origine javanaise ni même extra-européenne ; elle est au contraire la projection dans l'espace, la réverbération mise en écriture d'une mélodie d'orchestre ; c'est l'outil tout occidental de la synthèse instrumentale d'une voix absente – la pièce est dédiée à la mémoire de la chanteuse et ancienne compagne du compositeur Cathy Berberian¹⁹. Cette nouvelle tradition d'orchestration, absorbée par les compositeurs d'après l'avant-garde de l'après-guerre, constitue pour ces derniers une porte d'entrée pour comprendre et s'inspirer d'hétérophonies autrement constituées.

Un compositeur espagnol établi au Canada, José Evangelista, né en 1943, a ainsi fait de l'hétérophonie et de ses divers degrés de complexité sa technique unique de composition. Son écriture synthétise la tradition espagnole et l'avant-garde occidentale, sous l'influence du gamelan javanais et balinais qu'il a appris lors de voyages en Indonésie en 1976, 1980 et 1986²⁰, et d'autres musiques traditionnelles modales. Il décrit ainsi l'ambiguïté précédemment analysée de l'hétérophonie javanaise : « La musique d'Indonésie... m'a permis de m'ouvrir à la possibilité... de faire de la musique hétérophonique... 'apparemment polyphonique'... basée sur une même mélodie interprétée par plusieurs intervenants superposés, *comme si c'était* une polyphonie.²¹ » C'est donc bien la richesse de l'hétérophonie indonésienne qui l'a convaincu de la possibilité d'élaborer une texture d'une richesse orchestrale à partir d'un matériau mélodique,

¹⁹ L. BERIO, *Requies*, chamber orchestra, *Universal Edition*.

²⁰ Il est également nommé compositeur en résidence à l'Akademi Musik Indonesia en 1986 (« José Evangelista », dans *Wikipedia*, 11 février 2019. URL : https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Jos%C3%A9_Evangelista&oldid=882871504. Consulté le 12 janvier 2020.).

²¹ F. GERVASI, « Composer, enseigner et diffuser à la rencontre des musiques du monde : un entretien avec José Evangelista », *Circuit*, vol. 27, n° 3 (janvier 2018), p. 18.

en se passant d'harmonie. De fait, toutes ses pièces sont composées à partir d'un thème, constitué de hauteurs tempérées, qu'il appelle *cantus firmus* mais ne traite pas toujours dans le sens donné habituellement à ce mot : il est parfois segmenté, réordonné ou développé. L'appellation de « supermélodie²² », qu'il utilise également, semble plus appropriée. Elle est toujours traitée de manière hétérophonique en variant les degrés de complexité selon les sections et les pièces.

*Clos de vie*²³, par exemple, composé en 1983, déploie une longue mélodie, plus proche d'une mélodie en développement continu à partir d'un matériau présenté au début de la pièce que d'un cycle : la notion de *cantus firmus* n'implique pas la répétition exacte mais est à comprendre comme chant générateur de l'ensemble de la musique. Le choix du mot reflète d'ailleurs peut-être la façon dont on comprenait et enseignait le *balungan* à l'époque où Evangelista a étudié le gamelan. Cette mélodie est présentée selon des textures/caractères différentes qui coïncident en principe avec un retour aux successions de hauteurs du début (m. 1, 28, 78, 133...), mais il arrive toujours un moment où la mélodie diverge de son état initial. Les fins de sections sont toujours différentes, parfois nouvelles, parfois reprises d'ailleurs.

Les textures créées par l'ensemble de 10 instruments – 4 cordes (2 violons, violoncelle et contrebasse) et 6 instruments résonnants pouvant élaborer une texture rappelant le gamelan (vibraphone, piano, clavecin, harpe, guitare électrique, banjo) – s'échelonnent d'une hétérophonie quasiment homorythmique (m.133 et suivantes) à des moments de décalage et de superposition assimilables au déploiement d'un champs harmonique (m. 100-106, correspondant à la mélodie mes.9-14), en passant par la mélodie diffractée (m.1-28). Malgré sa construction monodique, la musique ne s'appréhende donc pas toujours comme un « chant ».

²² J. EVANGELISTA, « Pourquoi composer de la musique monodique », *Circuit*, vol. 1, n° 2 (janvier 2010), p. 57.

²³ Éditions Salabert, 15 minutes.

Les différentes textures changent aussi le caractère et en particulier la vitesse du défilement mélodique ou le degré de rythmicité des voix, ce qui s'inspire clairement de l'association texture-échelle temporelle des *irama*. Par exemple, la nouvelle texture, suspendue, m. 78, reprend les notes du début mais deux fois plus lentement. Par contre, les textures sont évolutives et constituent des sortes de processus, on ne trouve pas non plus, dans cette pièce, de rapport pulsation de structure/pulsation de monnayage. L'effet de brutale accélération de la dernière section avant la coda (avec une courte citation de Claude Vivier²⁴, aboutissement de la pièce) est le résultat d'une accélération du tempo et d'une ornementation du *cantus firmus* en doubles croches, mais à tous les instruments à la fois, à l'unisson, sans confrontation de cette ornementation avec une version non ornée de la mélodie.

Le gamelan javanais a donc eu un rôle de révélateur pour Evangelista, conceptuel mais aussi perceptuel : il insiste sur le fait que la pratique du gamelan a provoqué chez lui « un changement d'écoute ». Il a pu ainsi entendre et concevoir le pôle le plus orchestral de sa palette de textures hétérophoniques, « réélaboration »²⁵ de certains concepts qu'il a empruntés au gamelan

²⁴ *Clos de vie* est dédié à la mémoire de Claude Vivier.

²⁵ F. GERVASI, « Composer, enseigner et diffuser à la rencontre des musiques du monde », *op. cit.*, p. 16.

9 – Varier (2) : Variabilité, formules et interprétation – Cèngkok

VARIER (2) : VARIABILITÉ, FORMULES ET INTERPRÉTATION
– GAMELAN

Bonang : anticipation et cadence
Variation des instruments doux
Cèngkok, significations et expression du raffinement
Rythme et liberté du *suling*¹
Métrique et texture
Expression modale

Gamelan

Le principe du cycle est de se répéter. C'est l'aspect de la musique d'Indonésie qui a été le plus souvent retenu. S'il est bien présent dans le gamelan javanais des palais de Solo, en tant qu'héritage de la musique rituelle, ce qui est répété à la colotomie et au *balungan* est varié par les *garap* des instruments d'élaboration ; l'aspect répétitif a été, à mon avis, survalorisé par des oreilles occidentales qui étaient surtout largement néophytes – pour ma part, c'est en le jouant que j'ai appris un tant soit peu à écouter le gamelan. C'est ce mélange de fixité, de déduction, de variation et de liberté qui m'a intéressé. Deux aspects instrumentaux de ce mélange seront présentés ci-après : le cas des *bonang* et celui des instruments doux avec leur logique de *cèngkok*. Parmi ceux-ci, le *suling*, son rapport particulier au rythme et les conséquences sur la métrique et la texture seront examinés plus en détails. La partie se terminera par un bref exposé du système modal javanais dont les formules et leurs possibilités de variation sont l'expression.

***Bonang* : anticipation et cadence**

Si le *garap* en *imbal* présenté au chapitre précédent, lorsque les deux *bonang* se partagent quatre notes répétées en boucle formant un groupe-pédale suspendu, dépend plus du mode que de la note *sèlèh*, cela ne veut pas dire pour autant que la dynamique d'anticipation n'a plus cours. D'une part, la note d'aboutissement de l'*imbal* prépare la note *sèlèh* mais, d'autre part, la fin de la période voit fleurir (*sekar*)

une formule de cadence nommée *sekarán*, ou plutôt deux formules simultanées, une à chaque *bonang*, qui arrêtent alors leur jeu entrelacé. Si l'*imbal* est compressé dans un registre étroit et commun aux deux *bonang* (approximativement une quinte), lors du *sekarán*, chaque *bonang* joue dans son registre propre (à une octave de distance environ) et la formule elle-même est souvent l'occasion d'une ouverture de l'ambitus de jeu de chacun (plus d'une octave) : cette cadence libère l'énergie accumulée par le continuum précédent et permet d'aboutir élégamment sur la note pôle *sèlèh*, avant d'enchaîner immédiatement sur un nouvel *imbal* au début de la phrase suivante, etc.

Il existe, pour chaque note de chaque mode, un répertoire de telles formules de cadences que le musicien connaît par cœur et parmi lesquelles il va choisir, sur le moment, celle qui convient le mieux au contexte ou à sa sensibilité. L'*imbal* est fixe mais le *sekarán* est donc varié à chaque interprétation et même, en principe, à chaque cycle. La longueur de la formule *sekarán* et son rapport à l'*imbal*, la variété des *sekarán* joués, font partie des paramètres de variation. Le *sekarán* peut aussi déborder sur le début de l'*imbal* suivant ou être inséré au milieu d'un long *imbal*. Néanmoins, la combinaison *imbal/sekarán* agit toujours comme une compression-pédales/décompression-arabesque menant à la note à atteindre. On peut donc comprendre l'enchaînement *imbal/sekarán* comme une nouvelle émanation dynamique de la logique d'anticipation, cette fois incarnée dans l'aspect mélodique des lignes jouées par ces deux instruments¹, et même dans la densité polyphonique puisque la partie en *imbal* est à une voix quand le fleurissement du *sekarán* provoque une superposition de deux voix mélodiques, chacune dans leur registre, avant d'aboutir sur l'octave de la note *sèlèh*. Il s'agit donc ici d'un aspect de l'anticipation qui permet de sortir de l'ordre un peu mécanique présenté auparavant et dont le détail, le concret de la réalisation, est laissé, de plus, au soin des

¹ Pédale (richesse mélodique faible) → arabesque (grande richesse mélodique) → note pôle.

Martopangrawit ... made the dire prediction that the use of pamijèn (elaborative pattern specific to one piece) would only survive in America in the neat future because only his foreign students expressed interest while younger Javanese musicians were not interested in specific declarative knowledge of individual pieces, preferring systematic application of procedures

BRINNER, *Knowing Music*, p. 59.

irama III	A B C D E F G H
irama IV	AA'A'B CC'CD EE'E'F G'G''G'''H ¹

Exemple 77 : exemple de combinaisons de céngkok en irama IV à partir de l'irama III.

relâchée. Le choix de la formule dépend aussi de sa place dans le cycle, certaines formules étant plus appropriées pour amener un point d'articulation fort, d'autres plutôt adaptées au cours de la phrase.

La densité du jeu, le type de rythme ou de phrasé, de « *swing* », le caractère des formules peut aussi varier en fonction des *irama*. Le développement d'une formule d'une *irama* à une autre suit habituellement la même logique : les composants d'une formule sont repris dans l'*irama* plus large, répétés à l'identique ou très légèrement variés, en conservant leurs places dans le cycle ; l'espace qui reste est remplacé par un nouveau matériel ou une variante d'un des composants. Par exemple, une formule de *gendèr* qui contiendrait huit motifs en *irama* III va s'étendre, en *irama* IV, à seize motifs de même taille et de même direction que les huit d'origine (voir Exemple 77). Cette expansion se fait par le centre de chaque groupe de deux motifs. Le début et la fin d'un parcours, même d'étape, sont importants. À l'instar du modèle *imbal/sekaran* des *bonang*, on peut ainsi imaginer que cette manière de développement est liée à la logique générale d'anticipation appliquée ici à la logique d'enchaînement des phrases-formules mélodiques.

Chaque instrument doux développe son propre répertoire de formules liées à leurs fonctions et à leurs idiomes respectifs, ce répertoire ayant également un fonctionnement qui lui est propre. Précisons les idiomes instrumentaux décrits au chapitre précédent du point de vue de la construction de leur discours au moyen de *céngkok*.

Gambang, *gendèr*, *sitar* et *rebab* enchaînent des *céngkok* continument. Les deux instruments les plus importants de cette liste sont le *rebab*, guide mélodique parce que de son continu, jouant d'ailleurs sans aucun silence et pouvant se permettre toutes les volutes mélodiques et altérations possibles ; et le *gendèr* qui, pouvant jouer à deux voix, exprime une sorte de polyphonie sous-entendue. Ses configurations mélodiques oscillent entre complémentarité rythmique des deux

A person may study and practice alone for hours on end, but certain aspects of musical practice can be absorbed and developed only through interaction with other musicians.

BRINNER, *Knowing music*, p. 3.

voix et réel contrepoint ; un intervalle harmonique intervient souvent aux moments d'articulation pour clarifier la situation modale⁴.

La chanteuse soliste (*pesindhèn*), contrairement au chœur (*gérong*) dont la partie est écrite et propre à chaque morceau, chante aussi des formules majoritairement interchangeables d'un morceau à l'autre, sur des paroles génériques, mais certains morceaux utilisent des phrases avec des paroles qui leurs sont spécifiques. Ces formules de chant se divisent en deux catégories : des phrases de longueurs variables mais qui peuvent être assez longues et vocalisantes (*srambahan*) pour les points d'articulation fort du cycle (*kenong* ou *gong*) ; d'autres optionnelles, pour les points d'articulation plus faibles (*abon-abon*), qui peuvent être soit très courtes soit ressembler aux formules *srambahan*.

Le cas du *suling*, instrument que j'aime particulièrement et que j'ai un petit peu pratiqué, sera développé un peu plus tard.

Tous les *céngkok* de ces instruments sont rythmiques et mélodiques. Le tambour *ciblon*, médium et virtuose, fonctionne aussi selon un système de *céngkok* mais ceux-ci dépendent uniquement de la forme du morceau joué et du contexte, ils ne sont pas spécifiques au morceau⁵. Les changements d'*irama* ou d'un morceau à l'autre dans les suites, sont également signalés par le joueur de tambour (quel que soit le modèle de tambour) avec des formules spécifiques, une variété particulière de *céngkok* (les signaux) qui remplacent alors le *céngkok* attendu à ce moment du cycle.

⁴ HASTANTO, *The concept of pathet*, op. cit., p. 82.

⁵ Pour plus de détails voir C.L. STRATFORD, *Performance, Presentation and Transmission of Traditional Javanese Gamelan Drumming, with special reference to the Kendhang Ciblon in Solo, Central Java*, PhD Thesis, University of York, 2012.

Cèngkok, significations et expression du raffinement

Le nom général de ces formules, *cèngkok*, désigne aussi plus généralement l'art de mener une mélodie. Il peut, par exemple, être synonyme de *gongan* au sens de parcours mélodique d'un cycle de gong, de *wiletan*, « invention mélodique », ou encore du parcours mélodique d'une composition entière. J'ai ainsi compris *cèngkok* comme désignant la substance mélodique entre deux points structurellement signifiants, quelle que soit leur échelle temporelle ou formelle. Il peut aussi faire référence à une qualité d'ornementation hors métrique⁶. Autre idée importante : la réalisation mélodique la plus fine, la plus riche, se situe au niveau des *cèngkok* que l'on présente pourtant généralement comme élaboration, c'est-à-dire variation ou déduction du *balungan*.

La réalité est en fait plus complexe. Le *balungan* (« squelette ») n'est que l'ossature mélodique qui suggère la pleine réalisation, individuelle, idiomatique, interprétée et éphémère de la mélodie d'un morceau, ou plutôt des mélodies combinées qui le composent. Ce que le musicien Martopangrawit résume ainsi, en adoptant le point de vue inverse : « le *balungan* est ce qui est *garap-é* »⁷, c'est-à-dire élaboré avec des formules. Et pourtant celles-ci sont réutilisables d'un morceau à l'autre... De plus, ces mélodies divergent parfois du *balungan* par tradition d'interprétation, parce que celui-ci est ambigu ou imprécis, voire parce que le guidage mélodique du *balungan* est tout simplement non déductible⁸.

⁶ *Ibid.*, p. 210, note 16.

⁷ Cité par M. PERLMAN, *Unplayed Melodies*, op. cit., p. 87, traduction personnelle.

⁸ Un exemple simple avec le cas des *cèngkok miring*, ces *cèngkok* où les instruments à sons mobiles doivent jouer des formules contenant des notes altérées, intermédiaires aux degrés de la gamme : comme les instruments qui jouent le *balungan* n'ont pas ces notes, ils ne peuvent en aucun cas l'indiquer ; seule la mémoire du joueur de *rebab* peut lui permettre de décider du choix de ces *cèngkok* et aux autres musiciens de le suivre. PERLMAN (*Unplayed melodies*, op. cit., p. 149) donne aussi l'exemple du *Gendhing Dhempel slenfo sanga* où deux *kenongan* sont identiques et seraient donc logiquement traités de même par les instruments doux, or le premier est divergent et le second est convergent.

Exemple 78 : Exemple de divergence lors du deuxième gatra entre le *balungan* (qui finit sur 5) et les parties d'élaboration du *rebab* et du *gendèr* (qui finissent sur 1). Exemple que j'ai légèrement annoté, extrait du *Gendhing Cucurbawuk* proposé par Suhardi et cité par Perlman (*Unplayed Melodies*, p. 70)

Version de Solo	6̣ . 5̣	. 3 . 2	. 3 . 2	6̣ . 5̣
Version de Yogyakarta	1216̣ 216̣5̣	3353 6532	3253 6532	6526̣ 216̣5̣

Exemple 79 : premier kenongan de l'ingdah du Gendhing Bondhèt pélog nem. Version de Solo en balungan nibani, version de Yogyakarta pour l'irama wilet.

*I*mitation is the primary method of acquiring competence, whether learning from osmosis or from a teacher. Imitation is not simply a matter of rote repetition. "A musician is not considered fully equipped if he merely imitates another in all details. His playing ideally should represent the tradition filtered through his own sensibilities, which are not expected to be precisely like anyone else's" (Sutton, « Concept and Treatment in Javanese Gamelan Music with Reference to the Gambang », Asian Music 11/1: p. 59-79, 1982). The relatively broad Javanese tolerances of fidelity in imitation are also due to the general lack of extensive and specific feedback from a teacher or another more knowledgeable musician. The circumstances of imitation directly affect the accuracy of reproduction.

BRINNER, *Knowing Music*, p. 135.

Marc Perلمان propose l'hypothèse, à la fin de son livre *Unplayed melodies*, que la relative fréquence de l'impossible déduction de *céngkok* à partir du *balungan* dans la tradition de Solo peut être une conséquence d'un manque d'information volontaire dans ce *balungan*, lui-même résultat de l'extrême raffinement de cette culture⁹ valorisant le non-dit. Il cite comme exemple le début du *Gendhing Bondhèt pélog nem* dans deux versions, la version standard de Solo et l'autre d'un village des environs de Yogyakarta (voir Exemple 79). Cette dernière est une variante locale pour l'*irama wilet*, donc quatre fois plus dense que celle de Solo et qui explicite ainsi le contour mélodique sous-entendu dans la phrase d'origine : cette dernière apparaît comme composée de deux *gatra* dupliqués symétriquement (ABBA) mais s'avère, en réalité, formée de quatre *gatra* très différents, ayant donc des implications différentes, au moins pour les instruments doux. Ce qui me plaît dans cet exemple, c'est que l'on y voit, exceptionnellement, le raffinement à l'œuvre techniquement, c'est-à-dire, par l'élosion, l'effet d'une absence – ce qui est forcément beaucoup plus difficile à saisir, bien que tout aussi réel, qu'une présence.

Les *céngkok* sont donc aussi un élément de mesure de la qualité d'un musicien : le bon musicien n'est pas seulement celui qui ornemente de façon idiomatique et appropriée ces formules mais aussi celui qui connaît un grand nombre de *céngkok* ainsi que toutes ces subtilités de contexte, c'est-à-dire un important répertoire spécifique¹⁰. Ces *céngkok* sont la matière même du gamelan, beaucoup portent des noms et les musiciens en parlent parfois comme des choses¹¹.

⁹ M. PERLMAN, *Unplayed Melodies*, op. cit., p. 96.

¹⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹¹ *Ibid.*

Rythme et liberté du *suling*¹²

Le *suling* n'est pas un instrument très considéré à Java, essentiellement parce qu'il ne demande pas une connaissance profonde du répertoire. C'est un instrument plutôt léger qui suit peu les spécificités d'un morceau, les divergences, mais s'accorde uniquement sur des points de rencontre importants du cycle ; c'est un instrument de coïncidence. Comme la chanteuse soliste, le répertoire de base du *suling* se présente sous forme de cadences liées à une note à atteindre ; cette cadence est précédée, pour un mode donné, de plusieurs cellules à assembler en une phrase longue ou une phrase courte selon l'importance du point d'articulation visé. Ces cellules peuvent être enchaînées par une note commune ou séparées par des silences.

Si intégrer le fonctionnement de ce répertoire permet de mieux comprendre les logiques des répertoires de *céngkok* des autres instruments, le *suling* m'a surtout intéressé pour ce qu'il apporte d'espace et de liberté dans la texture du gamelan. Instrument large de trois octaves, les notes ont des fonctions propres selon le registre en raison de leurs importantes différences dynamiques : l'octave grave est peu ou pas utilisée, l'octave médium est utilisée lors des cadences, comme aboutissement ou préparation de la note finale d'une phrase, l'octave aiguë est jouée en début de phrase ou pour signaler, souligner des changements de parties. Il fait donc irruption dans la texture dense du gamelan avec des phrases aiguës et majoritairement descendantes.

Ce registre aigu qui surplombe le gamelan apporte de l'espace. C'est aussi un instrument où les ornements et les phrasés, laissés à la fantaisie de l'instrumentiste, sont très importants et aèrent la ligne mélodique en y créant de l'espace. Le *suling* n'est pas toujours parfaitement accordé avec le gamelan, et son jeu est caractérisé

¹² Les éléments de cette partie sont largement empruntés à B. BRINNER, « Freedom and Formulaity in the "Suling" Playing of Bapak Tarnopangrawit », *Asian Music*, vol. 24, n° 2, 1993.

A competent musician should be able to make the less typical [pieces of a pathet], even the ones that appear to « belong » in a different pathet, sound « in » the pathet... Pathet is only partially inherent in a piece and must be actualized by a performer's choices of elaborating patterns and intonation.

BRINNER, *Knowing Music*, p. 62.

par des notes de passage (*miring*) ou de fréquents glissés pour relier les notes entre elles. On peut imaginer que ce « désaccord » avec le tempérament général du gamelan est également rendu tolérable par cet écart de registre, d'autant plus que les octaves ne sont pas parfaitement « justes » dans un gamelan.

La profondeur qu'il crée est aussi rythmique. Comme la chanteuse, le *suling* joue hors tempo, hors pulsation. Plus exactement, le rythme est libre, mais les différences de vitesses entre notes rapides et notes longues sont beaucoup plus importantes au *suling* qu'à la voix et caractéristiques de son idiome, de son timbre et de sa gestuelle : cette souplesse rythmique signifie que la flûte flotte souvent au-dessus du gamelan, semblant totalement hors tempo et indépendante du flux général ; le flûtiste a aussi la liberté de se coordonner momentanément, en jouant sur la pulsation ou même contre elle (avec des rythmes irrationnels). L'attitude de jeu est alors assez particulière mais, d'expérience, très agréable : comme les longueurs des phrases jouées par le *suling* ne sont pas parfaitement définies, il faut sentir où commencer la phrase à jouer pour pouvoir atteindre le bon endroit au bon moment dans la structure du morceau, s'adapter éventuellement et rester continuellement coordonné à l'ensemble pour pouvoir flotter élégamment et avec naturel. Cette liberté touche même le point de jonction avec le *balungan*, les notes *sèlèh* : le flûtiste n'est pas obligé de les jouer de façon parfaitement synchrone avec l'ensemble, il peut arriver en avance ou en retard, ou même éluder la note et simplement la suggérer sans l'atteindre. Le raffinement est aussi une esthétique de l'implicite.

Cette liberté de tous les paramètres, en contraste absolu avec les parties de carillon du gamelan, permet aux flûtistes de développer un style personnel et même d'inventer leurs propres *céngkok*, ce qui est rarement le cas aux autres instruments. Cette exception doit être relativisée par le peu d'importance de l'instrument au sein de l'ensemble, les deux aspects étant sans doute liés – c'est parce que l'instrument est peu important que l'on peut laisser s'exprimer une individualité. Dans la partie

ouest de l'île, à Sunda, où la culture est très différente, le phénomène est encore plus fort ; les flûtistes y deviennent de véritables solistes. Ils ont également un répertoire propre, jouant souvent simplement en duo avec une sorte de *siter*.

Métrique et texture

Ce jeu avec le rythme est particulièrement fascinant dans le gamelan javanais. La pulsation est à la fois omniprésente – presque toutes les strates sont régulières et continues – et difficile à définir car elle est présente à différents niveaux de structure et de perception (monnayage, ossature, ponctuation...). Cette ambiguïté est fondée sur les rapports de vitesse simples, de facteur 2 (double ou moitié) reliant les strates entre elles. Cette construction hypermétrique autorise une synchronicité parfois « relâchée ». Celle-ci peut se trouver à une échelle très locale : le décalage de tous les instruments après le dernier coup de gong, ou le jeu légèrement en retard de la colotomie. Elle s'exprime aussi à une échelle plus large, permettant d'intégrer des voix hors tempo ou jouant avec lui (voix et flûte *suling*, mais aussi, sur un temps beaucoup plus court, le tambour qui peut parfois jouer avec la pulsation pendant quelques temps alors qu'il est justement censé diriger le tempo) ou créant une suspension avec le décalage plus ou moins subtil des multiples voix lors des changements de tempo/*irama*.

Ce rapport à la métrique est à mon sens un point très important, à la fois quant à la qualité des textures du gamelan et de la dramatisation de la forme (lors des changements d'*irama*, voir chapitre suivant). C'est aussi un des éléments que j'ai trouvé le plus riche d'enseignement. Cette manière est particulièrement simple et efficace pour complexifier une texture en la rendant plus riche sans perdre pour autant l'auditeur ; j'ai aussi toujours trouvé ces jeux de placements rythmiques très agréables à réaliser comme à entendre. John Cage pensait que le contrepoint était un outil dépassé et lui préférait la surimpression ; néanmoins « un peu de contrepoint s'y glissait ». Je trouve que cette « hétérorhythmie » permet de nuancer

Laras <i>sléndro</i>	Notes privilégiées	Notes évitées		Laras <i>pélog</i>	Notes privilégiées	Notes évitées	Tessiture
<i>Pathet nem</i>	2, 5, 6	1	↔	<i>Pahtet lima</i>	5,1	3 ?	Grave ↓ Aigu
<i>Pathet sanga</i>	5, 1, 2	3	↔	<i>Pathet nem</i>	5, 6, 2	?	
<i>Pathet manyuro</i>	6, 2, 3	5	↔	<i>Pathet barang</i>	5, 6, 2	?	

Exemple 80 : Caractéristiques synthétiques des pathet (d'après PICKVANCE, *Gamelan Manual*, op. cit., p. 52-53).

Gambirsawit, kethuk 2 kerep minggah4, sléndro sanga

Titre / forme (*bentuk*) / échelle (*laras*) / mode (*pathet*)

Exemple 81 : décomposition des titres des morceaux de gamelan (d'après HASTANTO, *The concept of pathet*, op. cit. p. 24)

subtilement l'alternative entre le contrepoint et la surimpression, faisant osciller le jeu et la perception entre les deux.

Expression modale

On appelle *pathet* « une sorte de système 'modal' »¹³ ou, plus généralement, « une sorte de 'qualité musicale' habituellement rattachée au concept de mode en Occident »¹⁴ propre à la musique jouée dans les échelles *sléndro* et *pélog* à Java. C'est un des aspects les plus problématiques et les plus étudiés de la musique *karawitan* par les Occidentaux, d'abord, puis par les Javanais (critiques envers les théories des premiers, souvent trop rigides et ne reflétant que partiellement la pratique, mais proposant aussi des points de vue différents), ce qui justifie sans doute les précautions de définition de Sri Hastanto citées en début de paragraphe.

En effet, le système des *pathet* est intimement lié à l'essence mélodique de cette musique et aux impressions qu'elle provoque, à l'expression des affects (*rasa*) ; il structure aussi les représentations de gamelans et les concerts. Il ne sera que très peu question de ce sujet ici car c'est un aspect qui m'a semblé à la fois insondable (ce ne pourrait qu'être l'objet d'une nouvelle thèse sur le sujet) et au-delà de mes compétences car touchant à l'intime de cette musique, ainsi que de peu d'intérêt pour ma composition : mon système est trop différent pour pouvoir s'inspirer réellement d'un système modal à la fois si spécifique dans les détails et si semblables aux autres systèmes monodiques modaux si on le regarde de plus loin. Je me bornerai à décrire les caractères les plus généraux et les points qui ont attiré mon attention.

Le système se compose de six *pathèt*, trois en *sléndro* et trois en *pélog*, correspondant deux à deux. En plus de l'échelle à laquelle ils appartiennent, ils sont définis par leur tessiture, des notes privilégiées et des notes évitées aux points

¹³ HASTANTO, *The concept of pathet*, op. cit., p. 33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 2.

- Notes principales en *sléndro* manyuro : 5 et 1

- Notes des *kenongan* (fin de phrases) du *Ladrang Pankur* :

$\widehat{5} \widehat{5} \widehat{6} \widehat{1} \widehat{5}$ (mouvement conjoint de 5 à 1, puis retour sur 5)

- Notes de fin de *gatra* du *Ladrang Pankur* :

$\widehat{5} \widehat{6} \widehat{5} \widehat{1} \widehat{6} \widehat{1} \widehat{1} \widehat{6} \widehat{5}$ (approches conjointes et anticipation du 1)

- *Ladrang Pankur* complet :

$\widehat{5} 212\widehat{6} 21\widehat{6}\widehat{5} 6521 321\widehat{6} 2321 532\widehat{1} 321\widehat{6} 21\widehat{6}\widehat{5}$

Exemple 82 : Où l'on voit l'importance à grande échelle des notes principales du mode dans le *ladrang Pankur* (cet exemple aurait pu fonctionner avec quasiment n'importe quel morceau).

d'articulation (voir Exemple 80), et des formules mélodiques d'un ou deux *gatra* (de milieu ou de fin de phrase)¹⁵. Ces formules concernent les *gatra* du *balungan* mais aussi, et surtout, le matériel mélodique plus riche des instruments doux : les synthétiques formules d'annonce de jeu (*senggrèngan* et *thinthingan*), les préludes (*pathetan*) et les *céngkok*. C'est pourquoi j'ai décidé de placer ce survol modal dans cette partie : si les *céngkok* représentent le niveau de réalisation mélodique le plus fin et le plus riche, comme précédemment évoqué, c'est que leur développement permet une plus grande caractérisation et une plus grande « précision » modale. Certains *céngkok* peuvent se transposer d'un *pathet* à l'autre, soit à l'intérieur d'une même échelle, soit selon la correspondance *sléndro* ↔ *pélog*.

Chaque morceau est écrit dans un *pathet*, indiqué après son titre (voir Exemple 81) mais, en pratique, la correspondance entre ces caractéristiques et la composition des morceaux est évidemment plus floue (la théorie arrive après la composition) ... Certains morceaux sont considérés par différents musiciens comme appartenant à des *pathet* différents, d'autres sont couramment joués dans des parties de concert ne correspondant pas à leur *pathet* ou, au contraire, sont unanimement reconnus dans un *pathet* alors qu'on n'y retrouve pas les critères censés les définir.

Ces difficultés ont amené Sri Hastanto à proposer une théorie où chaque *gatra* d'un morceau serait l'expression d'un *pathet* particulier, en fonction de son profil mélodique et de sa note d'arrivée. Le *pathet* général est alors le résultat de ce mélange de *pathet* locaux en fonction de leur importance dans la structure du cycle. Cette conception renforce d'autant l'importance des *céngkok* qui sont donc localement responsables de l'expression modale détaillée. Cet aspect de l'importance idiomatique des formules dans l'expression du matériau, au niveau local comme au niveau global, est évidemment entré en résonance avec mes techniques de composition.

¹⁵ R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, op.cit.

VARIER (2) : VARIABILITÉ, FORMULES ET INTERPRÉTATION
– COMPOSITION

Formules cadentielles dans *Herbes à peine* et *Daily Colotomy*

Variabilité du texte

Micro-rubato dans *Herbes à peine*

Variation d'interprétation dans *Herbes à peine*

Réservoirs temporels et mélodiques

Solo des hélices soniques

Variabilité du jeu de flûte dans *Daily Colotomy*

Construction formelle des *cèngkok*

La flûte dans *Daily Colotomy* – suite

Les flûtes d'*Étude tutti*

La flûte de *Cèngkok*

Variation des instruments doux

Cèngkok, signification et expression du raffinement

Rythme et liberté du *suling*¹

Métrie et texture

L'autre aspect qui m'a intéressé est le fait que, si l'impression modale est considérée comme assez précise, la définition modale est en partie confuse ou ambiguë. Cela se retrouve, par exemple, dans le lien qui paraît relativement universel entre une note pôle principale et l'aspect d'un mode. La notion de « tonique » n'existe pas dans le système des *pathet*. Il y a bien des notes privilégiées mais il n'y en a pas une qui émergerait comme principale au sein d'un corpus de morceaux composés dans un même *pathet* – deux morceaux dans un même *pathet* peuvent avoir une note « principale » différente même si toutes deux appartiennent aux notes privilégiées du mode. Souvent, on peut observer que la dynamique modale d'un morceau, de son *balungan* en tout cas, consiste à osciller entre les notes privilégiées du *pathet*, dont une est une note de gong (début et fin du cycle, voir Exemple 82). Le système est donc plus dynamique que les définitions habituelles des modes et peut-être plus conforme à la pratique réelle de la musique en général¹⁶.

(Dé-)
(Re-) **Composition**

Les exemples suivants illustrent le lien que j'ai pu établir avec le fleurissement des cadences des *bonang* ; l'exploration, principalement dans *Herbes à peine/Semé d'un sinon*, de la variabilité du texte allant de la micro-variation à l'improvisation ; et enfin la question de la conduite mélodique dans *Étude tutti* et *Cèngkok*.

¹⁶ Le fait que la note principale d'une mélodie ne coïncide pas avec la « tonique » de sa « gamme » est relativement courant ; la théorie indienne distingue par exemple la note génératrice de l'échelle et la « parlante » du *raga* ; note de départ, note finale, note principale d'un mode et corde de récitation sont des fonctions différentes au sein de la modalité grégorienne et peuvent affecter des notes différentes au sein d'un morceau. À Java, les fonctions sont simplement moins formulées, plus ouvertes.

Formules cadentielles dans *Herbes à peine* et *Daily Colotomy*

J'ai repris au principe de l'opposition *imbal/sekaran* des *bonang* l'idée de marquer la fin d'une période à la figuration stable par l'éclosion d'une arabesque. J'ai ainsi souvent varié les figurations harmoniques du piano, principal instrument concerné, à la fin des périodes ou des cycles, les rendant plus fluides, plus dessinées et plus dirigées pour, à la fois, marquer ce moment d'articulation entre deux accords et assurer la transition de l'un à l'autre. Cet élan peut fonctionner à grande échelle (comme dans l'Exemple 84 qui marque la fin d'un cycle de soixante-dix mesures) mais aussi à plus petite échelle. À l'intérieur de ce même cycle, le saxophone joue une figure qui met en scène le moment de bascule d'un champ harmonique à l'autre, selon le principe de l'octaviation de l'harmonique qui devient fondamentale décrit au chapitre 3 et qui joue un rôle de marqueur-arabesque similaire. Cette figure est reprise au piano et à la guitare dans *Daily Colotomy* lors d'un long développement harmonique et polyphonique, lettres K à T, pour la même raison : rendre audible par une figure et marquer l'articulation interne du passage (correspondant à chaque lettre de répétition) d'un champ harmonique à l'autre.

Variabilité du texte

La logique des *céngkok* est intimement liée à l'oralité et à la pratique collective particulière du gamelan. Du point de vue de l'écriture, elle pose au moins deux questions : celle de la responsabilité de l'interprète et celle de la bonne adéquation de l'interface composition/interprète – ici, l'écriture – et de l'intention musicale.

Micro-rubato dans *Herbes à peine*

Lors de l'*élaboration* 2 (lettre G, H et I) dans *Herbes à peine*, la contrebasse joue un ostinato rythmique de deux notes qui est en fait une manière de faire respirer la période interne du cycle (2 mesures) : un *pizz* tenu, un *pizz* bartok, chacun dans leur registre, les notes soutiennent la progression harmonique. Les cinquante mesures



Exemple 83: *Herbes à peine*, Mouvement V, m. 185-188, contrebasse.



Exemple 84 : *Herbes à peine*, Mouvement V, m. 109-111, piano.

hors répétitions de ce passage sont très régulières métriquement ; je tenais à ce que chaque itération de ces deux mesures soient rythmiquement différentes. La meilleure solution m'a semblé être de donner une marge de manœuvre à l'interprète plutôt que d'écrire des variations – d'autant que la séquence peut être répétée un nombre de fois indéterminé. Ainsi, au lieu d'un moment précis pour attaquer sa note, la contrebasse dispose d'un court laps de temps (trois pulsations) pour la jouer. Cette écriture demande de varier le placement rythmique à chaque itération : soit la note est jouée métriquement, sur un temps fort ou une partie faible du temps, soit elle est jouée avec une impression de « hors tempo », placée indépendamment de la pulsation. Cela permet également un jeu avec la métrique et la sensation de pulsation beaucoup plus simple et subtil que si cela était écrit.

Ce procédé d'écriture m'a semblé assez adéquate aux situations de répétition et, justement, ressemblant dans son principe aux situations similaires dans les musiques improvisées ou orales. Il se retrouve à plusieurs endroits concernant des figures à la fonction d'articulation dans des zones de temps, par exemple le violon dans le mouvement II ou la harpe lettre F. Il se trouve enrichi au violon au début du mouvement V.



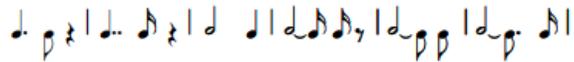
Exemple 85 : Formule de base de la boucle de violon, Herbes à peine, mouvement V.

Variation d'interprétation dans *Herbes à peine*

Je me suis donc également inspiré de l'obligation de variation personnelle d'un *céngkok* pour composer la strate de départ du mouvement V d'*Herbes à peine*. De cette strate de violon, initialement soliste, je n'ai écrit qu'une base mélodique, une formule cyclique, laissant le soin de sa variation à l'interprète, indiquant en notice les « recettes » de variations. La formule était nécessairement simple et cyclique afin que l'interprète puisse se concentrer sur le naturel des variations dans une situation de constitution progressive d'une texture de plus en plus dense, par couches, accumulant de l'énergie mais harmoniquement et rythmiquement stable. Pour constituer cette matière, tous les instruments suivent une version à quatre

Variation de la partie de violon (mes.6-28 [D]) :

- variation rythmique (à partir de la mesure 6), sur toutes les cordes : changer le rythme de la cellule de 3 temps arco / pizz m.g., en alternant librement parmi les rythmes suivants :



- suppression exceptionnelle du pizz. possible à partir de [C], ou remplacement par la corde jouée entre le chevalet et le cordier. La corde à vide ou au-delà du chevalet peut aussi être exceptionnellement jouée *arco staccatissimo*.

- variation de la pression d'archet : flautando -> écrasé sur la fin du crescendo à partir de [C].

- variation de la figuration (à partir de [B]), sur les cordes I et IV seulement :



Exemple 86: Notice de la partition indiquant la latitude de variation de la séquence de violon au début du mouvement V d'Herbes à peine, m. 10-14.

temps, assez rapide et réduite, du cycle principal de la pièce, sauf le violon qui, lui, superpose son propre cycle, harmonique et rythmique, à trois temps, propre à ce passage (voir Exemple 85). Ce cycle de violon déploie, grâce à la préparation et à la *scordatura*, un spectre de *fa#* ; il est un intermédiaire entre le parcours sonore des hélices soniques, dont le solo vient alors de s'achever, et le cycle harmonique qui va se déployer dans toute la suite du morceau. Il est constitué des cordes à vides jouées dans l'ordre IV-III-II-I-II-III-(IV), chacune suivie d'un *pizz* d'une autre corde à vide, au choix (sauf dans le premier cycle). Le geste est organique et lui-même circulaire, cyclique : lors de « l'aller » (IV-III-II-I) l'archet fait entendre pour chaque cordes préparées (III et II) deux notes du spectre de *fa#* (corde IV) et, lors du « retour », le jeu (*tasto*) de l'autre côté des pincettes à linges des cordes II et III émet des notes très aiguës. L'instabilité timbrique des cordes préparées affaiblit quelque peu l'aspect répétitif de la boucle. Les variations commencent dès le deuxième cycle.

La cellule de base du cycle pouvait déjà être variée rythmiquement, ce qui consistait en réalité à expliciter le poids rythmique différent affectant les deux notes de la cellule : la première, tenue, doit durer au moins la moitié des trois temps de la période du cycle, le *pizz* peut se placer n'importe où dans cette deuxième moitié, voire être supprimé. La présentation est un peu différente de l'exemple précédent à la contrebasse mais l'effet recherché est de même nature, excepté le jeu avec la pulsation. La possibilité de variation reste relativement importante sans pour autant jamais déformer la cellule au point de la rendre méconnaissable. Les autres variations affectent le timbre par un jeu avec la pression d'archet et la figuration de la tenue pour les cordes IV et surtout I. Indiquer seulement une liste de latitude de variation guidant l'interprète (Exemple 86) mais le laissant réagir à la réalité sonore de la texture se constituant et à la durée de la progression, m'a semblé plus organique – et d'une implication plus intéressante pour l'interprète – que de tout écrire, d'autant plus que, cette fois encore, la séquence entière a une durée variable – le cycle de violon est répété entre 9 et 14 fois. Cette liberté de l'interprète

était, à mon sens, la meilleure solution « d'écriture » pour une telle intention musicale.

Écrire véritablement suivant la logique des *céngkok* supposerait que les interprètes commencent par apprendre un répertoire, à s'approprier les règles de déformation qui leur sont intrinsèques. Si, dans l'absolu, cet apprentissage de leur part n'était pas impossible, l'idée d'essayer de faire avec les moyens déjà à disposition des musiciens susceptibles de jouer ma musique m'a semblé plus approprié. Les exemples précédents ont tenté de reproduire cette situation en proposant un « répertoire » se limitant à un modèle écrit très simple et un énoncé des règles de variations, elles aussi très limitées.

Réservoirs temporels et mélodiques

Essayer de développer ce type d'écriture, c'est tenter de se déplacer entre les deux pratiques que peuvent connaître les interprètes contemporains, la partition et l'improvisation, cette dernière aujourd'hui souvent très libre. Mon objectif était de ne rien transférer de mon rôle de compositeur aux interprètes mais, au contraire, que leur autonomie et leur nécessaire écoute interactive permettent une meilleure réalisation de mon intention musicale.

Lorsque les passages étaient plus longs que ceux des exemples précédents et qu'ils devaient être plus variés, il a fallu augmenter l'autonomie des interprètes sans perdre en précision. J'ai donc opté pour une écriture à base de réservoirs de notes et d'un modèle rythmique plus ou moins précis selon les situations.

Dans le mouvement II de *Herbes à peine*, la main droite du piano joue uniquement sur des touches préparées au son seulement percussif – indiquées par un réservoir. Elles forment une trame rythmique un peu équivalente à l'apport sonore du tambour *ciblon* dans un contexte plutôt « détendu » (le *ciblon* peut être très virtuose et festif, ce n'est pas le cas ici). Cette strate est improvisée pendant le mouvement entier mais à partir d'un « modèle » où le piano joue seul au début du

The image shows a musical score for piano, measures 105-108. The score is written for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand part consists of a series of notes and rests, with some notes marked with a 'y' symbol. The left hand part consists of a series of notes and rests, with some notes marked with a 'y' symbol. The dynamic marking is *pp.* (pianissimo). The score is divided into four measures, with measure numbers 105, 106, 107, and 108 indicated above the staff. The notes in the right hand are mostly quarter notes and eighth notes, while the left hand has a more complex rhythmic pattern with some notes marked with a 'y' symbol. The overall texture is sparse and rhythmic.

Exemple 87 : Herbes à peine, Mouvement V, m. 105-108, piano.

mouvement et qui sert de réservoir de cellules rythmiques. Le saxophone complète cette strate par des multiphoniques en *slap* écrits selon le même principe.

À l'inverse, et toujours au piano, l'instrument principalement en charge du développement ornemental dans *Herbes à peine*, le rythme des passages exposant des trames harmoniques est noté assez précisément, avec peu de latitude de variation. Ces trames sont présentées par champs harmoniques au nombre de notes assez réduit et au registre plutôt étroit, ce qui les rendent simples à appréhender et à maîtriser pour l'interprète. Tout le mouvement V au piano joue de cette technique et de son alternance avec les quelques passages où la figuration harmonique est entièrement écrite. Cela a une incidence sur la forme car, même si les règles de réalisation sont identiques, par exemple entre la section G, où tout est écrit, et H, qui est une reprise de G mais sous forme de réservoir, la variété des figurations comme leur complexité peut augmenter si l'interprète est aventureux ou au contraire se tarir s'il énonce simplement la « grille ». Dans les deux cas, cela crée l'alternance formelle perceptible recherchée en même temps qu'une impression de cohérence harmonique.

Pour revenir au mouvement II, au réservoir rythmique s'ajoute, pour le piano et à la harpe, un réservoir harmonique, au rythme libre mais plutôt aéré. L'impression et la fonction de ce passage sont différentes. Son rôle est avant tout celui d'une exploration harmonique à travers des couleurs ; les éventuelles hésitations et recherches des interprètes sont ainsi au service de l'affect du passage et de la découverte de l'univers harmonique par les auditeurs. De plus, ces « précautions aérées » des interprètes sont créées ou renforcées par le fait que harpe et piano doivent fortement s'écouter et interagir pour fusionner en un seul instrument sans que l'un prenne le pas sur l'autre, et ce, d'autant que le piano doit jouer métriquement, plaçant ses notes dans un débit de doubles croches, là où la harpe doit jouer « hors tempo » dans une bulle de temps de trois mesures. Cette superposition de temps différents, qui n'est possible qu'en renonçant à une partie

de la précision d'écriture, est garante de la singularité de la texture. D'autre part, le pianiste est déjà occupé à improviser une autre strate – la partie rythmique dont il a été question au début de cette sous-partie – et il doit coordonner ces deux voix. Une intense et nécessaire concentration d'écoute favorise la délicatesse de la couleur qui est tout l'enjeu de ce mouvement.

Toutes ces écritures sous forme de réservoirs de notes se trouvent dans des sections répétées un nombre variable de fois. Ainsi, ces passages ne sont en fait jamais joués à l'identique, et même parfois avec des différences de réalisation assez importantes même si l'esprit de la texture reste le même. C'est, comme à Java, dans la répétition de la structure que ces procédés de variation prennent leurs sens et trouvent leur origine. Ils deviennent ainsi des outils pour étirer un matériau, le faire habiter une durée qui puisse s'adapter aux circonstances. Ce sont à ces procédés de variations de la durée et de la réalisation des parties aux instruments que fait référence, dans *Herbes à peine/Semé d'un sinon*, la deuxième partie du titre : *semé d'un sinon*.

Solo des hélices soniques (*Herbes à peine*, mouvement IV)

Le solo des quatre hélices soniques d'*Herbes à peine* relève davantage de l'improvisation dirigée, cela étant dû d'abord aux contraintes de « l'instrument » : le fait qu'on ne peut parcourir les spectres de *fa#* de chacune des hélices que par mouvement conjoint, le fait que la seule commande possible soit, pour une hélice, le partiel à atteindre dans un temps contraint dépendant du moteur sur lequel le musicien n'a pas prise. De plus, l'entrée de ces hélices soniques devant être assez « théâtrale », il m'a semblé qu'elle devait se produire dans l'instant, dans l'énergie du moment (c'est le violoniste qui dirige les hélices depuis un tableau de commandes). L'écriture divise donc la polyphonie en deux groupes de voix : un groupe comprenant les hélices A et C – la première et la dernière à démarrer – suit une écriture stricte, l'autre groupe, composé des deux hélices restantes (B et D), est en

partie improvisé. La partie stricte structure le solo en lui donnant une direction nette (monter tout le spectre régulièrement et redescendre) quand la partie improvisée permet de brouiller ou accompagner ce mouvement. Seuls les points d'étapes et d'aboutissement sont indiqués ainsi que la durée globale de la séquence, entre deux et quatre minutes. Cette souplesse d'écriture a permis d'intégrer cet « instrument » – conçu pour une installation, et donc avec des contraintes organologiques étrangères à mes besoins – à l'ensemble, et de faire de ce mouvement le centre de la pièce.

Variabilité du jeu de flûte dans *Daily Colotomy*

Tous ces moyens qu'ont les interprètes pour intervenir sur la réalisation musicale se retrouvent dans la partie de flûte de *Daily Colotomy*. Même si, contrairement au *suling*, la flûte joue plusieurs rôles dans cette pièce et ne flotte que très rarement au-dessus des autres instruments, elle s'inspire des particularités du jeu du *suling* exposées au début de cette partie et j'ai cherché là à recréer la fluidité de ses interactions avec les autres instruments.

La plus grande partie de ce que doit jouer la flûte est précisément écrit mais, dans la première partie (lettres B à E) et sa reprise à la toute fin (de V à X), le mode de jeu entièrement en *whistle-tone* rend nécessaire un certain *rubato* qu'il ne faut surtout pas chercher à trop assurer : la fragilité du placement est un des éléments de base de l'atmosphère de cette section. De même, c'est la virtuosité de la figure dans un mode de jeu inhabituel (sous-harmoniques) qui oblige parfois le rythme à être « approximatif » (m. 151).

Puis, trois moments se succèdent où la flûte a un rôle de soliste mélodique, chacun étant l'agrandissement du précédent ; les sous-parties correspondantes ont donc toutes les mêmes caractéristiques d'un solo à l'autre. Il est demandé (m. 168-172, 180-182, 195-199...) de varier de manière imprévisible nuances et articulations par rapport aux présentations précédentes. Chaque phrase ayant ses propres

caractéristiques, lorsque j'ai voulu obtenir un jeu « hors tempo » par rapport aux autres instruments qui restaient métriques, j'ai alors utilisé une notation plus ouverte.

Si, m. 90-93, le placement rythmique des notes est laissé au choix de l'interprète, c'est pour qu'il paraisse ne pas suivre le net *accelerando* des autres instruments ; mais m. 55-58 (et sa reprise m. 126-130), c'est au contraire pour que la flûte, au début de son solo, ait l'air de « flotter » au-dessus d'une texture bien métrique avant de s'y intégrer à la phrase suivante. Plus tard, une phrase est écrite (m. 138-140) et il est demandé de l'ornementer – le résultat sera micro-tonal en raison de l'écriture en sous-harmoniques de ce passage, ce qui en assure la cohérence, quelle que soit l'ornementation choisie. L'ornementation, toujours hors tempo, doit être surchargée, m. 183-186, et bascule alors presque vers l'improvisation, ce qui arrive m. 147-150 où seuls les points de départ et d'arrivée du trait sont indiqués.

Construction formelle des *céngkok*

La flûte dans *Daily Colotomy* – suite

L'agrandissement formel des trois moments solistes de la flûte précédemment évoqués se modèle sur le principe de combinaison des *céngkok* d'une *irama* à l'autre, tel qu'expliqué Exemple 77 (p. 268). L'Exemple 88 synthétise cette construction.

Les lettres G et H correspondent à deux cycles complets où chaque accord dure quatre mesures ; chacun porte une phrase de flûte, différente à chaque cycle.

Les lettres L à P correspondent à un cycle où chaque accord dure huit mesures (chaque lettre correspond alors à un accord) : les quatre premières reprennent ce qui était joué lors du même accord en G ou H, les quatre suivantes proposent un nouveau matériel qui souvent s'inspire des quatre mesures correspondantes à l'accord en G ou H qui n'ont pas été déjà reprises.

Lettre	Cycle (mesures)				
G (mes. 55)	4				
L	8				
Q	16				

4 mesures

Exemple 88: répartition des *céngkok* dans la partie de flûte de *Daily Colotomy*. Chaque case grisée correspond à une phrase de flûte, une même couleur indique un même matériau.

Lettres Q à U, chaque accord dure seize mesures et est construit par rapport aux huit mesures du « solo » précédent : les quatre premières et les quatre dernières restent identiques ou variées par l'interprète, les huit du milieu accueille un nouvel élément dans un nouveau mode de jeu (chanté/joué) qui exprime le basculement harmonique d'un cycle à l'autre.

Les flûtes d'Étude tutti

Dans *Étude tutti*, les parties de flûtes sont également construite, à partir de la lettre D, sur le modèle des instruments doux¹⁷. Les trois flûtes (en ut, alto et basse) jouent dans le même mode de jeu, en sous-harmoniques, une monodie partagée aux trois instruments, avec tuilage et résonance qui font incliner cette monodie vers le contrepoint.

Exemple 89 : la monodie partagée des trois flûtes d'Étude tutti.

Le cycle est composé de huit sections de quatre notes chacune ; les flûtes n'entrent qu'à la deuxième section et, par la suite, jouent sur chaque section en préparant mélodiquement la dernière note qu'elles atteignent à peu près en même temps que les autres instruments. Le principe d'écriture est donc absolument similaire à celui des *céngkok* correspondant à un *gatra*. Le travail consistait à trouver, dans l'échelle que mettait à disposition le jeu en sous-harmonique, des tournures mélodiques intéressantes permettant d'aller de la note de fin du précédent *gatra* à la note de fin du *gatra* suivant, et aussi de veiller à ce que les profils mélodiques correspondent aux phases du cycle. Par exemple, la dernière phrase ornemente un mouvement conjoint descendant qui lui donne un aspect cadentiel.

Lettre D et F, une section de cycle dure quatre mesures et toutes les phrases de flûte durent également quatre mesures. Elles s'enchaînent donc continuellement, remplissant mélodiquement tout l'espace. Les phrases sont identiques en D et en F, excepté l'ornementation légère de D, remplacée en F par une ornementation

¹⁷ Auparavant, dans des *irama* rapides, les flûtes jouent des sons percussifs qui se rapportent plutôt à une logique croisée de *bonang* et de tambour *ciblon*.

surchargée souvent impossible à réaliser : les interprètes doivent alors arranger à leur manière l'ornementation proposée en l'allégeant ou en la transformant, ce qui est une manière pour eux de s'approprier cette matière, de proposer une variante personnelle de la formule de base.

Lettre E, où une section de cycle dure huit mesures, le *cèngkok* est toujours identique mais avec une ornementation de densité intermédiaire entre D et F ; il se trouve en fin de section. Les quatre premières mesures initiant une section sont laissées vides. Ainsi, ce qui faisait une grande phrase tapissant tout le cycle en D est ici morcelé en plusieurs petites phrases dont le lien est noyé par les mesures de silences des flûtes, allégeant ainsi la texture et attirant l'attention sur les autres instruments.

Il m'a ainsi semblé que, alors que les flûtes jouent, d'une certaine façon, toujours « la même chose », trois fois de suite dans cette pièce, la longueur du cycle, la logique mélodique locale, l'évolution de l'ornementation et celle, différente, de la dynamique d'enchaînement des phrases masquaient l'impression de répétition, et reproduisaient ainsi assez bien le jeu de répétition et de variation à l'œuvre dans le gamelan javanais.

La flûte de Cèngkok

La pièce pour flûte seule *Cèngkok* reprend beaucoup d'éléments d'*Étude tutti*. Le cycle est identique bien qu'il n'ait jamais été joué aux flûtes dans *Étude tutti*, seuls l'étaient les « *cèngkok* ». *Cèngkok* commence donc par une adaptation des notes du cycle en *pizz*, *tongue-ram* et percussions de clés (lettres A, B, C et D avec une ornementation du cycle).

À partir de l'élargissement du cycle qui commence lettre E, correspondant à la lettre D d'*Étude tutti*, le flûtiste ajoute aux notes du cycle en jeu percussif (sur le premier temps de chaque mesure) les formules mélodiques d'*Étude tutti* correspondantes. Néanmoins, plusieurs adaptations ont été nécessaires, en raison

de la superposition des voix et car toutes les notes ne peuvent être jouées en sous-harmoniques – ceux produits par la flûte alto et la flûte basse dans la partie d'origine ne pouvant être réalisées à la flûte en ut.

Le cycle suivant, lettre F, est encore deux fois plus large. Les deux mesures qui séparent maintenant chaque note du cycle (toujours en mode de jeu percussifs mais plus variés qu'auparavant) sont remplies avec le matériel de E en ce qui concerne la deuxième mesure, à quelques détails près – les phrases débordant souvent légèrement sur le début de la mesure suivante. Les frontières sont donc plus floues car il faut bien sûr maintenir ces tuilages pour conserver la compréhension des phrases mélodiques. Cela a parfois amené à inverser l'ordre « mesure 1-mesure 2 » (par exemple m. 91-92, c'est la m. 91 qui varie la m. 51). De plus, ces phrases, qui étaient le plus possible dans l'octave basse du jeu en sous-harmoniques, sont alors dans l'octave moyenne : les doigtés sont les mêmes que pour la partie E mais le registre de la note entendue est une octave supérieure et les hauteurs ne sont pas toujours exactement semblables – néanmoins, les profils sont conservés. Enfin, de l'ornementation est ajoutée.

En ce qui concerne la première mesure de ces groupes de deux : elle est le plus souvent constituée d'un matériel nouveau – trémolo d'harmoniques, multiphoniques ou continuation mélodique – inspiré de la partie de hautbois correspondante dans *Étude tutti*. En avançant dans le cycle, cet espace peut aussi être constitué de réminiscences de figures de l'ornementation de la partie D (m. 109, 118, 125-126 et 132).

Dans cette pièce, *Cèngkok* est donc compris dans la polysémie exposée en début de chapitre. Elle est, bien sûr, composée de formules issues d'une autre pièce et variées, adaptées au contexte et aux « coutures » nécessaires d'une formule à l'autre, parfois de natures différentes ; la composition de ces formules suit aussi les principes de combinaison des *cèngkok*. Et puis, elle fait également référence au sens plus ancien de « conduite mélodique », compris aussi bien à l'échelle locale qu'à

VARIER (2) : VARIABILITÉ, FORMULES ET INTERPRÉTATION
OUVERTURE

Les écritures « variables » en musique contemporaine

Micro-rubato

Réservoirs

Notation proportionnelle

Lutoslawski

Le gamelan augmenté de Chales Matthews

Sons

Electronic *garap*

celle du cycle entier (le cycle F dure pas loin de cinq minutes) voire de la pièce entière. La construction mélodique du cycle lui-même est clairement audible au début malgré le jeu en *pizz*.

Toutes ces techniques m'ont été utiles pour oser m'essayer à ce genre difficile qu'est la pièce pour flûte solo. La profusion des modes de jeu, clairement hiérarchisés et qui n'est pas ici un développement d'effets, m'a permis de développer pour un instrument monodique un discours polyphonique, bien que fondé sur une monodie. Cette construction par formules a également permis un certain équilibre entre répétition, variation et développement. La pièce est virtuose, le début très percussif est ensuite oublié dans la profusion d'arabesques de la fin, et pourtant, tout ce que le flûtiste a joué entre A et E, qui contient déjà beaucoup de matériel en commun, se retrouve entièrement dans la partie F sans que l'on s'en aperçoive réellement.

Ouverture

Les écritures « variables » en musique contemporaine

Dans *Herbes à peine*, j'ai présenté l'utilisation de réservoirs comme un moyen de « semi-improvisation » dérivant d'une adaptation de l'idée de *céngkok* à la culture et aux possibilités des musiciens occidentaux ainsi qu'à mes besoins musicaux. Il va sans dire que je n'ai pas inventé ces éléments d'écriture proportionnelle, de réservoirs ou de micro-rubato ; néanmoins, il me semble qu'au-delà des techniques elles-mêmes, c'est leur l'utilisation qui leur donne du sens – celle que j'en est faite dans *Herbes à peine* par exemple, me semble de nature différente des précédents auxquels j'ai empruntés cette technique d'écriture.

Micro-rubato

Dans son sixième quatuor à cordes « practicing eternity »¹⁸, le compositeur roumain Horatio Radulescu (1942-2008) utilise un procédé de micro-rubato. La notation de la pièce n'est pas traditionnelle mais ressemble à un diagramme avec formes géométriques et numéros. Un quadrillage indique, verticalement, la pulsation et, horizontalement, les instruments sont chacun représentés par cinq lignes : celle du haut pour le découpage en secondes (*timeline*) puis une pour chaque corde. L'attaque d'un son est indiquée par un signe posé sur la ligne de la corde à jouer à l'intersection de la pulsation concernée et la durée de ce son est représenté par un trait épais. Il s'agit donc d'une notation en tablature dûe à l'utilisation de ce que Radulescu appelle une *scordatura* spectrale : chacune des seize cordes du quatuor est réaccordée selon l'une des harmoniques théoriques de la note *ré* (entre la première et la quarante-cinquième) et les instrumentistes ne jouent qu'en harmoniques naturelles, indiquées par leur numéro de rang harmonique sur la corde en question avant le signe, ou, parfois, une note à doigter sur la corde (à l'octave d'une autre corde à vide) qui est indiquée par le nom en lettre de la note selon la notation anglo-saxonne¹⁹.

L'élément qui m'intéresse ici est que cette écriture rythmique se réfère toujours à la pulsation (et non également à sa division) et que l'attaque du son est variée, par rapport toujours à cette pulsation-quadrillage, par des signes de formes différentes : un cercle signifie jouer « sur le temps », un losange demande d'être à peine en avance et un triangle un soupçon en retard par rapport à cette pulsation, afin d'obtenir un flux un peu « ivre ». Cette élaboration de Radulescu m'a beaucoup marqué et j'aurais aimé atteindre une telle élégance et efficacité de conception et d'écriture. Toutefois cet exemple diffère, à mon sens, du type de micro-rubato que

¹⁸ RADULESCU, Horatio, *Sixth string quartet*, « *Practicing eternity* », 1993, Lucero Print. Les notions de *scordatura* spectrale, de *sound plasma* ou de l'ivresse des notes inégales sont empruntées à la préface de la partition.

¹⁹ A, B, C...G suivie parfois de quelques indications micro-intervalliques.

j'ai pu écrire, en ce qu'il concerne une musique qui tresse une texture particulière que Radulescu appelle *sound plasma* intégrant homophonie, hétérophonie, monodie et polyphonie. Le micro-rubato que j'ai utilisé n'est jamais l'unique système de notation mais s'intègre à une polyphonie où l'écriture rythmique des autres voix est précise et traditionnelle.

Notation proportionnelle

L'écriture proportionnelle, telle que pratiquée, par exemple, par Luciano Berio, est une manière d'accorder la notation à la fluidité souhaitée du discours et de libérer l'interprète de la contrainte de la pulsation ou de la métrique dans une musique qui cherche à éviter l'une et/ou l'autre. Cette notation permet à un soliste d'aller chercher une ligne et une intériorisation autre du temps musical.

Chez les compositeurs spectraux, l'écriture proportionnelle est aussi utilisée en musique d'ensemble mais plutôt comme métaphore graphique et dans un désir d'une plus grande efficacité de lecture – noter visuellement, et non plus symboliquement, la note tenue permet, par exemple, d'ajouter lisiblement des notations de vie du son comme le vibrato. Néanmoins, les partitions de Tristan Murail pourraient être écrites dans une notation traditionnelle sans quasiment rien changer au contenu musical.

Dans *Daily Colotomy*, la notation quasi-proportionnelle permet une superposition de rapports de différentes natures à la métrique tout en conservant cette dernière notion de façon très présente. La complexité qui résulterait d'une notation symbolique-métrique d'une ligne non-métrique serait, à mon sens, incompréhensible dans son intention et contre-productive dans son exécution.

Réservoirs

En tant que pianiste et improvisant beaucoup – en jazz et pour « éprouver » mes matériaux de composition, comme un travail d'esquisses sensibles – j'ai

toujours été sensible à la question de la responsabilité de l'interprète dans l'incarnation de la musique et, mélangeant moi-même un peu les deux, de sa part d'invention par rapport au compositeur. Je me suis donc intéressé très jeune à ces notations par réservoirs. Cependant, je n'en ai pas trouvé d'utilisation qui m'ait paru convaincante ou nécessaire avant la composition *Herbes à peine*.

Lorsque Boulez, dans *Éclats*, utilise des réservoirs, des séquences où un instrument doit jouer au signe du chef, l'espace créé est celui d'un dialogue entre combinatoire et discontinuité. Les figures en question, étant discontinues et fugaces, sont localement interchangeables sans que leur nature ni leur fonction ne soient modifiées. Elles déplacent vers l'interprète le vertige de la combinatoire du compositeur et l'émiettement du discours. Ces réservoirs n'ont pas pour fonction de permettre aux interprètes d'exprimer plus particulièrement le matériau ou de créer de la continuité entre les éléments de la composition ; il s'agit seulement de donner une vie autonome à de très courtes séquences qui s'entrechoquent. Pour moi, les réservoirs permettent au contraire de faire durer, c'est-à-dire de faire se répéter, en le variant de l'intérieur, un univers harmonique par la volonté de l'interprète qui peut, de plus, prendre en compte la situation (y compris son propre ressenti) là où, chez Boulez, l'interprète suivait la volonté du chef d'orchestre.

Micro-rubato, réservoirs, notations proportionnelles et autres indétermination, improvisation ou happening sont apparus concomitamment, « en contrepartie, mais aussi en complément à la rigueur compositionnelle du sérialisme intégral... remett[ant] en question l'œuvre musicale en tant que tout cohérent et décroisn[ant] les rôles entre les divers intervenants musicaux »²⁰. Ces éléments, apportant plus ou moins de contingence au matériau musical et qui meneront aux œuvres « ouvertes », sont, dans ces utilisations, intimement liés à l'esthétique qui les a vu naître, à la volonté de confronter l'auditeur ou l'interprète à du hasard, de

²⁰ J. RIVEST, « Aléa - Happening - Improvisation - Œuvre ouverte », dans *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e Siècle.*, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 474.

l'imprévisibilité, à « du fugace, de l'instantané qui ne se répète pas » pour reprendre les mots de Boucourechliev²¹. Or, comme je l'ai expliqué, cette intention esthétique est absente de l'utilisation que j'ai des réservoirs, du micro-rubato, ou même des séquences que je désignerais comme semi-improvisées. La variabilité introduite dans les formules n'enlève rien à la précision de leur expression ni à leur place dans la composition, à leur utilité formelle ; au contraire, elle la renforce. De même, la place de l'interprète reste traditionnelle, la distinction entre compositeur et interprète n'étant pas interrogée ici, contrairement, par exemple, à la variabilité qu'a pu explorer John Cage. J'y vois plutôt comme une manière de permettre aux interprètes d'être, au contraire, bien plus dans leur rôle d'incarnation du présent de la matière musicale. Il n'est, en tout état de cause, pas question d'une ouverture esthétique « à l'informel, au désordre, au hasard, à l'indétermination des résultats »²².

Witold Lutoslawski

Ma démarche pourrait se rapprocher davantage de l'aléatoire au sens de Werner Meyer-Eppler : la ligne générale est parfaitement déterminée mais la réalisation dépend du hasard²³. C'est ainsi que Lutoslawski a conçu nombre de ses partitions, faisant un usage fréquent de diverses sortes de réservoirs. Cependant, cette écriture est, chez lui, le résultat d'un centrage du matériau sur les textures qui deviennent généralisées et thématiques en elles-même²⁴, d'abord à l'orchestre ou des ensembles fonctionnant comme « masse ». Dans une texture, ce ne sont en effet pas les détails qui comptent mais le résultat global. Les limites générales sont circonscrites (registre, ambitus, timbre, densité, choix des notes, nuances générales...) et la réalisation de surface, principalement « micro-rythmique », peut

²¹ Cité par P.-A. CASTANET, « Création/re-création : à propos des jeux et des enjeux de l'œuvre ouverte » en « musique contemporaine », *La Revue du Conservatoire*, Création/Recréation, n°6 (décembre 2017). URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1832>.

²² Umberto Eco cité par P.-A. CASTANET, « Création/re-création », *op.cit.*

²³ S. STUCKY, *Lutoslawski and His Music*, Cambridge University Press, 1981.

²⁴ *Ibid.*, p. 110.

De Bali, je suis allé à Java... C'est le "pile et face" d'une même réalité... La musique javanaise est une musique très contemplative, très lente. Rythmique également, mais dans la contemplation. C'est une musique un peu philosophique. J'ai découvert là des cycles rythmiques qui étaient déjà longs à Bali, mais infiniment plus longs à Java. Certains de ces cycles rythmiques durent de 4 à 5 minutes avant qu'il y ait une répétition. C'est une chose que nous n'expérimentons pas en Occident. Nos cycles sont courts... Là-bas... on a l'impression de se promener dans les étoiles, dans les galaxies.

GILLES TREMBLAY, *Qui êtes-vous ?*, p. 69.

être indéterminée sans nuire au résultat global. Au contraire, cette indétermination est transformée, dans de telles séquences, en mise en valeur de l'interprète au sein de l'orchestre, chaque musicien pouvant agir comme s'il était soliste – sauf qu'il ne l'est pas et les choix de l'interprète n'influent que peu sur la masse sonore perçue. Cette indétermination permet aussi une plus grande complexité rythmique dans la constitution de la texture.

Cette utilisation, comme celle que j'en fais, correspond bien à la définition d'« aléatoire contrôlé » de Jean-Yves Bosseur : « utiliser l'élément "hasard" de telle manière qu'il serve à l'enrichissement du rythme et de l'expression de la musique sans contraindre le compositeur à renoncer au contrôle absolu de la forme définitive de son œuvre »²⁵. Cependant, si la texture est très importante dans ma musique, elle n'est en aucun cas le paramètre unique ni même principal de structuration, à grande échelle et à celle des réservoirs, ma musique se présente plutôt comme un intermédiaire entre discours mélodico-rythmique coloré et texture. Cela a une conséquence sur cette écriture « variable » : cette notation espère entraîner une appropriation du matériau par l'interprète qui va alors amener une *intention* dans la variation du matériau proposé, alors même qu'un certain plaisir du jeu naîtra par l'interaction que cela provoque. Ce sont ces éléments qui vont insuffler la vie des textures et de la musique. J'ai le sentiment que c'est ce qui s'est produit avec les musiciens avec lesquels j'ai travaillé, qui, certes, connaissaient déjà ma musique, mais pas ce type de notation, que je n'avais jamais utilisé auparavant.

Oralléluants de Gilles Tremblay

Oralléluant est une œuvre du compositeur canadien Gilles Tremblay (1931-2017) écrite en 1975 pour soprano, flûte, clarinette basse, cor, trois contrebasse et deux percussions. Les sets de percussions sont composées de nombreux instruments à hauteurs indéterminées, d'un vibraphone, crotales et de feuilles

²⁵ J.-Y. BOSSEUR, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, 4e édition, Paris, 2020.

d'aluminium à agiter devant un micro et diffusées dans des hauts-parleurs disposés autour du public.

Tremblay a découvert d'abord la musique de gamelan balinais à travers le disque dès 1951 puis, après des études, notamment en France (auprès de Messiaen, Lorient, Martenot, Schaeffer, puis Boulez et Pousseur à Darmstadt), il entreprend en 1972 un voyage d'études en Asie, en partie grâce à une bourse du Conservatoire de Montréal où il enseignait alors. Il a visité le Japon, la Corée du Sud, les Philippines avant de rester quelques mois à Bali puis à Java. Il y a effectué des enregistrements et pris quelques leçons.²⁶ *Oralléluiant* est la pièce qu'il compose en rentrant de ce voyage. Il est extrêmement frappé par la « liaison organique »²⁷ du sacré et de l'art en Indonésie, et il a l'intuition d'un universel des musiques sacrées – bouddhistes, grégorienne, indienne, indonésienne. Le titre résulte d'ailleurs de la fusion d'« orant » (une personne représentée en attitude de prière) et d'« alleluia ». Le texte est extrait d'un *alleluia* de la Pentecôte et l'on trouve une psalmodie au milieu de la pièce. Tremblay établit d'ailleurs un rapport entre le *balungan* du gamelan javanais et le *cantus firmus* de la polyphonie médiévale, correspondance souvent faite à l'époque et qui est à la fois vraie (un thème mélodique central à une polyphonie) et fautive (le rôle, le traitement et la texture engendrée sont différents), selon le point de vue.

L'inspiration pour cette pièce est plus extrême-orientale que purement javanaise. L'instrumentarium de percussions est abondant et mélangé²⁸, les gestes reconnaissables sont légèrement déplacés. Si l'exploration de la lenteur, vient sans doute ici de l'admiration de Tremblay pour le gamelan javanais, elle est là

²⁶ J. GOLDMAN, « Interculturalism through a cognitive Filter », *op. cit.*, p. 15.

²⁷ J. LESAGE, « Qui êtes-vous Gilles Tremblay ? », *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 20, no 3, 2010, p. 68.

²⁸ Un tambour javanais, « ou équivalent », est demandé pour la section qui commence au chiffre 60. Même si je comprends bien le problème pratique, surtout à l'époque, la notion d'« équivalent » me semble difficile à saisir. Dans l'enregistrement disponible, les musiciens ne semblent pas en avoir trouvé : il s'agit bien d'une peau mais trop grave et jouée vraisemblablement avec des baguettes...

Calme

50" 50" 50"

1 2 3

Tenu " avec ad lib.

J.I.

couper au coup de 200%

3 CB.

Individuellement: au point de tension et de hauteur maximum, relâcher la corde (non glissando) qui vibrera sur toute sa longueur, puis revenir aux harmoniques ci-haut. Jouer l'incise ci-contre de la fondamentale de 1 à 4 fois chacun pendant les 3 minutes.

sur Mi sempre

couper net la résonance

Perc. I

Petit gong de théâtre chinois

(ensemble) 1^{er} et 2^e de 2^e mesure. Doit faire un plus. vers l'aigu. Très Violent (Par surprise)

3

Tambour à corde

f e gliss., serrer la corde de plus en plus, par grains de plus en plus courts et espacés.

* J.I.: Jeux individuel. Ici en exploration des harmoniques aiguës. Chercher le plus de sons composés (doubles, triples) possibles. Si vous êtes en unisson avec votre voisin, n'y restez pas plus d'une seconde.

** Le Tenu est relatif. Accepter la mobilité du son, qui est relative dans l'aigu.

Exemple 90 : Oralleluants, Gilles Tremblay (©1981 Éditions Salabert), chiffres 1 à 3 (avec l'aimable autorisation des Éditions Salabert).

suffisamment transposée pour faire également penser à des musiques rituelles de Corée ou d'ailleurs en Asie – on pense à tous les pays que Tremblay a traversés. Les outils de cette lenteur ne sont en effet pas spécifiquement javanais, néanmoins l'importance de l'aléatoire et de l'autonomie des interprètes est sans doute liée à l'expérience de jeu de Tremblay au sein des gamelans, qu'il décrit comme « une des plus grandes émotions musicales de toute [s]a vie... », « qui [l]'ont transformé en profondeur »²⁹.

Le début de la partition (Exemple 90) est sans doute un des moments les plus directement évocateurs du gamelan javanais et fournit un bel exemple de ces mélanges, de ces déplacements et de la manière dont l'aléatoire est utilisé dans le reste de la pièce. Elle commence par une improvisation extatique aux trois contrebasses, uniquement sur les harmoniques naturels de la corde de *mi*, brutalement interrompue au bout de 2'30 par un coup de « petit gong de théâtre chinois » très caractéristique – si la pièce n'était si sérieuse, ce poncif pourrait sembler presque ironique. On peut voir là une sorte de « présentation modale » collective – le spectre harmonique étant un matériau important pour Tremblay et dans cette pièce en particulier – menant au premier gong et à la pulsation ; ces éléments font penser à la fonction du *pathetan* et à l'impression qu'il donne. Le rythme apparaît en réalité juste après le coup de gong (et non juste avant, comme dans les *buka*) par un geste de décélération qui fait penser aux « trois coups » du théâtre ou aux ouvertures de théâtre chinois à l'accélération caractéristique, joué au tambour à peau.

L'aspect aléatoire de cette partie permet de découper des champs harmoniques et de rythmer cette longue et lente introduction mais ces champs sont si larges que l'articulation harmonique n'est pas si prégnante. Néanmoins, la référence est perceptible. L'effet et les moyens sont équivalents dans la séquence

²⁹ J. LESAGE, « Qui êtes-vous Gilles Tremblay ? », *op. cit.*, p. 70.

finale, « Extatique » (chiffre 73) – le *pathetan* peut d'ailleurs se trouver également à la fin. Dans cette séquence, de durée indéterminée mais « longue », tout l'ensemble est cette fois concerné par un réservoir de hauteurs propre à chacun, à parcourir dans le désordre et très lentement (entre « une seule note par respiration » et « de 2 à 5 notes »³⁰). Seule la chanteuse décrit une trajectoire précise, ascendante, et doit s'arrêter sur la note la plus haute possible. Un réservoir et une direction, cela pourrait-il suffire à évoquer un *céngkok* ?

Vincent Ranallo préfère, à raison, parler de « mobiles »³¹. Jonathan Goldman explique que « le réservoir est le filtre cognitif qui permet à Tremblay de traduire son expérience de l'interactivité » et que « son parti pris en faveur de l'aléatorisme contrôlé aurait [pu] moduler de façon décisive sa rencontre avec certaines traditions musicales asiatiques »³². Cependant, il serait aussi possible d'inverser la proposition. La technique des réservoirs n'étaient pas nouvelle en 1975 et, si Tremblay était attiré par ce type d'écriture, il est possible qu'il n'en ait ressenti l'intérêt véritable qu'au contact des musiques d'Asie. Par ailleurs, un compositeur écrit pour des interprètes qui n'ont a priori pas eu une expérience d'interactivité comme celle que les musiques d'Asie développent, et cela dès le début de l'apprentissage musical d'un musicien. Le compositeur doit écrire pour ce que les interprètes peuvent

³⁰ G. TREMBLAY, *Oralleluants*, Ed. Salabert, 1981.

³¹ V. RANALLO, « L'écoute créative dans les mobiles de Gilles Tremblay », *La Scena Musicale*, Vol. 12, No. 7, avril 2007.

³² J. GOLDMAN, « Interculturalism through a cognitive Filter », *op. cit.*

Exemple 91 : Oralléluants, Gilles Tremblay ©1981 Éditions Salabert, chiffre 54 (avec l'aimable autorisation des Éditions Salabert).

comprendre, éprouver et réaliser ; les réservoirs étaient, et sont toujours, sans doute le moyen technique le plus simple pour arriver à ce résultat en Occident.

Vincent Ranallo suggère que le trope du titre de l'œuvre reflète la forme globale, les deux « *pathetan* » du début et de la fin correspondant à l'« or-ants », le milieu étant un alléluia, également tropé³³. En effet, l'essentiel de l'œuvre correspond à une sorte de constitution progressive d'une arabesque, interrompue par des « péripiéties ». J'ajouterais que la trame sur laquelle ces moments saillants se greffent est elle-même constituée d'un contraste tenue/figures rapides qui correspond également au titre.

L'aléatoire contrôlé est utilisé dans cette trame aussi bien pour les figures de tenues, dont les durées sont en principe laissées au soin de l'interprète ou du chef, que pour certaines figures virtuoses de l'ordre de l'effet ou de la résonance, comme c'est le cas pour l'accompagnement des percussions et les interruptions de flûte de la « Psalmodie » (chiffre 14). Les figures virtuoses qui s'approchent de la mélodie sont entièrement écrites.

Toutes ces situations relèvent de la texture et y prennent même naissance : dès la deuxième séquence de la partition (chiffre 4, amplification de l'introduction du rythme par le tambour à corde chiffre 3), les feuilles d'aluminium font leur entrée et les contrebasses doivent « imiter individuellement les groupes de la feuille d'aluminium amplifiée ». L'écriture aléatoire permet de développer les sons amplifiés de la « danse » de la feuille d'aluminium devant les micros au plus proche du matériau « concret ». Voilà qui montre bien qu'il s'agit davantage d'une improvisation générative plus ou moins dirigée se focalisant sur la sonorité (propre aux problématiques des années 1970) plutôt que d'un « discours » non écrit qui caractérise le gamelan... Cependant, la complexité de certains passages en écriture aléatoire vise sans doute un autre but : recréer l'expérience de Tremblay de « jouer

³³ V. RANALLO, « Une célébration sonore de l'Esprit - à propos d'Oralléluants », *Circuit*: Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain, Volume 20, Number 3, 2010, p. 52.

et d'être joué », expérience du sacré qui passe par une écoute d'une très grande intensité. Cette intensité est indispensable pour se repérer dans la « Danse de la cymbale » qui superpose, pendant une minute trente environ, quatre musiques faites de réservoirs différents et de repères d'interaction précis sans pour autant être mesurée.

Une séquence me paraît un peu différente des autres, chiffre 54 (Exemple 91), où les percussionnistes doivent construire une sorte de « discours rythmique » entre un gong de théâtre chinois aigu auquel répond un wood-block. On peut imaginer qu'un certain goût du jeu a dicté l'écriture de cette séquence à Tremblay, ou bien un désir de multiplier les situations de responsabilité de l'interprète, de créer un état particulier de jeu, car il aurait pu décider d'écrire une pareille séquence tout autrement.

Gilles Tremblay a utilisé ces mobiles dans beaucoup d'autres œuvres, par exemple dans une pièce pour cor, 2 percussions, gamelan javanais, 2 harpes et ondes Martenot intitulé *L'arbre de Borobudur* (1994). Elle se présente comme un jeu avec le gamelan et son langage. Le gamelan joue seul au début un long moment qui sonne presque comme une citation et la suite semble autant de déformations ou développements qui tenteraient de revenir à l'original. Le matériau est encore très mélangé ; au tempérament du gamelan s'opposent notamment le spectre harmonique et des mélodies « atonales » (secondes, septièmes, quarts). Le gamelan sonne, étrangement, plutôt soundanais (au début et à la fin) par son rapport à la mélodie, ou balinais au milieu (de 9' à 12' environ), à cause de la pulsation très présente aux clochettes.

Le « gamelan augmenté » de Charles Matthew

Charles Matthews est un compositeur londonien de musique électronique (« acid » et expérimentale), connu également sous le nom d'Ardisso, qui a commencé à étudier le gamelan javanais en 2004. En 2010, au sein de l'Arts &

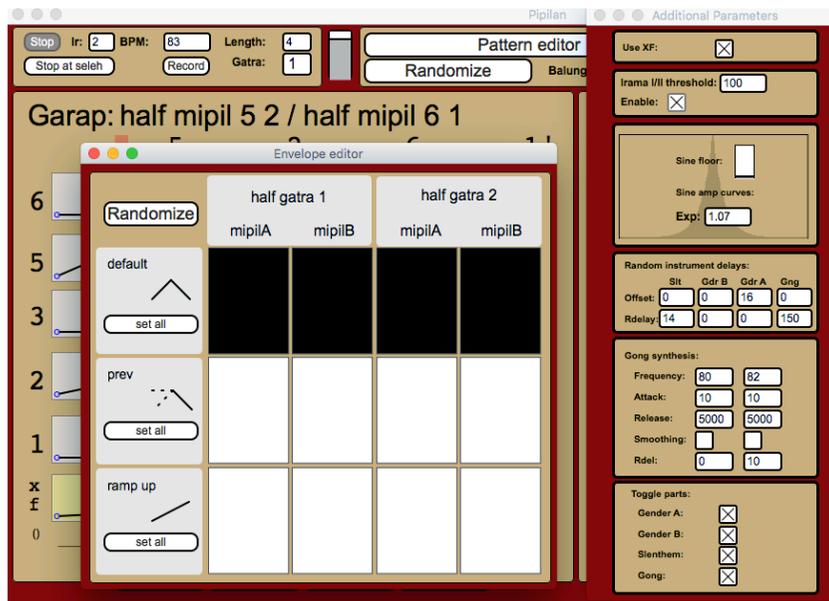


Illustration 16 : paramètres de réglages de Pipilan. (copie d'écran du logiciel)

Humanity Research Council de l'Université du Middlesex, il commence un programme de recherche qui se propose d'intégrer tradition musicale javanaise et musique électronique). Cette recherche s'exprime par des pièces pour instruments du gamelan et électronique en temps réel (*Bonang Study*, *Tenuous Links* en 2010-2011 et *Response to ShoutCry Room* avec danse en 2012) puis, à partir de 2012, d'autres pièces auxquelles s'ajoutent également des musiciens, membres par ailleurs du Southbank Gamelan. Excepté la pièce *Monggangan* (avec *gérong*, chœur d'hommes), ces dernières pièces étant regroupées sous le titre *Augmented Gamelan*³⁴ qui devient également le nom du groupe. Après la soutenance de son mémoire *Adapting and Applying Central Javanese Gamelan Music Theory in Electroacoustic Composition and Performance*³⁵ en 2014, Matthews développe également un travail d'improvisation (*Electric Bonang*, 2014) et d'installations (*Pipilan*, 2015 ; *Interactive Augmented Gamelan*, 2016)³⁶, et le groupe continue son exploration des « limites de la tradition », prenant en compte aussi bien l'espace acoustique que l'espace visuel des instruments en travaillant notamment avec la lumière³⁷. Le projet ni l'ensemble ne sont plus documentés depuis 2016.

Sa démarche développe plusieurs aspects : le fait qu'elle naisse de la tradition javanaise, qu'elle soit jouable par des musiciens traditionnels, l'intégration à cette tradition de sons et de techniques typiques de la musique électronique et, ce qui nous intéresse ici, l'exploration des notions de *garap* et de *céngkok* en musique

³⁴ Dhandhanggula, *Monggang Alit*, *Pangkur Paripurna*, *Durma* en 2011-2012 repris en 2014, puis *Network* en 2016.

³⁵ C.M. MATTHEWS, *Adapting and Applying Central Javanese Gamelan Music Theory in Electroacoustic Composition and Performance*, PhD Thesis, Middlesex University, 2014.

³⁶ C.M. MATTHEWS, « Augmented Gamelan » (blog). URL : <http://ardisson.net/gamelan/>. Consulté le 31 août 2021.

³⁷ C.M. MATTHEWS, « Augmented Gamelan ». URL : <http://ardisson.net/g/>. Consulté le 24 mars 2019.

électronique³⁸. Ces deux derniers points ont abouti au développement par Matthews d'un logiciel nommé *Pipilan*³⁹ à partir de l'environnement MAX/MSP.

L'exploration de ce logiciel permet d'observer une partie du travail réalisé dans ces pièces, même si *Pipilan* est plutôt le témoin d'une étape de ce travail et ne correspond pas au dispositif précis d'une des pièces.

Sons

Le logiciel permet de jouer des sons de deux *gènder* et d'un *slenthem* que Matthews a échantillonnés (voir la partie droite de l'illustration 16) avec des mailloches normales en feutre (notées *soft* dans le menu du logiciel, à côté de l'indication « Slenthem »), des baguettes dure (*hard*) et jouées à l'archet (*bowed*). Cela correspond à son désir de pouvoir jouer de ces instruments « virtuels » d'une manière non traditionnelle (seul le répertoire *soft* correspond au jeu traditionnel) et même presque impossible par des humains : on peut ainsi obtenir une vitesse d'enchaînement aux échantillons *bowed* qui serait difficilement praticable dans la réalité. Deux autres instruments virtuels, un gong de synthèse et des ondes sinusoïdales (*sines*), fabriquent une illusion de résonances par sympathie⁴⁰. Ces ondes correspondent aux notes des instruments dans l'échelle *sléndro* mais ont des fondamentales (f) très légèrement désaccordées par rapport au diapason des échantillons, de façon à créer des battements. Il est possible également d'enrichir ces ondes de deux partiels (1 et 2) dont le rapport avec la fondamentale est issu d'une analyse de *saron*, les instruments qui jouent habituellement le *balungan*. Ces

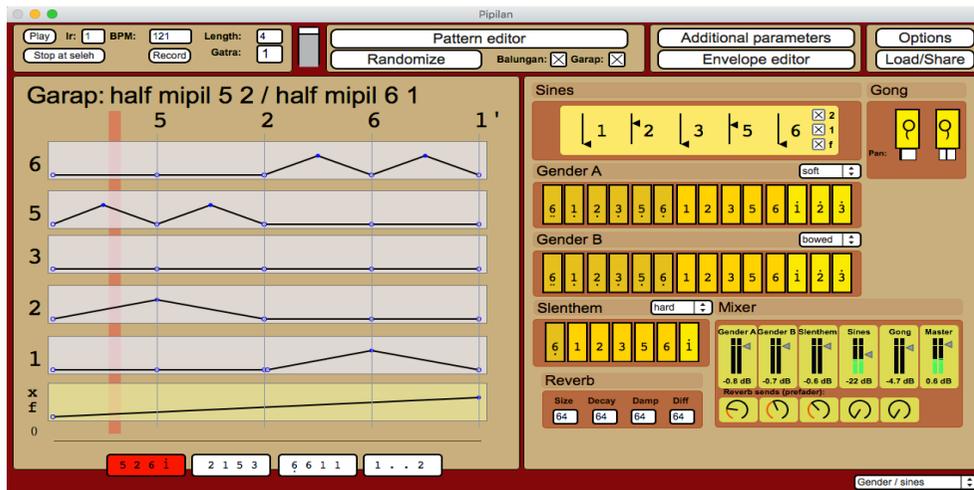


Illustration 17 : Interface du logiciel Pipilan, réglé en irama I.

³⁸ C. M. MATTHEWS, *Adapting and Applying Central Javanese Gamelan Music Theory in Electroacoustic Composition and Performance*, op. cit., p. 125.

³⁹ Le logiciel et son manuel, d'où sont extraites les informations sur le logiciel qui suivront, sont librement téléchargeables à l'adresse <http://ardisson.net/gamelan/pipilan/>. Consulté le 20 août 2022. D'autres versions ont précédé celle-ci nommées *Bonangan*, *Cèngkokan* et *Mipilan* (voir C. M. MATTHEWS, *Adapting and Applying Central Javanese Gamelan Music Theory in Electroacoustic Composition and Performance*, op. cit., p. 125).

⁴⁰ C. M. MATTHEWS, *Adapting and Applying Central Javanese Gamelan Music Theory in Electroacoustic Composition and Performance*, op. cit., p. 128.

échantillons peuvent être réverbérés, mixés, délais et *offset* ajoutés, les paramètres de synthèse du son de gong peuvent être réglés, les courbes dynamiques des ondes sinusoïdales également. Tous ces paramètres fabriquent un son qui va être diffusé soit dans des haut-parleurs, soit, le plus souvent, dans les instruments eux-mêmes *via* des transducteurs. Matthews cherche ainsi à fusionner au maximum les espaces acoustiques et électronique. Cet espace électronique s'enrichit aussi, dans certaines de ses compositions, et en dehors du logiciel *Pipilan*, de bruits blancs filtrés, de synthèse granulaire, d'échantillons déformés par *time stretching* et d'impulsions transmises par les transducteurs qui viennent faire vibrer les instruments. Ce travail sur les limites entre source reconnaissable et non reconnaissable est rendu encore plus flou en ajoutant le fait que les instruments ne sont pas seulement mis en résonance par l'ordinateur mais peuvent également être joués en même temps par les musiciens. Dans ses dernières installations, Matthews y ajoute un jeu de lumières : les instruments sont la plupart du temps dans le noir et s'allument soudainement, en synchronicité, ou non, de leur jeu par l'ordinateur ou par un musicien.

Electronic garap

Les « *céngkok* électroniques » concernent alors les « partitions » de ces instruments virtuels et les effets appliqués aux échantillons. Les pièces de Matthews sont en effet construites sur le même modèle que le répertoire traditionnel javanais : un *balungan* rempli de *céngkok*. Ces *balungan* peuvent être repris de morceaux traditionnels – Matthews parle alors quasiment d'arrangement – ou des *balungan* inventés qui sont de deux sortes : soit une composition propre, soit un *balungan* qu'on pourrait appeler « de commodité » pour synchroniser l'ordinateur avec la chanteuse, Matthews s'inspirant parfois de chants traditionnels javanais (*macapat*) qui ne sont habituellement pas accompagnés. Dans le logiciel *Pipilan*, ce *balungan* s'enregistre dans l'ordinateur en format texte dans l'écriture traditionnelle javanaise.

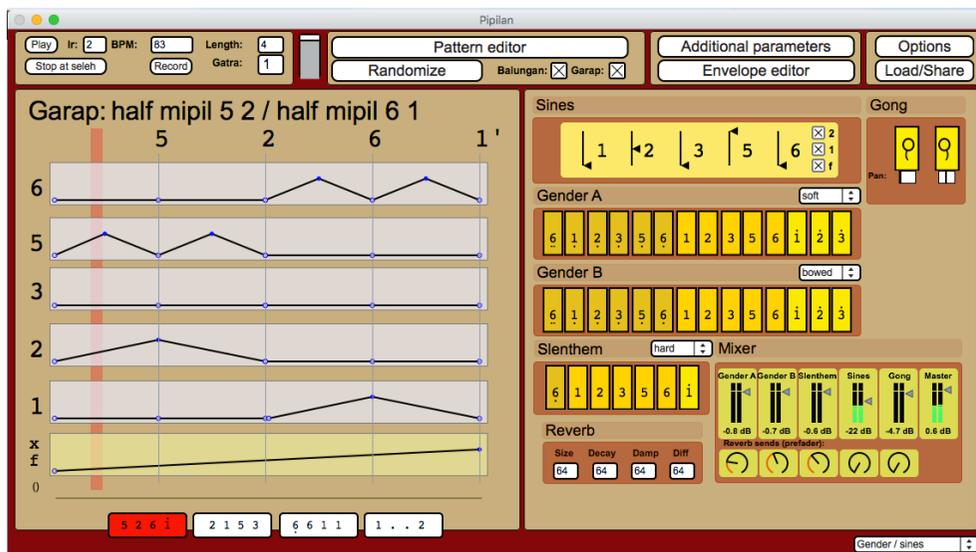


Illustration 18 : Interface du logiciel Pipilan, réglé en irama II.

Dans une des versions, il peut se corriger en temps réel mais je pense qu'il reste fixe dans les compositions. En revanche, les *céngkok* peuvent être modifiés en temps réel par le réalisateur en informatique musicale, par un algorithme ou un élément capté par les micros.

Dans cet instrumentarium mixte inspiré du gamelan *gadhon*⁴¹, ce *balungan*, s'il est joué, ne l'est que par le « *slenthem* virtuel » ; l'un des deux « *gènder* virtuel » ne joue que les notes *sèlèh* ; le « gong virtuel » peut jouer les notes *sèlèh* des *gatra* que l'on choisit. Les *garap/céngkok* électroniques sont de deux types et concernent donc les autres instruments : les ondes sinusoïdales et le premier *gènder*, ainsi que les autres effets que Matthews utilise mais qui ne sont pas présents dans le logiciel.

Les *garap* des *gènder* et des sinus s'inspirent directement du jeu en *mipil* des *bonang* : par défaut, ils jouent en anticipation les deux notes suivantes du *gatra*⁴². Cependant, il est possible de réécrire ces *garap* avec n'importe quelle combinaison des deux notes à anticiper – idem dans le cas d'un *gatra* avec une seule note (*gt*, voir partie droite de l'illustration 18, le « s » correspond à la note *sèlèh*) où toutes les préparations rythmiques deviennent possibles. Les sinus suivent les mêmes *céngkok* mais sont, bien sûr, programmés indépendamment. Ces *céngkok* changent avec l'*irama*, deux *irama* étant prévues. S'ajoutant aux différents sons possibles, cette combinatoire, qui n'a rien d'idiomatique, peut créer des textures assez différentes de celles qui servent de modèle.

Les *electronic céngkok* des effets sont plus analogiques (c'est-à-dire que leur réalisation est plus dépendante de leur source sonore que du modèle javanais) et visent à se substituer à la richesse des instruments doux (*rebab*, *suling*, *gambang*...) ⁴³. Cependant, le principe est le même : « un motif (*pattern*) abstrait qui

⁴¹ Gamelan réduit quasiment aux instruments doux sauf un gong et un *slenthem* pour le *balungan*.

⁴² Le *balungan* « a b c d » sera interprété par le *gènder* virtuel : aba.cdc.

⁴³ C.M. MATTHEWS, *Adapting and Applying Central Javanese Gamelan Music Theory in Electroacoustic Composition and Performance*, op. cit., p. 132.

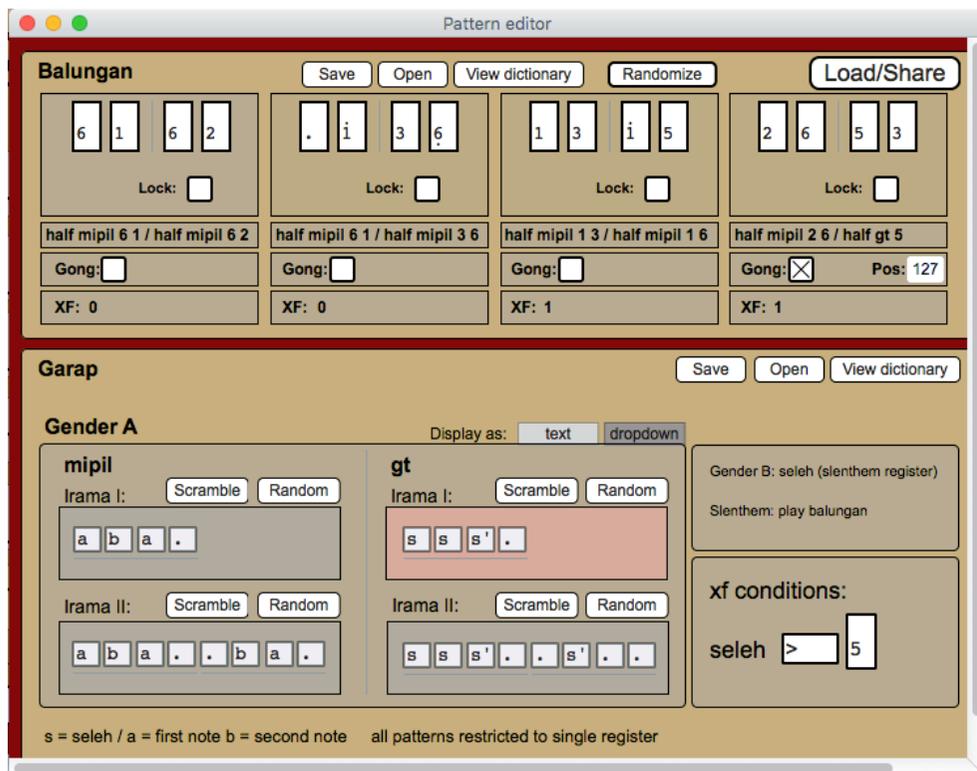


Illustration 19 : modification de garap du gendèr virtuel.

est modifié au cours de l'interprétation »⁴⁴. Dans la pièce *Mongangan*, par exemple, la synthèse granulaire est paramétrée pour pouvoir créer un équivalent en vitesse et densité à ce que jouent les instruments doux dans leur *céngkok* et elle va piocher dans des répertoires de *samples* de sons de *gendèr* et de *bonang*. Les notes sont calculées en anticipation des notes *sèlèh* et la synthèse est, à l'échelle d'un *céngkok*, accompagnée d'un mouvement de « *crossfading* » d'un timbre d'un des instrument à l'autre. Cette transformation continue du timbre s'effectue simplement par des statistiques de sélection des grains : pour passer d'un timbre de *bonang* à un timbre de *gendèr*, les échantillons sont d'abord prélevés majoritairement dans les prises de son de *bonang* et la proportion s'inverse progressivement. Matthews note qu'il retrouve là, à une échelle temporelle beaucoup plus petite, le principe du *mipil* des deux *bonang* (du contrepoint par emboîtement) mais au service d'un effet de timbre⁴⁵. Les paramètres de la synthèse sont ajustés en temps réel pour permettre la pleine réalisation de l'effet ; la synthèse est diffusée au milieu des instruments pour qu'elle semble émaner d'eux. L'effet de transformation du timbre est accentuée par la diffusion de fichiers-sons travaillés à partir des mêmes échantillons et, pour être bien audible et séparée des instruments, diffusés en façade du gamelan. Ces « sons fixés » sont diffusés au moment des notes *sèlèh*⁴⁶ donc en résonance par rapport à ces pôles et non en anticipation comme la synthèse granulaire.

Temps

Enfin, Matthews a travaillé la possibilité de contrôler ou d'ajuster les paramètres de contrôle ou le déclenchement de ces instances électroniques afin de créer des superpositions entre éléments métriques et non métriques, des transitions d'un tempo à l'autre et d'une *irama* à l'autre, et permettre de garder certaines conventions de la musique javanaise, comme le fait de suivre les signaux du joueur de tambour

⁴⁴ *Ibid.*, p. 131, traduction personnelle.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 201-203.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 202.

pour le contrôle de la forme. Matthews a également donné un casque aux musiciens et utilisé une *click-track* pour aider à la synchronisation de ces différents temps, dispositif qui lui permet aussi d'autres effets, comme celui de la fin de *Durma* de la série *Augmented gamelan*, où la *click-track* s'arrête et les musiciens se désynchronisent totalement, puis se recalent lorsqu'un nouveau clic diffusé par l'ordinateur reprend. Les commandes en temps réel affectent aussi les dynamiques via un boîtier de contrôle⁴⁷. Matthew s'est aussi inspiré du système des *irama* pour ses constructions formelles, parfois en les exagérant pour leur faire rencontrer l'électro-acoustique, par exemple dans *Tenuous Links* où la pulsation chute de 66 à 0,13 Hz... Matthews explique avoir ici exagéré la courbe des *irama* pour se rapprocher du célèbre passage de *Kontakte* de Stockhausen où la hauteur ralentit jusqu'à devenir rythme⁴⁸.

Ce dernier point laisse deviner l'intérêt, à mon sens, de ce mélange entre tradition et électronique qui tient au fait que, malgré un plan conceptuel qui reste très proche du modèle, Matthews parvient à créer, grâce à un petit nombre d'instruments, à l'utilisation d'effets électroniques comme autant de strates d'une polyphonie mixte, et peut-être grâce au travail sur les échelles temporelles, un résultat sonore et musical tout de même assez personnel et éloigné des originaux, même lorsqu'il reprend un *balungan* existant. L'analogie de construction par *céngkok* permet d'unifier des matériaux disparates en une texture cohérente.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

10 – Construire dans le temps (2) : Suites, transitions et programmes

Gamelan

CONSTRUIRE DANS LE TEMPS (2) : SUITES – GAMELAN

Composition d'une séquence musicale

« Avant de commencer »

Buka

Mener la forme du morceau

Suites de pièces combinables

Fin d'un morceau

Cas particulier : l'enchaînement *Srepegan-sampak-gongsaran*

Zones de transition

Construction d'un programme

L'aspect formel des pièces de gamelan est plutôt difficile à appréhender d'un seul regard car il est composé de plusieurs niveaux, dont les premiers ont déjà été examinés.

Pour rappel, la longueur et la structure du cycle (*bentuk*) forment le premier niveau, celui de la colotomie. Puis, l'échelle supérieure, que l'on pourrait appeler "thématique" puisque c'est l'échelle de la structure mélodique, est constituée d'un ou plusieurs cycles (*gongan*) de même structure (*bentuk*). Cette structure mélodique s'étale fréquemment sur plusieurs cycles, surtout quand les cycles (*bentuk*) sont courts mais aussi quand il y a des parties *lik* (sorte de partie où la mélodie monte dans l'aigu et qui servirait de couplet). Ce "cycle mélodique de cycles colotomiques" est lui-même répété un nombre indéterminé de fois avec parfois changement de l'échelle temporelle (*irama*). Ces trois niveaux ne suffisent pourtant pas à décrire la façon dont est jouée une composition. D'abord parce que tout morceau est précédé d'une sorte de prélude court appelé *buka*, ensuite parce qu'un morceau n'est que très rarement joué seul et est, généralement, intégré dans une suite de morceaux enchaînés. Cette succession forme le quatrième niveau d'organisation formelle d'une séquence musicale, quel que soit le contexte de représentation.

Suite à la présentation de la composition d'une séquence musicale, un enchaînement particulier de formes (*srepegan-sampak-gongsaran*), qui m'a fasciné

et inspiré, sera détaillé. La question des transitions sera ensuite abordée, puis le déroulement d'un concert ou d'une représentation de théâtre ou de danse.

Composition d'une séquence musicale

« Avant de commencer »

Le morceau lui-même commence au *buka*, certains musiciens jouant certaines courtes formules qui peuvent très bien n'être qu'à peine remarquées par les auditeurs.

Le *bonang barung* peut jouer quelques notes alors que les musiciens sont encore en train de se préparer. Cette simple invitation à l'attention, sur une note répétée, indiquant que le jeu va bientôt commencer, est appelée *ajak-ajak*. Elle est suivie d'une courte formule nommée *grambyangan* qui indique de façon très minimale l'échelle, *sléndro* ou pélog, du morceau à suivre et le mode (*pathet*). Le rythme est relativement précis mais non mesuré.

Pour certains *gendhing bonang*, le joueur de *bonang* peut alors enchaîner sur une autre formule appelée *âdângiyah*, un peu plus longue et donc plus caractéristique de l'échelle et du mode. Elle consiste en un court motif de quelques notes répétée deux fois (qui peut être bien sûr un peu variée), au rythme presque mesuré, choisi, semble-t-il, en fonction de la note de départ du *buka* et non de la note de gong¹. Lorsqu'il s'agit d'un *gendhing rebab*, le *rebab* va également jouer une formule précédant le *buka*, cette fois appelée *senggèengan*, sorte de prélude qui permet au musicien d'établir le *pathet* pour lui-même ; il peut répéter la formule s'il n'est pas satisfait. Le rythme est très libre, la formule contient entre deux et cinq notes qui peuvent être ornementées et séparées par des silences. Il n'existe de *senggèengan* qu'en *sléndro*².

¹ R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, op. cit., p. 143.

² HASTANTO, *The concept of pathet*, op. cit., p. 98-99.

The player of the leading melodic instrument, the rebab, was ranked beneath the player of another leading melodic instrument, the bonang, whose part is technically less demanding. Several older court musicians explained to me that the rebab player is the one who decides which pieces are to be played so he need choose only those that he knows well. The bonang player must know all the pieces that the rebab player knows so that he can play whatever the rebab player chooses. Moreover, the bonang part is more closely linked to the fixed melody to the composition so that the musician must know it in greater detail than the rebab player, who performs a semi-independent melody.

BRINNER, *Knowing music*, p. 3.

De même, lorsqu'un morceau en *sléndro* commence à la voix (*buka celuk* ou chant *bawa*), une formule d'intonation de quatre notes conjointes descendantes appelée *thinthingan* et caractéristique du *pathet* est jouée au *gendèr*. Il n'existe que trois *thinthingan* puisqu'il n'y en a pas en *pélog*³. Ces deux dernières catégories de formules, *senggèengan* et *thinthingan* ont été considérées par Sri Hastanto comme une synthèse essentielle des modes qu'elles désignent et leur analyse a constitué la base de sa théorie des *pathet* (mode)⁴.

Si la suite à venir débute par une grande composition, un *gendhing*, il est possible de faire suivre ces petites formules d'échauffement, avant que la suite ne commence, d'un *pathetan*, morceau sans colotomie, au rythme libre et joué uniquement par les instruments doux. On trouve, comme le nom le laisse pressentir, un *pathetan* par *pathet*...

Buka

Le *buka* est une très courte introduction qui signe le départ de l'enchaînement des cycles du morceau et précède le premier coup de gong. Il remplit au moins deux fonctions. La première est d'introduire le tempo du morceau, ce qui est accompli par le tambour dont la succession de frappes, différente pour chaque *bentuk*, sert aussi de signal permettant d'annoncer la forme du morceau à venir. Cette succession connue de tous permet également d'indiquer le début du cycle et du morceau proprement dit. Cette fonction est toujours assumée par le tambour. La deuxième fonction est d'indiquer, mélodiquement, le morceau à venir, chaque morceau ayant sa propre introduction. Le *buka* débute en effet par une phrase le plus souvent inspirée de la toute fin de la mélodie du morceau (le dernier *gatra* du *balungan*) ; la mélodie est ensuite reprise avec un rythme distordu et la toute fin est modifiée pour précipiter l'arriver sur le gong. Cette phrase est jouée soit au *bonang*

³ *Ibid.*, p. 91-92.

⁴ *Ibid.*

barung, lorsque le morceau appartient au répertoire des instruments forts (et est alors appelé *buka bonang*), soit par le *rebab* si celui-ci appartient au répertoire des instruments doux (*buka rebab*). Il existe quelques morceaux dont le *buka* est joué uniquement au tambour (*buka kendhang*) et quelques autres où il est spécifiquement indiqué comme devant être réalisé par un autre instrument, généralement le *gendèr barung* (qui peut également remplacer le *rebab* dans les pièces où ce dernier devrait normalement jouer le *buka* mais est absent).

Avant un *gendhing*, un *ladrang* ou un *langgam* (une forme vocale), le *buka* peut être remplacé par un chant (*bawa*) interprété par un chanteur soliste accompagné de façon assez minimale par un *gendèr*. Dans le cas du *langgam*, le *buka* est d'ailleurs obligatoirement chanté (*buka celuk*), s'il n'est pas remplacé par un *bawa*, et dans le cas du théâtre d'ombre, c'est toujours le marionnettiste (*dalang*) qui entonne le *buka*⁵. Le *bawa* est non mesuré, de rythme libre et relativement développé. Certains morceaux ont un *bawa* qui leur est spécifique mais, le plus souvent, n'importe quel *bawa* du même *pathet* que le morceau qui va suivre convient. La fin du *bawa* est alors adaptée pour fusionner avec la phrase du *buka* habituel du morceau. Le tambour peut alors entrer, puis tout le gamelan sur le gong.

Le *buka* est donc joué au maximum par deux instruments : d'abord par un instrument mélodique, le *rebab* ou le *bonang*, qui entre en premier et souvent dans un tempo un peu plus rapide que celui qui suivra ; puis, au milieu de sa phrase, par le tambour, qui corrige le tempo (en le ralentissant parfois beaucoup), et amène au coup "initial" de grand gong sur lequel tous les autres instruments du gamelan entrent alors.

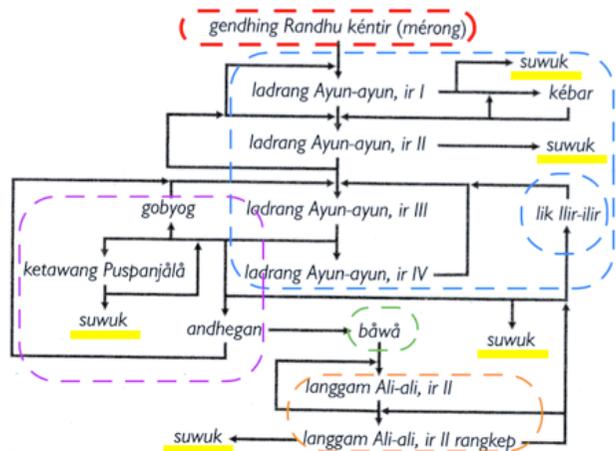
⁵ R. A. SUTTON, « Variation and Composition in Java », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 19, 1987, p. 66.

Mener la forme d'un morceau

Le *buka* est particulièrement important lorsque le choix du morceau joué n'est pas décidé à l'avance, ce qui était traditionnellement le cas, même en concert. Seul le type de répertoire est décidé. Lorsque le joueur de *bonang* ou de *rebab* commence à jouer le *buka* d'un morceau, c'est aux musiciens de le reconnaître et de s'adapter dans l'instant. Le joueur de tambour doit reconnaître également et choisir la formule correspondant à la bonne forme, ce qui permet de confirmer en partie l'information aux autres musiciens. Au cas où un musicien du gamelan ne (re)connaîtrait pas le morceau joué, il peut ainsi au moins identifier sa forme (*bentuk*) et suivre la partie de l'instrument mélodique meneur, *rebab* ou *bonang*, dont les notes annoncent en grande partie celles à venir du *balungan*.

Le *garap* des instruments et le déroulé formel d'un morceau sont donc conçus de telle sorte que toutes les informations nécessaires à la bonne exécution de celui-ci, à commencer par son choix, soient contenus dans la musique elle-même. L'instrument meneur doit ensuite indiquer, par le choix de ses formules mélodiques, les moments où l'on change de partie (par exemple le passage à la partie *lik* ou à l'*inggah* dans le cas d'une *gendhing*) ou de morceau. Cet instrument meneur est donc, en quelque sorte, responsable d'une partie de la forme et de la programmation. Dans le cas du théâtre d'ombre, ce rôle est généralement tenu par le marionnettiste qui indique les morceaux à suivre à la fin de ses chants solos ou de ses récitations en entonnant le début du morceau à suivre.

Les changements d'échelles temporelles sont, eux, indiqués par le tambour, selon le même principe de cellules jouant le rôle de signal. Ils sont également en principe non prévus (sauf s'il y a concertation en répétition), même s'il existe des habitudes d'interprétations pour certains morceaux ou certains types de morceaux.



Exemple 92 : Exemple de Suite. Schéma de possibilités d'enchaînements de morceaux (avec leurs irama) à partir du gending Randhu kéntir.

Exemple donné par Pickvance (Gamelan Manual p. 223) auquel j'ai ajouté des cercles de couleurs pour faire apparaître les parties qui appartiennent au même morceau. « Kébar » indique un traitement animé du morceau en ir I (irama I) ; les andegan sont de courts solo de voix, suwuk (souligné en jaune) indique la fin.

La direction et le choix du déroulé formel d'un morceau sont donc partagés au sein de l'ensemble entre le tambour, un instrument mélodique (*rebab* ou *bonang* selon la situation), et, selon les morceaux, le marionnettiste ou un chanteur.

Suites de pièces combinables

Pour résumer, avant que le gamelan complet ne se fasse entendre, il est précédé par :

- *ajak-ajak* (*bonang*), une note répétée ;
- *grambyangan* (*bonang*), quelques notes ;
- *âdângiyah* (*bonang*) ou *senggèengan* (*rebab*) ou *thinthingan* (*gendèr*) ;
- (*pathetan*) ;
- *buka / bawa*.

Puis commence un morceau qui est, de façon quasi systématique et quelle que soit la situation musicale, le premier d'une suite.

À ma connaissance, toute combinaison de compositions est possible, à deux conditions : que les morceaux soient dans le même mode (même s'il est éventuellement possible de « transposer » les morceaux de façon à ce que les thèmes choisis obéissent à cette règle) ; que la progression des morceaux respecte une progression du « froid » au « chaud », c'est à dire du calme à l'animé⁶, du moins dense au plus dense, du *ramé* à l'*alus*. Ces caractères correspondent musicalement à la longueur des cycles des compositions : les cycles plus longs, et présentant une colotomie discrète, sont plus raffinés que les cycles courts. Les formes des morceaux raccourcissent donc au fur et à mesure que progresse la suite. Usuellement, le nombre de compositions enchaînées excède rarement trois. Cela donne donc, en pratique, des suites standardisées d'enchaînement de formes. Par exemple, faire

⁶ M. BENAMOU, *Gamelan de Solo : Le jeu des sentiments*, op. cit., p. 15.

The most common way of ending a piece is to accelerate slightly, then slow the pace gradually and smoothly until the last beat, which is stretched while the pesindhèn sing a final melisma. A stroke from the gong player is times to suit this melisma and marks the end of the piece, the other musicians sounding their final notes just after the gong stroke. Aesthetic sensibilities are involved in the creation or replication of a consensus on timing, particularly in the unmeasured stretching[s].

BRINNER, *Knowing Music*, p. 59.

suivre un long *gendhing* par un *ladrang* ou, plus rarement, un *ketawang* qui peut aussi s'ajouter au *ladrang* et former un troisième moment⁷. Une telle suite peut durer une demi-heure.

Des habitudes ont été prises d'enchaîner tel morceau à tel autre, de sorte que des suites spécifiques de compositions sont devenues également des classiques. Cet enchaînement simple cache en fait de multiples variantes possibles qui laissent entrevoir une grande complexité dans la façon de créer ces suites, même lorsque ces dernières sont constituées de compositions précises et non juste de formes (*bentuk*). Richard Pickvance montre un exemple des différents chemins empruntables pour construire une suite à partir du *gendhing Radhu kéntir* (voir Exemple 92). Ce schéma montre l'imbrication de tous les niveaux formels décrits précédemment, les enchaînements des différentes structures de cycle, d'échelles temporelles, et quelques variantes supplémentaires comme la possibilité d'une variante thématique (*lik*) ou l'ajout d'intermèdes chantés par une soliste (*andhegan*).

Fin d'un morceau

La fin d'un morceau, appelée *suwuk*, est indiquée par un signal de tambour particulier vers la dernière phrase du *balungan*. Suit alors un léger accéléré puis un grand ralenti jusqu'à la note de gong. Celle-ci est d'abord jouée par le gong *ageng* seul, puis, un instant après, par tous les autres instruments d'une manière qui n'est pas tout à fait synchrone. Cette fin, sorte de délitement où l'ensemble reste malgré tout unanime, est à la fois expressive et élégante.

Il existe une alternative rare, appelée *suwuk gropak*, où l'accéléré joue un rôle très important et peut obliger les instruments doux à changer de *garap*, voire à arrêter de jouer. Il n'est pas suivi de ralenti et la note finale est jouée par tous, gong *ageng* et autres instruments, de façon absolument synchrone.

⁷ R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, op. cit., p. 95.

Cas particulier : l'enchaînement *Srepegan-sampak-gongsaran*

Dans le théâtre d'ombre certaines séquences sont classiques, comme l'enchaînement *ladrang, ketawang, ayak-ayakan, srepegan, sampak* ou, dans les scènes de batailles essentiellement, l'enchaînement *srepegan, sampak, gongsaran*. Ce dernier enchaînement m'a particulièrement marqué.

Le *srepegan* est une forme libre, si bien que le nombre de *gatra* par *gongan* est variable selon les phrases : elles ont donc des longueurs différentes. Sa colotomie est très dense, le *kethuk* est même plus rapide que le *balungan* et le *kenong* joue, avec chaque note du *balungan*, la note *sèlèh* (la note à atteindre à la fin des quatre notes constituant un *gatra*). Une note sur deux est également doublée par un gong. En comparaison avec les autres formes à la colotomie plus aérée, le volume sonore augmente donc mécaniquement, ainsi que l'énergie globale de la musique. Il existe une mélodie de *srepegan* par *pathet*, les notes *sèlèh* soulignent le mode, d'autant qu'elles sont répétées par le *kenong* en même temps que la mélodie.

Le *sampak* existe également dans autant de versions mélodiques qu'il y a de modes, et consiste en un *balungan* où chaque *gatra* est composé d'une note répétée – ce que l'on peut voir comme un *balungan* anticipant la note *sèlèh* ou comme une reprise, au *balungan*, de la partie de *kenong* du *srepegan* de même mode. Cette fois-ci, c'est le gamelan entier qui entre dans cette répétition et cette anticipation, avec une colotomie encore deux fois plus dense. Il est courant que les instruments graves du *balungan* jouent un *garap* particulier où *slenthem* et *demung* se partagent une ligne mélodique deux fois plus rapide que le *balungan*, dessinant un mouvement de broderie : un *balungan* 2 2 2 2 sera joué 32 32 32 32, les 3 par le *slenthem*, et le 2 par le *saron demung*. C'est là une irrégularité importante dans la stratification du gamelan où les voix sont normalement plus rapides dans l'aigu. Cette stratification est, à mon sens, cohérente avec une recherche d'équilibre sonore

des instruments à percussion métalliques très résonnants dans le grave : si la pyramide était inversée, les résonances entreraient en concurrence et créeraient plutôt une confusion des sons, une texture troublée plutôt qu'une clarté de la texture instrumentale. C'est exactement ce trouble que met en place le *sampak*, avec cependant une certaine délicatesse puisque seul le registre grave du *balungan* est concerné par le renversement de la pyramide, et il est par ailleurs compensé par la simplification mélodique du *balungan* composé de notes répétées. Le *sampak* participe donc à l'animation et à l'augmentation du volume sonore par rapport au *srepegan*, et crée une concentration du discours qui aboutira au *gongsaran*.

Le *gongsaran* est essentiellement un ostinato sur une seule note : la hauteur principale du mode qui est aussi note de gong du *srepegan* et du *sampak*. Les instruments doux qui jouaient encore pendant le *srepegan* et le *sampak*, bien que de plus en plus submergés, s'arrêtent ; seuls restent les instruments forts. Les *bonang* peuvent éventuellement jouer un ostinato sur quatre notes plus rapides menant à la note répétée. La structure colotomique est plus légère que dans le *sampak* puisqu'elle est identique au *lancaran*, ce qui crée une sorte « d'appel d'air » attirant l'attention sur la neutralisation mélodique qui s'est opérée. Le tempo augmente ensuite progressivement et peut déboucher sur un martèlement effréné de la note, l'accélération du tempo et de la nuance étant finalement les seuls paramètres permettant encore d'augmenter la tension. Le mouvement de cette suite de morceaux entraîne l'auditeur dans une sorte de liquidation festive du matériau qui s'était jusqu'alors déployé, mais une liquidation qui, loin de dissiper le matériau, le concentre au contraire, en augmentant l'énergie musicale alors que le discours se simplifie, créant un regain d'intérêt par l'émergence d'une transe.

Ce mouvement à la fois paradoxal et très efficace en termes de perception, remplaçant la richesse du discours par une richesse agogique, réalise donc en même temps une sorte de « résolution modale » par l'augmentation de la tension

énergétique. L'effet est très entraînant, tant pour les spectateurs que pour les musiciens ; il m'a semblé être un mouvement musical riche et transposable.

Construction d'un programme

Les principes qui régissent la constitution des suites de morceaux s'appliquent également à la composition d'un programme, qu'il s'agisse d'un concert (*klenengen*) ou d'une représentation de théâtre (*wanyang*) ou de danse, qu'il dure deux heures ou la nuit entière. Le premier principe consiste donc en la progression esthétique du « froid » au « chaud » et le second, de nature modale, suit en réalité le premier principe.

Ainsi, la règle traditionnelle la plus importante veut que le programme soit divisé en trois parties selon une progression modale : une partie par famille de *pathet*. Selon la durée de l'événement, il peut y avoir plusieurs suites par *pathet* qui doivent alors alterner les échelles *sléndro* et *pélog*. En reprenant le tableau de correspondance des modes⁸, cela donne donc d'abord *sléndro nem* et/ou *pélog lima*, puis *sléndro sanga* et/ou *pélog nem*, et enfin *sléndro manyuro* et/ou *pélog barang*⁹. La progression se fait donc des modes aux registres les plus graves aux plus aigus, qui sont aussi considérés comme les plus stables et les plus aboutis. Selon Pradiyanto, cette évolution des registres des modes se fait vers l'aigu par analogie avec l'élévation de l'esprit humain au fur et à mesure qu'il se rapproche de la mort, si bien qu'une représentation est donc rythmée sur le modèle de la vie par trois moments : la naissance, la maturité et la mort. Les représentations de théâtre d'ombres obéissent à la même découpe modale car les histoires racontées par le marionnettiste (*dalang*) ont toujours un rapport avec la progression et le but de la vie¹⁰.

⁸ Voir exemple Exemple 80, p. 276.

⁹ R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, op. cit., p. 11.

¹⁰ PRASADIYANTO, « Javanese Gamelan Music, its Purpose and Human Life: Cross-cultural Comparison and Reflections », *Ketec*, vol. 4, no 1, 2004, p. 59-60.

CONSTRUIRE DANS LE TEMPS (2) : SUITES
– COMPOSITION

Prologues : *Étude tutti*, *Herbes à peine*

Étude tutti : Prologue « vocal » au hautbois

Herbes à peine : le violoncelle prépare les hélices
soniques

Suite de mouvements d'*Herbes à peine* / *Semé d'un sinon*

Dans le cas de concerts, ils sont également en plusieurs parties, chacune dans un *pathet* différent et suivant la même progression modale que décrite précédemment. À l'intérieur de chacune de ces parties, on commence par la pièce la plus noble, la plus sérieuse, généralement un *gendhing bonang*. À cette progression d'ensemble s'ajoutent des pièces qui signalent le début et la fin du concert ; cette signification figée est un moyen de communication avec le public. Ainsi, quand la pièce indiquant la fin du concert est jouée, le public s'en va tranquillement et les musiciens terminent seuls le morceau.

Aujourd'hui, certains groupes ne suivent plus cette tradition de construction de programme et mélangent, de plus, répertoire traditionnel et pièces légères récentes. De même, la règle de correspondance des *pathet* et des heures du jour et de la nuit, où un morceau dans un *pathet* ne pouvait être joué que dans une tranche précise de la journée, n'est plus guère respectée.

(Dé)
(Re) **Composition**

Je n'ai pas appliqué ces principes de construction ni directement ni systématiquement dans le corpus des pièces de cette thèse. Le principe du « froid » au « chaud » se retrouve d'une certaine façon dans *Herbes à peine* du fait de la conception « dramaturgique » de cette pièce. Cette progression est peu dans ma nature mais j'espère y venir un jour. Je n'ai pas non plus d'équivalent à la conception par parties modales d'un programme, n'ayant pas composé mes pièces dans un réseau modal qui permette une telle progression. Même s'il y a des familles de préparations de piano, puisque certaines pièces partagent la même préparation ou en partie le même matériau, ces différences de préparation n'ont pas été pensées avec une idée d'évolution. Néanmoins, *Étude tutti* et *Herbes à peine* commencent

par des prologues qui ont des points communs avec les *buka* et *bawa*, et *Herbes à peine* est construite en partie comme une suite.

Prologues : Étude tutti, Herbes à peine, Daily Colotomy

Trois œuvres de ce corpus commencent par un prologue : *Étude tutti*, *Herbes à peine* et *Daily Colotomy*. Seront d'abord expliqués ceux des deux premières pièces qui sont librement inspirés du *bawa*. Celui de *Daily Colotomy* est plus métaphorique et sera rapidement examiné à la fin. *Semé d'un sinon* II commence par deux courts cycles qui ont un rôle de *buka* mais n'en sont pas vraiment, c'est pourquoi il n'en sera que très rapidement question au chapitre suivant.

Étude tutti : Prologue « vocal » au hautbois

La première partie d'*Étude tutti*, lettre A, est une adaptation libre de l'idée de *bawa*, ces chants qui se substituent parfois au *buka* avant une composition. J'ai subjectivement conservé le même type de qualité d'expression, une certaine façon pour la vocalité de s'élaner dans le vide.

La vocalité est incarnée pour moi par le discours du hautbois où chaque note tenue, précédée d'une petite note formant consonne, est animée d'une vie particulière, ici principalement des *bisbigliando* mais aussi broderie glissée, vibrato, *portamento* et multiphoniques. La qualité du chanteur à Java est souvent évaluée à la finesse de l'ornementation, non pas entendue comme ajout de formules mélodiques, mais pour la manière de faire vivre les tenues, par exemple par un vibrato subtilement varié en amplitude comme en fréquence.

Le vide est ici créé par le piano préparé, remplaçant l'accompagnement épars du *gènder*. Au tout début, le hautbois joue en écho des harmoniques de la

préparation du piano¹¹, comme le *gènder* anticipe les notes du chanteur ; par la suite, le hautbois se trouve également en relation de résonance du piano.

J'ai conservé l'aspect non mesuré en m'inspirant en partie de la notation des préludes non mesurés baroques mais en ajoutant des barres de mesures qui permettent de hiérarchiser les articulations¹² et facilitent la synchronisation des deux instruments¹³.

La particularité de construction de ce prologue est triple.

1. Les chants à Java n'ont le plus souvent qu'un rapport modal avec le morceau qui suit. Mon langage étant plutôt harmonique, il m'a semblé qu'il fallait surtout présenter ce rapport et mettre la préparation du piano, base de ces rapports, « à nu », car le piano sera ensuite en partie noyé par l'entrée du *tutti*. Ce duo permet donc de profiter de la préparation du piano et de son rapport harmonique avec la mélodie de hautbois.

2. Ce duo est en fait une présentation particulière du « *balungan* » de ce morceau : le hautbois joue en effet le cycle en entier, les notes deux par deux, la plus importante étant la plus longue, dans son répertoire de hauteurs. Il ne joue pas les notes principales du cycle, celles des altos préparés, mais les harmoniques de la préparation du piano correspondant à ces notes d'alto... Le piano ponctue chaque fin de groupe de quatre notes, les « *gatra* », par une note grave dont l'harmonique donne la note des altos. En milieu de « *gatra* », le piano joue une note, à l'unisson de celle du hautbois, préparée avec une pince à linge qui lui ajoute un aspect « gong » aigu, sauf m. 16. À cet endroit particulier, le piano joue des notes percussives type « bongos » développées en rebond car le « *balungan* » est composé d'une note

¹¹ Son premier *ré* tenu est à l'unisson de l'harmonique de la préparation de la première note du morceau, le *sib* deux octaves plus bas.

¹² Exactement comme à l'origine du signe : les barres de mesures indiquaient des silences d'autant plus longs, c'est-à-dire structurellement importants, qu'elles s'étiraient sur plus d'interlignes.

¹³ Dans l'enregistrement de la création, le hautboïste n'est pas très libre avec le rythme, toutes les notes ont tendances à être longues et de durée à peu près égale.

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 8 to 11. It features a Violoncelle (Vlc.) staff in the bass clef and a Flute (flaut) staff in the treble clef. The Vlc. part has dynamic markings of *mp*, *f*, *p*, *poco*, *p*, *mf*, and *pp*. The flaut part has markings for 'flaut ord' and 'flaut'. The second system covers measures 12 to 15 and is marked 'Rubato espressivo'. It continues the Vlc. part with dynamics *f* and *p*.

Exemple 93 : Herbes à peine, Mouvement I, m. 8-15, violoncelle.

tenue. Le hautbois joue donc le cycle entier et tel qu'il le rejouera, lettres E et F, dans une version mesurée.

3. La figure en rebond percussif du piano est développée par l'entrée de la flûte en *pizz* qui prépare l'entrée du *tutti* lettre B – procédé bien « occidental ». Ces sons percussifs jouent un rôle similaire à l'entrée du tambour dans le *buka*, mesurant discrètement le « chant » et introduisant le tempo. De même, à la toute fin de la partie (m. 28-29), la mélodie du hautbois est précipitée pour amener le premier « gong ».

Tout en étant de nature différente, en particulier par les implications polyphoniques de la mélodie de hautbois et le matériau harmonique sur lequel est construit ce prologue, ce début fonctionne bien de manière similaire à ce qu'est un *bawa* pour le *gendhing* qui suit. Le type de cohérence ainsi obtenu m'a paru intéressant et le *tutti* fait bien irruption, lettre B, en même temps qu'il est une conséquence logique du prologue.

Herbes à peine : le violoncelle prépare les hélices soniques

Environ un quart d'heure avant le début du concert, les hélices soniques sont coupées, l'installation devient donc silencieuse¹⁴. C'est au sein de ce silence que débute *Herbes à peine*, par un solo de violoncelle qui constitue dans sa totalité (à partir de la m. 6, voir Exemple 93) une imitation du parcours sonore des hélices soniques très légèrement raccourci (le mouvement ne dure que trois minutes). Il est l'équivalent de la ligne vocale, narrative, et, présentant le spectre harmonique de *fa#* des hélices soniques, est le prétexte de la pièce. Il est contrepoinché, au milieu, de quelques *pizz* proposant des fondamentales alternatives au *fa#1* (m. 10, 14-17),

¹⁴ Ou bien, dans l'idéal, la pièce constituerait l'ouverture de l'exposition, la « mise à feu » de l'installation sonore sous forme de musique avant qu'elle vive sa vie d'installation. C'est ainsi que j'ai pensé la pièce, sa fonction, espérant que l'occasion puisse se présenter à l'avenir, même si cela ne correspond pas du tout aux conditions de création – *Herbes à peine/semé d'un sinon* a été créée une semaine avant la fermeture de l'exposition.

Violon préparé (A1, B1, C1, D1, A7↓, B7↓, C7↓, D7↓)

Très libre
Tempo suspendu (1 mesure ca. 10^m)
Archet aussi lent que possible

Vic. sous réels

flautando (peu de pression) ord → ASP → ASP pont → AST

Violoncelle

Contrebasse

tremolo assez lent
ne pas faire entendre la fondamentale -----|

p → *f* → *mf* → *poco p* → *pp*

Exemple 94 : Herbes à peine, Mouvement I, m. 1-5, violoncelle.

à peine varié (le parcours « patine » m. 12, voir exemple 7), est orné microtonalement et par des variations de pression d'archet. Quand la troisième corde, désaccordée au *fa#*, colonne vertébrale de tout le solo, est jouée à vide, l'archet *alto sul ponticello* évite de faire entendre, autrement qu'à l'état de trace, la fondamentale. Ce parcours imité est précédé d'une introduction qui en présente une sorte de compression temporelle et timbrique, annonce et signal du commencement de la musique (m. 1-5, Exemple 94). Ce sont ici les trémolos qui assument le rôle vocal, vivant, orné et phrasé, ainsi que le vide, ce dernier étant aussi présent de façon sonore par l'acoustique très réverbérante du lieu.

Les *pizz*, présents au milieu du mouvement, sonorité totalement étrangère aux hélices-modèles mais possible parce qu'appartenant à leur instrument-double, le violoncelle, sont cette altérité qui va permettre à la musique de virer vers une toute autre direction ; ils sont l'annonce de cet autre pôle timbrique, celui d'inspiration purement instrumentale qui va éclore brusquement et donner naissance au deuxième mouvement puis se développer pendant le cinquième mouvement. On peut les voir aussi comme un souvenir du soutien du *gendèr* au chanteur. De plus, les fondamentales alternatives présentées par ces *pizz* constitueront les fondamentales réelles du cycle d'accords sur lesquels sont construits ces moments. Elles sont donc une sorte d'anticipation du cycle harmonique qui suivra, de même que la mélodie de violoncelle est une anticipation du matériau harmonique des hélices ainsi qu'une base des réseaux harmoniques instrumentaux. Le parcours mélodique du violoncelle, comme celui des hélices soniques, est aussi une présentation de la dynamique globale, en arsis/thesis, de la pièce entière.

La dernière tenue de violoncelle est prise en relais, à l'unisson, par l'*ebow* du piano. Sur cette résonance, une phrase rythmique uniquement percussive est jouée au piano préparé, correspondant à l'entrée, en retard, du tambour à la fin du *buka*. Elle introduit effectivement la pulsation et aboutit au « gong » initial qui lance le cycle et fait entrer le *tutti* (excepté les hélices soniques). Cette séquence de piano solo sert

ensuite de modèle d'improvisation pour le pianiste, une sorte de répertoire de rythmes, pour tout le mouvement suivant.

Daily Colotomy : carillon ou volée

Daily Colotomy commence par un passage aux objets seuls. Sa fonction est d'initier la pièce en focalisant l'attention sur eux, faisant entendre « à nu » leur fonction « d'horloge » (colotomie). Ils présentent donc le cycle sous ses différentes densités de monnayage¹⁵ à une vitesse assez rapide qui commence par accélérer puis ralentit jusqu'à ce que les coups deviennent très épars, ce qui laisse de l'espace pour faire entrer la flûte dans son jeu en sous-harmoniques. Ces quelques phrases mélodiques anticipent les développements ultérieurs dans le même mode de jeu (lettres G, H, K-U). Cependant, pour densifier la matière, j'ai trouvé intéressant de donner un aspect « carillon » ou « volée de cloches » en ajoutant des *delay* avec feedback à tout ce passage. Seuls les premiers coups de chaque objet sont notés sur la partition et non le résultat des *delay*, un peu différents chaque fois, ce qui rend le passage difficile à suivre sur la partition. Ce procédé, qui permet de surcroît de densifier un coup simple par une succession de rebonds en *decrescendo*, est courant au *kethuk* dans les *irama* larges – sans doute à l'origine pour faire entendre ce son au milieu d'une texture dense quand il est joué à des moments assez éloignés les uns des autres (voir chapitre 8). Il y a donc une sorte de croisement : en appliquant ce mode de jeu à toute la colotomie des objets et dans une *irama* rapide alors que les attaques sont déjà proches les unes des autres, la texture change et ressemble à une volée. Il sera à nouveau question de ce prologue dans le chapitre suivant.

¹⁵ Voir exempleExemple 61, p. 227.

partie	direction	mouvement	lettre repère	titre	minutage	formation	écriture des hélices soniques	nombre d'hélices	matériau harmonique	note pôle					
1	arsis	I		Solo de 3e corde	1'30	violoncelle			spectre fa#1	fa#(2)					
	danse en creux	II		Herbes à peine I	4'34	tutti		0	cycle d'accords	fa#3					
	arsis+	III		Solo / Double	10'34	violoncelle, contrebasse	-		spectre fa#1 (+ spectre fa#1 - 1/4 ton)	-					
	coda	IV		Gongsaran I	13'10	tutti			fa#	(fa#)					
2	arsis++	V	A	Solo des hélices soniques / Entrée	14'30	hélices soniques	aller-retours / masse mouvante	4	spectre fa#1	-					
	arsis+++			<i>Tutti</i>											
	accent					B	Strates	17'42	violin + hélices	bourdon	4	spectre fa#1	fa#2-do#3		
	danse en creux					E	Élaboration I	22'42	tutti + hélices soniques	bourdon mobile	2		fa#3-mi4, (fa#3-lar3-dof4)		
	accent					F	Herbes à peine II	26'21		bourdon	2 (alternativement)		fa#3 (fa#2-dof3)		
								29'02	tutti	-	0				
coda/thesis			J	Élaboration II			masse mouvante			fa#4-sol#4					
							aller	4	fa#	(fa#2), mi4-fa#4-sol#4					
					32'07	tutti + hélices soniques									
							bourdons + retours	4 -> 3 -> 2 -> 1	fa# + spectre fa#1	mi4-sol#4, sol#4, la#4, fa#2					
			K	Gongsaran II / Coda											

Exemple 95 : Forme de Herbes à peine/Semé d'un sinon.

Suite de mouvements d'Herbes à peine / Semé d'un sinon

Herbes à peine est une pièce d'une trentaine de minutes composée de plusieurs mouvements dont l'architecture s'inspire en partie de l'organisation des suites de gamelan. La grande forme peut se diviser en deux parties parallèles, la deuxième amplifiant la première.

L'articulation interne est celle d'un prélude, suivi d'un matériau cyclique plus ou moins élaboré dont les cycles raccourcissent progressivement, le matériau se simplifiant, aboutissant à la répétition d'une note en ostinato rythmique, degré ultime de simplification mais aussi accroissement, densification et explosion de l'énergie. Ce *gongsaran* est assez proche de l'original javanais dans son intention, martelant une note unique avec de plus en plus d'énergie. L'organisation énergétique s'inspire donc des séquences de *wayang srepegan-sampak-gongsaran*.

Ce matériau ne se développe pas de la même façon dans les deux parties. Le cycle est présenté, dans la première partie, uniquement sous une forme rythmiquement flottante intitulée *Herbes à peine I*, une sorte de danse suspendue, et termine par le *gongsaran*. Dans la deuxième partie, ce matériau se trouve présenté en trois étapes : une première élaboration où « l'*irama* » du cycle est plus large et l'énergie rythmique plus intense, un retour de la danse suspendue intitulé *Herbes à peine II*, et une nouvelle élaboration plus animée et aux cycles encore plus courts aboutissant à une reprise allongée et plus intense du *gongsaran*.

Le solo de violoncelle qui prélude à la première partie trouve un équivalent au début de la deuxième partie : le solo lui-même est remplacé par un solo des hélices soniques et suivi par une amplification de cette texture à tout l'ensemble intitulée *Strates*. Le solo des hélices soniques « résout » en quelque sorte le timbre du matériau du solo puisque le solo entièrement en harmoniques naturels du violoncelle reproduisait le parcours gestuel et harmonique des hélices. La matière lisse et progressivement de plus en plus dense du *tutti* qui entre strate par strate

pourrait faire penser, par son esprit, à un *pathetan*. Il est lui aussi une sorte d'expression ramassée mais floue du matériau car il propose une première fusion du spectre harmonique des hélices et du cycle harmonique. Les accords du cycle sont présentés de manière ramassée, comme en formation progressive, avec une périodicité courte qui fait qu'ils sont entendus un grand nombre de fois mais fondus avec d'autres éléments. *Strates* amène aussi progressivement, comme le *pathetan*, la composition métrique qui se trouvera être ici la suite des « élaborations ». La différence principale est que l'ordre *pathetan-bawa* est ici inversé pour des raisons de développement organique du timbre, bien étrangères à la logique javanaise.

Cette différence, à savoir la progression logique du timbre qui organise la grande forme d'*Herbes à peine*, a une autre conséquence qui vient contrarier la progression dynamique qui, elle, s'inspire des suites javanaises. Il m'a en effet semblé que le rapport entre le solo de violoncelle, seul au milieu du cloître, et l'entrée des quatre hélices soniques, légèrement désaccordées les unes par rapport aux autres et disséminées aux quatre coins du cloître, était trop éloigné en termes d'espace acoustique et dramatique. J'ai donc inséré au milieu de la première partie une étape intermédiaire : la reprise du solo de violoncelle doublé en canon par la contrebasse accordée un quart de ton plus bas – donc dans le même rapport harmonique que le décalage entre les hélices soniques. Cette fois, ce solo n'aboutit pas à la danse mais au *gongsaran*. Les deux éléments principaux de la construction cyclique sont donc précédés, dans la première partie, d'un prologue qui se densifie.

Énergétiquement, ces prologues sont donc des sortes d'arsis qui se densifient au fur et à mesure de leur reprise par de plus en plus d'instruments : arsis (violoncelle), arsis+ (violoncelle et contrebasse), arsis++ (hélices soniques) et arsis+++ (tutti) qui s'enchaînent pour former une arsis encore plus large. Elles aboutissent toutes à une musique métrique qui peut être considérée comme une sorte d'accent agogique : les deux arsis de la première partie aboutissent l'une à la danse et l'autre au *gongsaran* ; celle de la deuxième partie amène la danse dont le

Exemple 96 : Herbes à peine, Mouvement V, m. 233-235, piano-harpe-hélices.

développement et l'animation mène directement au *gonggaran*. Ces trois « accents » sont tous suivis d'une chute rapide : dans les deux premiers cas, c'est le retour à un « prologue » qui provoque cette impression de chute et, dans le dernier cas, la fin de l'œuvre. La chute du milieu de la première partie se trouve métamorphosée dans la deuxième par le retour de la danse flottante entre les deux élaborations animées. Ce mouvement d'arsis lente qui aboutit à un accent qui dure et chute brusquement est le mouvement naturel et contraint des hélices soniques.

Si la lente montée n'est pas un objet perceptivement très prégnant, la descente rapide l'est au contraire, constituant un motif qui va prendre de l'importance peu à peu (saxophone m. 153-154, ou piano p. 69-70), en particulier pour articuler les fins de section, jusqu'à constituer le geste sur lequel se termine la pièce, amenant le son au silence, se superposant à la dernière « chute » d'hélice (dernière mesure, voir Exemple 96), quand la lente montée, structurelle à l'échelle de la pièce, se résout en un mouvement descendant identifiable comme motif. Il est possible de retrouver cette *gestalt* imprégnant l'œuvre dans les réalisations de surface des instruments, en particulier lors des mouvements d'élaboration.

11 – Palimpsestes ?

PALIMPESTES ? : GAMELAN

De la « réécriture » comme principe de composition : la centonisation
Origines vocale et instrumentales du répertoire de gamelan
Les théories de la « mélodie intérieure »

***P**erhaps the mental representations of a piece should be viewed as a continually evolving tree or net of converging and diverging possibilities that musicians follow and, at times, control as leading roles shift with context. Choices made in performance create a particular permutation of the basic characteristics of the piece that emerges from countless possible realizations.*

BRINNER, *Knowing Music*, p. 70.

Gamelan

La réalisation concrète d'un morceau – les notes jouées, le rythme dans une moindre mesure, la forme bien sûr – est donc différente à chaque interprétation sans pour autant remettre en cause l'identité de ce morceau. Non seulement il reste reconnaissable mais ce sont ces différences qui font la qualité de l'interprétation ; la juste adaptation au contexte est le critère de « fidélité » au « texte ». Cela est évidemment différent de la notion traditionnelle d'interprétation dans la musique écrite, mais aussi des musiques improvisées, dont le jazz, où la question de l'interprétation se pose autrement. De manière un peu extrême et malicieuse, on pourrait considérer que l'interprétation est donc un premier niveau de palimpseste à Java – le mot étant à comprendre de façon analogique ou poétique. J'ai, en tout cas, trouvé cette manière de penser inspirante pour mon propre travail, sous la notion de réécriture.

Par ailleurs, son utilité est, me semble-t-il, de pouvoir rattacher cette manière de toujours « relire » un morceau à la mécanique des processus de composition à Java ou de ce que l'on en sait. Il sera ainsi présenté divers états théoriques de la recherche sur, d'une part, les mécanismes de composition autour du *balungan* – par centonisation et à partir d'origines vocales ou instrumentales – et, d'autre part, sur le cœur de l'essence mélodique des compositions pour gamelan.

De la « réécriture » comme principe de composition : la centonisation

Les ethnomusicologues ont commencé par considérer le *balungan* comme mélodie principale et, par là même, comme cœur de la composition. À l'intérieur du *balungan*, c'est sur le découpage en *gatra* (unités de quatre pulsations) que s'est portée l'analyse. Judith Becker a été la première à s'intéresser à leur profil mélodique, s'apercevant que sur les cent-vint-cinq profils mélodiques de *gatra* possibles dans un mode (*pathet*) seuls trente-trois composaient effectivement les morceaux.

Partant de ce constat, R. Anderson Sutton a proposé une théorie de la composition modale à Java sur le modèle de la centonisation grégorienne. Les *gatra* sont autant de formules formant un répertoire propre à un mode et à l'intérieur duquel les compositeurs se servent pour constituer de nouveaux morceaux. Ces formules sont recombinaisons dans un ordre permettant de faire apparaître de nouvelles cohérences, par répétition ou transposition, par exemple, entre les *gatra* ou entre les phrases¹. Ces nouvelles relations définissant la spécificité du morceau. Pour Sutton, l'idée de ce qu'est « composer » à Java et en Europe diverge donc radicalement. À Java, le compositeur ne décide que d'un support, rempli par des musiciens de sensibilités similaires mais uniques, support qui ce n'est qu'une esquisse devant être achevée par les interprètes et devant ressembler aux compositions existantes. Conformément à la moindre importance donnée à l'individu dans la société javanaise par rapport à au compositeur dans la société occidentale, l'œuvre musicale elle aussi doit être une variation de quelque chose qui existe déjà.²

¹ SUMARSAM, *Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, op. cit.

² R. A. SUTTON, « Variation and Composition in Java », op. cit., p. 67.

Origines vocale et instrumentales du répertoire de gamelan

Tout l'exposé technique des chapitres précédents aboutit à cette présentation de la composition de morceaux par la confection d'un *balungan* par centonisation. À partir de ce *balungan* se déduisent les autres parties : la colotomie, plus lente et assez mécanique ; et les voix, plus rapides, des instruments doux par un choix et une réinterprétation de formules ornementales (*céngkok*) parfois caractéristiques d'un morceau précis. Les *bonang* et le *pekin* forment une couche intermédiaire, de transition, entre le *balungan* et les instruments doux. C'est ainsi que j'ai toujours constaté la musique de gamelan présentée et enseignée. Cette vision logique et presque automatique a pu donner lieu à des recherches algorithmiques et à des tentatives de formalisation informatique³.

Cependant, au moins deux éléments – en dehors du fait que tout musicien sait qu'aucune musique (non algorithmique) n'est parfaitement mécanique et logique – peuvent faire penser que le système n'est pas si lisse. D'abord, dans certains moments où les instruments doux et le *balungan*⁴ divergent beaucoup, la déduction depuis ce dernier devient inopérante (il faut juste *savoir* quel *céngkok* doit être joué à ce moment du morceau). Et, par ailleurs, il existe tout un répertoire d'ensembles locaux ou circonstanciels, avec des règles parfois spécifiques, qinsi qu'une large pratique de la poésie chantée, dont la forme est plus libre et dépendante de règles prosodiques et non rituelles ou musicales ; toutes ces musiques musiques, d'une grande richesse tant par le nombre que la qualité musicale, gravitent et interagissent avec celle des grands gamelans.

Voilà qui a amené plusieurs musiciens indonésiens à douter de l'importance fonctionnelle du *balungan* et à le considérer comme une construction occidentale à

³ Voir les expériences présentées dans R.T. DEAN, *Algorhythmic Thinking & Central Javanese Gamelan (The Oxford Handbook of Algorithmic Music)*, Oxford University Press, 2018.

⁴ Ces divergences concernent : les points de rencontre en fin de *céngkok*, l'importance des instruments concernés – tous les instruments doux ou certains seulement s'éloignent du *balungan* – et la régularité ou non de leur fréquence au cours d'un morceau.

partir de filtres cognitifs européens ressemblant à certains aspects javanais : le *cantus firmus* et la mesure à 4/4. Ce qui obligerait à reconsidérer la fascination des musiciens occidentaux constatant que le principe du *balungan* pouvait faire penser au *cantus firmus* : si on observe cette ressemblance c'est qu'elle a été construite par les premiers théoriciens du gamelan qui étaient, soit des Hollandais⁵, soit des Javanais éduqués à l'européenne. Mon intimité très relative avec cette musique ne me permet pas d'émettre un avis pertinent sur cette question ; je me contenterais de relever deux indices présents dans la théorie traditionnelle et qui sont en partie en contradiction avec la présentation par déduction du *balungan* : « *balungan* » signifie squelette, ce qui est assez éloigné d'un élément qui donne « vie » à une musique, et il est habituellement présenté comme une *abstraction* du morceau, donc une opération qui vient après que la musique ait été constituée.

Il faut maintenant rappeler que les grands gamelans des palais ont été constitués au XVIII^e et XIX^e siècles par l'accrétion des carillons rituels et de divers répertoires solistes – comme les accompagnements à quatre *gendèr* pour le théâtre de marionnettes – et vocaux. La poésie chantée était en effet un genre très important à l'époque. Sumarsam a ainsi supposé qu'une grande partie du répertoire traditionnel des palais s'est constitué par l'adaptation de chants poétiques (*macapat*) et a retrouvé d'importantes similitudes, phrase par phrase, entre certains chants et certains *balungan*. Par exemple entre le *sekar macapat Pangkur Paripurna* et le *ladrang Pangkur*, deux vers du premier correspondent très étroitement à un *kenongan* (la phrase entre deux frappes de *kenong*) du second⁶. L'aspect intéressant

⁵ Cette ressemblance a été relevée à l'origine par Bandara et popularisée par Kunst. Si, à un niveau très abstrait, il y a effectivement des ressemblances, identifier *cantus firmus* et *balungan* ignore les différences de leur traitement, de leur utilisation et la qualité des textures dont ils sont responsables. De plus, si un *cantus firmus* peut être joué seul en dehors de l'œuvre polyphonique qu'il génère, et est d'ailleurs le plus souvent issu d'un chant monophonique, ce n'est pas le cas du *balungan* qui ne peut avoir aucune existence musicale en dehors de la réalisation polyphonique complète du gamelan.

⁶ Dans cet exemple, le dernier *kenongan* est formé de seulement un vers, pour adapter la forme du poème à la forme du *ladrang* (SUMARSAM, *Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, op. cit., p. 206). Par ailleurs, Sumarsam a repéré des processus d'adaptation bien plus

est que ces similitudes n'existent pas entre la ligne vocale et le *balungan* classique, celui des *irama* 1 (*tanggung*) ou 2 (*dados*), mais entre le chant et la variante du *balungan* pour l'*irama* 3 (*wilet*), celle qui est plus détaillée. À cette échelle temporelle, si on continue de jouer le *balungan* « normal », les frappes sont tellement éloignées dans le temps que l'on perd la sensation de ligne mélodique. Il existe donc souvent une variante pour cette *irama* avec un *balungan* monnayé pour rapprocher les frappes de *saron* et retrouver cette sensation mélodique. De plus, c'est à cette *irama* que les instruments doux, dont fait partie la voix, sont les plus développés. Il est donc cohérent que cette échelle temporelle constitue l'adaptation la plus proche du chant d'origine et que les *irama* plus rapides par lesquelles le morceau débute soient, au contraire, des déductions de ce premier état. La présentation écrite du morceau, qui commence par le *balungan* dans les *irama* 1 et 2 puis propose une variante pour l'*irama wilet*, le tout servant de base à la déduction des autres parties, inverse, selon Sumarsam, le processus de composition⁷.

On peut supposer que la même opération a eu lieu, à l'époque, avec les différents répertoires existants et Sumarsam pose l'hypothèse que le découpage actuel des *gendhing* en fonction d'un instrument directeur (*gendhing bonang*, *gendhing rebab*, *gendhing gendèr*...) pourrait être une trace de l'instrument d'origine de ces morceaux. Il est malgré tout possible que certains morceaux, surtout des morceaux plus récents, aient effectivement été composés à partir d'un

complexes. Cette démarche n'a donc rien d'évident, il s'agit d'une sorte de recomposition, ce qui pourrait expliquer qu'elle soit restée invisible jusqu'à peu. Cette invisibilité peut aussi simplement s'expliquer par le fait que repérer les indices d'une dérivation possible d'un morceau de gamelan depuis un poème *macapat* suppose la connaissance d'un répertoire très large, ce qui caractérisait les musiciens javanais jusqu'au dernier quart du XX^e siècle (alors peu préoccupés d'analyse et d'histoire) mais beaucoup moins les ethnomusicologues.

⁷ Les Américains qui ont voulu composer de nouveaux morceaux en composant des *balungan* depuis les années 1970 se sont, semble-t-il, souvent heurté au même écueil : les compositeurs indonésiens ont souvent constaté que ces *balungan* ne permettaient pas des déductions convaincantes dans les *irama* les plus détaillées.

Melodic essence as a compact mental representation is invoked in explanations of the manner in which Javanese musicians hear and know a piece. Sumarsam's concept of inner melody and Suhardi's *ladu* are both elusive representations of the melodic flow of a piece that are not fully manifested in any one part but are present and accessible in the composite sound of the gamelan... The normal manner of transmitting musical knowledge through imitation involves capturing and reproducing the essence of patterned playing (*céngkok*) rather than the specific procedural knowledge of someone else's personal style. An essential characteristic of Javanese musical practice is the acceptance- indeed the expectation-of reinterpretation or paraphrase, rather than note-perfect imitation or free improvisation... The Javanese situation... is situated squarely between these two possibilities: there is no fixed "text" to be memorized verbatim, yet the scope of a performer's freedom is not large, being restricted mainly to the choice of pattern and realization of patterns from stocks of possibilities. Rarely are new patterns created or existing patterns performed in ways radically different from previous performances, but neither is everything frozen.

BRINNER, *Knowing Music*, p. 156-157.

balungan. Il semble surtout qu'il n'y ait pas une seule façon de composer un *gendhing* mais bien plusieurs.

Ce que je trouve personnellement riche d'enseignements et de questionnements – et ce point n'a jamais été, à ma connaissance, approché spécifiquement dans une étude – c'est la puissance de la pensée et de l'esthétique javanaises qui ont permis l'intégration de cet archipel de sources et de processus disparates en une pratique cohérente et un style en définitive unitaire.

Les théories de la « mélodie intérieure »

La remise en cause le rôle du *balungan* trouve plusieurs expressions théoriques et pratiques parmi les musiciens indonésiens. Suhardi explique ainsi que, pour apprendre un morceau, il faut mémoriser le *balungan* après son remplissage de *céngkok*, comme simple support, en « chantonnant »⁸ cet amalgame de mélodies – c'est d'ailleurs ainsi qu'était appris le répertoire avant la notation. Martopangrawit va un peu plus loin en inversant totalement la logique dont il a été question jusqu'à présent : apprendre un morceau c'est, selon lui, réaliser une synthèse mélodique personnelle « chantonnable » des *céngkok* de *rebab*, du *balungan* et des frappes de tambour auxquelles on ajoutera les points saillants des *céngkok* de *gènder*, *bonang* et les *kenong*. Cette mélodie-synthèse de la polyphonie complexe du gamelan permet ensuite de déduire le *balungan* du morceau ; les multiples réalisations individuelles de cette mélodie-synthèse expliquent qu'il existe des *balungan* différents pour un même morceau puisqu'ils ne sont pas premiers mais déduits à partir d'un matériel différent. Enfin, Soleardi, Sumarsam et Supanggih pensent plus radicalement que le *balungan* n'est pas le centre réel de la composition mélodique du gamelan mais que l'âme d'un morceau est au contraire formée d'un autre

⁸ *Rengen rengen* : traduit par « *humming* » en anglais.

élément mélodique, une « mélodie intérieure » qui ne serait jamais jouée ni transmise. Leurs propositions sont proches.

Plus précisément, Soleardi poursuit un but didactique. Il propose un répertoire de *lagu* (mélodie) visant à remplacer le *balungan* pour l'apprentissage des morceaux. Cette *lagu* est en réalité un *balungan* de substitution qui explicite les *céngkok* à utiliser par les instruments doux mais qui ne peut plus être jouée par les *saron*. Elle ne correspond plus à l'idiome de ces instruments et aboutirait à un *balungan* trop congruents aux instruments doux⁹. Suivant cette théorie, le *balungan* habituel deviendrait une sorte de *céngkok* unique et écrit de cette *lagu*.

Sumarsam présente sa « mélodie intérieure »¹⁰ comme la mélodie chantée inconsciemment par tout musicien jouant un morceau¹¹. Elle se fonde sur la partie de *rebab*, l'instrument qui est, à partir du moment où il est présent, le guide mélodique du gamelan et est censé exprimer le mieux le cœur mélodique d'une composition. Elle se présente comme une idéalisation de cette partie débarrassée des formules idiomatiques de l'instrument. Tous les instruments, y compris les *saron* à qui sont confiés le *balungan*, interpréteraient cette mélodie intérieure selon leur idiome et ainsi seraient expliquées les divergences qui peuvent exister entre les parties instrumentales¹².

La mélodie intérieure de Supanggah – dont on déduit de même toutes les parties et qui est également d'un intérêt plus théorique (de compréhension de la composition) que pratique – se distingue de celle de Sumarsam en ce qu'il pense, d'après une enquête qu'il a réalisé auprès de nombreux musiciens, que cette mélodie est une construction personnelle à chaque musicien et dépendante de l'instrument sur lequel le morceau a été principalement appris. Bien que jamais joué,

⁹ M. PERLMAN, *Unplayed Melodies*, op. cit., p. 129-131.

¹⁰ « inner melody »

¹¹ M. PERLMAN, *Unplayed Melodies*, op. cit., p. 134.

¹² *Ibid.*, p. 136-137.

c'est ce « *balungan* essentiel »¹³, et non le *balungan* classiquement noté et appris, qui fait que la composition est reconnaissable. Une conséquence intéressante est que le son d'ensemble de ce morceau, donc, en un certain sens, « l'œuvre », n'existe ainsi que dans le présent d'une réalisation précise (et toujours différente) ou dans l'imagination d'un musicien¹⁴.

Je ne peux formuler d'avis sur cette question qui dépasse grandement mes compétences en gamelan et fait l'objet de nombreux débats. Cependant, en pensant cette question depuis mon expérience de compositeur qui, régulièrement, se représente mentalement de la musique, je pense que cette mélodie intérieure est certainement liée, en dehors des questions techniques et théoriques, au défi que constitue, pour l'audition intérieure, le tressage mélodique intense et la texture dense du gamelan javanais (de plus sans support écrit). Qu'un grand nombre de voix lié à une réalisation individuelle donne lieu à des particularités, des irrégularités transmises ou recopiées qui deviennent partie intégrante d'un morceau, ou qu'il y ait nécessité à coordonner les instruments doux par une sorte de contrechant dans des moments où le *balungan* joue peu, me paraît simplement refléter une pratique vivante. Que le *balungan* soit une réelle voix à part qui aurait pour but la stylisation des fonctions mélodiques, et non un simple aide-mémoire joué, qu'il puisse donc avoir également une certaine autonomie mélodique, me semble être théoriquement cohérent et correspondre à cette pensée par stratification, à la fois précise individuellement et accueillante d'une grande diversité collective. Que l'intérêt du gamelan ne se situe pas dans le *balungan* mais dans la riche texture du *tutti*, et qu'un musicien de haut niveau doive réaliser une synthèse de cette texture quand il mémorise une pièce me paraît également nécessaire et plus réaliste qu'un appui inconditionnel et purement déductif sur le *balungan*, dont on sait par ailleurs qu'il n'est pas (ou n'était pas) le support de l'enseignement traditionnel. Enfin, que

¹³ « essential balungan »

¹⁴ M. PERLMAN, *Unplayed Melodies*, op. cit., p. 138-139.

cette synthèse soit mélodique, pour des musiciens qui ne manipulent que des mélodies, personnelle et donc intérieure car liée à la mémoire d'un individu, que celle-ci ne recoupe de fait pas toujours le *balungan*, tout cela me semble une conséquence assez logique de la manière dont la musique javanaise est constituée et apprise. La vision finalement très simple de cet « amalgame chantonné » proposé par Suhardi (chanter un *balungan* rempli par les *céngkok*, voir p. 330) permet aussi de mettre de côté la question de la primauté des *garap* ou du *balungan* dans la composition et de voir cet ensemble, justement, comme un tout insécable ; comme le disait Schoenberg, l'idée musicale arrive « toute entière », et non paramètre par paramètre. Il est possible, comme le soutient Catherine Basset, que le besoin de ces concepts soit le symptôme d'une insuffisance ou d'un fourvoiement théorique général ; il peut aussi simplement illustrer le heurt qui existe toujours entre théorie et pratique, et la différence de substance entre musique jouée/entendue et musique mentalisée.

Marc Perlman ajoute une hypothèse éclairante à ces théories avec lesquels les musiciens tentent d'appréhender la complexité de leur expérience, hypothèse qui nous fait revenir à la culture raffinée de Java. Ce raffinement s'exprime principalement par du non-dit. Si l'allusion est première dans l'étiquette quotidienne javanaise, le sous-entendu constant dans le langage et que ces qualités se retrouvent dans le mysticisme, les arts visuels ou la poésie chantée, c'est que le monde est vu comme empli de symboles et de sens cachés¹⁵. Il est logique qu'une idée analogue¹⁶, celle d'une mélodie jamais explicitée constituant l'essence véritable d'une composition, surgisse dans l'esprit de musiciens javanais confrontés à une texture musicale dont la richesse tentaculaire peut inspirer cette impression de centre absent ou fuyant. Enfin, il ne faut pas non plus exclure le contexte général correspondant au moins aux deux dernières théories (Sumarsam et Supanggah). Ce

¹⁵ *Ibid.*, p. 160-166.

¹⁶ *Ibid.*, p. 166.

Players' mistakes...[are] believed to have led to the unintentional creation of new pieces, e.g. when the boning barung player made a mistake and the balungan players, in accordance with their duty, played the blaungan implied by his pattern rather than the melodic line that they were expecting. Doubtless some of the balungan variants that groups regularly play for certain established pieces also arose in this way.

PICKVANCE, *Gamelan Manual*, p. 34.

PALIMPSESTES : COMPOSITION

Semé d'un sinon I

Contexte : spectacle/concert

Premier essai : *Semé d'un sinon Ib*

Forme de *Semé d'un sinon I*

Acoustique et percussion

Semé d'un sinon II : traduction

De l'enregistrement comme écriture de l'espace

sont, dans un monde post-colonial, des réponses directes ou indirectes données par des musiciens javanais aux théories les plus fondamentales sur le fonctionnement et la composition de leur musique proposées par des ethnomusicologues occidentaux. Elles peuvent aussi correspondre à un besoin des musiciens indonésiens de reprendre la main sur la théorisation de leur musique.

J'ajouterai enfin que ces théories remettent en partie en cause la vision d'une musique hétérophonique, c'est-à-dire d'une pluralité de voix fondée consciemment sur une unique mélodie. Si la structure profonde de la musique est mélodie (car doit être chantable) dont l'origine est une fusion personnelle de voix superposées, cette monodie, en plus d'être différente d'un musicien à l'autre, n'est qu'apparemment monodique. La mélodie est seconde dans la conception et est en réalité polyphonique... Quelle que soit la structuration effective de cette musique, on voit que les musiciens ne sont, au moins, pas unanimes sur la conception monodique. Voilà qui ne vient pas éclaircir la question de la nature hétérophonique du gamelan.

(Dé) **Composition** (Re)

Dans mon propre travail, le palimpseste se situe principalement au niveau de la réécriture. Cette idée est venue en cours de recherche, au contact du gamelan, dérivant de pensées sur les modalités d'existence de cette musique plus que directement de la musique de gamelan elle-même. Ce procédé de réécriture d'une pièce pour en changer la destination est une démarche à laquelle j'ai décidé de donner un nom, marquant les pièces écrites selon ce processus. J'ai repris pour cela la deuxième partie du titre de la pièce *Herbes à peine/semé d'un sinon* auquel j'ai donné un nouveau sens. Le « sinon » est, ici, non pas le fait que la réalisation de surface de la partition puisse changer avec l'interprète mais celui du contexte, d'un

autre possible de la composition. Cette question se pose en réalité à tout instant dans la composition : faire des choix dans un potentiel de possibles par rapport à la circonstance (de la pièce, de l'inspiration, du moment de la composition...). C'est pourquoi chaque pièce est semée d'autres possibles que je pourrais essayer de révéler et d'explorer. Et qui à leur tour généreront sûrement d'autres possibles.

Comme j'ai décidé de privilégier le processus de composition, toutes ces pièces forment une série ; elles portent le même titre, avec un numéro, sans référence à la pièce d'origine. Trois pièces seront examinées, *Semé d'un sinon I et II* qui dérivent de *Herbes à peine*, et *Semé d'un sinon II*, transformation d'une partie de *Daily Colotomy*. Les deux dérivations sont très différentes. Il est évidemment possible d'imaginer d'autres types de dérivations. Le présent travail interroge l'identité de l'œuvre sans apporter de réponse à cette question autre que les partitions elles-mêmes : dans le gamelan, l'œuvre est-elle dans le morceau ou la suite ? quelle que soit la musique, quelle est la part du compositeur et celle de l'interprète ? l'œuvre existe-t-elle en dehors de son interprétation ? (Question qui se pose différemment selon le contexte.)

Semé d'un sinon I

Contexte : spectacle/concert

L'origine de cette réécriture s'origine dans les circonstances particulières de la création d'*Herbes à peine/Semé d'un sinon*. Cette pièce a été composée pour, avec et à partir des hélices soniques de Susanna Fritscher et leur installation dans le grand cloître du Musée d'Art de Nantes. Or, si l'installation *Flugel klingen schwingen tonen Kreis* peut être déplacée et installée ailleurs, cela reste difficile ; c'est une contrainte très forte qui ne peut être réalisée n'importe où, tant à cause du poids, de l'accrochage au plafond que du volume et de la hauteur de l'installation. Il est donc

très peu probable que cette pièce soit rejouée. Pour qu'elle puisse vivre, il fallait la réécrire pour des circonstances plus habituelles.

Passer d'un contexte ainsi scénographié à celui du concert pose plusieurs problèmes : comment remplacer le son des hélices soniques ? Que faire du matériau de la pièce, lui qui était intimement lié aux hauteurs produites par les hélices ? La forme était dramatiquement orientée vers l'entrée des hélices au milieu de la forme : comment reconstruire la forme ? La longue réverbération et la position des instruments jouaient un rôle important dans la fusion instrumentale de l'ensemble : comment reproduire ces liens ?

Je me suis confronté deux fois à ces questions. Dans les deux versions, j'ai gardé l'instrumentation d'origine en ajoutant une percussion pour répondre à la question de l'acoustique mais avec des instruments différents, et j'ai considéré que les hélices n'étaient pas remplaçables, qu'il fallait construire un nouveau sens sans elles. C'est la question formelle qui constitue la principale différence. Le premier essai, intitulé maintenant *Semé d'un sinon Ib*, qui est un nom d'archive, date de 2018 et est aujourd'hui écarté de mon catalogue. Je crois que les solutions essayées n'en étaient pas mais elles sont présentées ici car participent pleinement de la recherche. Le deuxième essai date de 2019 et porte donc le titre de *Semé d'un sinon I*, il a été pensé pour le concert et pour le disque.

Premier essai : *Semé d'un sinon Ib*

Le parti pris de cette première version a été de considérer que, les hélices soniques et le matériau spectral étant liés, et les hélices étant supprimées, il fallait supprimer le matériau spectral également. J'ai donc réécrit les séquences fondées sur le spectre de *fa#*, le solo de violoncelle du début et sa reprise en duo avec la contrebasse. J'ai gardé les mêmes textures mais en écrivant une phrase en trémolo d'harmoniques qui décrit le cycle d'accord des danses *Herbes à peine* et des élaborations.

La construction en deux parties parallèles d'*Herbes à peine* était liée à l'entrée des hélices au milieu de l'œuvre. En supprimant l'entrée des hélices et le grand *crescendo* qui la précédait, à la fin de la première partie, le duo violoncelle-contrebasse s'enchaînait alors directement au mouvement *Strates*. Celui-ci s'avérait être un prolongement des textures de violoncelle et contrebasse, cet enchaînement devenait en fin de compte assez logique et dessinait une nouvelle courbe : non plus deux arsis, mais une seule aboutissant à un grand *gongsaran*. Restait le problème de l'aboutissement de cette arsis et cette question n'a en fait pas trouvé de réponse dans cette version. La courbe énergétique restait très dramatique, liée à un contexte non-musical – faire « entrer » un personnage (les hélices) – maintenant supprimé. À l'issue de cet essai, j'ai déduit que la réécriture d'*Herbes à peine* n'était pas possible.

Forme de *Semé d'un sinon I*

L'autre problème de cette première version est sa durée : insuffisamment resserrée, la grande courbe n'était pas perceptible en tant que telle ; les répétitions perdaient de leur force et de leur intérêt. Finalement, j'ai décidé de tenter d'écrire une nouvelle version en pensant au contexte du disque, à son espace complètement différent de la grande salle de Nantes, aux conséquences sur l'écoute de l'absence totale d'élément visuel et à la nécessité d'une durée adaptée.

L'écueil principal étant la courbe formelle commune à *Herbes à peine* et *Semé d'un sinon I*, je l'ai donc cassée. En divisant le matériau en deux mouvements réorganisant les séquences existantes, je créais de nouvelles dynamiques dans des temps plus restreints.

J'ai gardé la force d'entrée de *Strates* pour commencer le premier mouvement mais, au lieu de ne m'en servir comme point de départ d'une explosion, j'ai inversé la progression et la texture s'effiloche alors dans un souvenir du duo violoncelle-contrebasse d'où la contrebasse disparaît progressivement pour laisser le violoncelle seul. Lui-même s'efface ensuite pour ne laisser résonner que *l'ébow* du

piano : des strates ne reste plus qu'une mince ligne d'horizon. Autour de ce centre incertain fleurit ensuite une coda suspendue qui n'est autre que le mouvement qui suivait le solo de violoncelle dans la pièce d'origine. Cette danse n'allait nulle part, elle n'était qu'une parenthèse permettant à la musique de recommencer ; dans cette nouvelle version, la musique s'arrête donc là.

Le deuxième mouvement commence là où le matériau cyclique commençait à s'animer dans *Herbes à peine*, c'est-à-dire aux élaborations qui, cette fois, n'ont plus à être interrompues par un retour de la danse suspendue. L'énergie n'arrête pas de s'accumuler jusqu'à l'explosion du *gongsaran*, la forme est à nouveau celle d'une arsis unique, mais d'une durée très raisonnable et donc perceptible. J'ai cette fois trouvé un but à cette arsis : la percussion, le nouvel élément de cette version. J'ai donc fini la pièce par un grand coup de tam, assourdissant et recouvrant la musique, aboutissement d'un crescendo qui prenait sa naissance pendant le *gongsaran*. Restait à préparer le timbre du tam : par le grave de la grosse caisse au début du *gongsaran* et par un jeu avec le tam dans toute la fin du premier mouvement (lettres D et E), j'ai également fait débiter le premier mouvement par le tam qui permet ainsi aux « strates » de rentrer dans sa résonance.

Cette nouvelle fin obligeait à faire le deuil de la fin originale d'*Herbes à peine*, une sorte de descente chromatique au piano préparé mimant la chute des hélices, et cet abandon m'était difficile. Aussi m'en suis-je servi d'introduction au deuxième mouvement, la chute devenait alors une sorte de condensé du mouvement précédent à partir duquel l'énergie allait repartir en sens inverse.

Cette description un peu trop détaillée vise à faire ressortir en quoi cette réécriture dessine une pièce complètement nouvelle alors que les parties instrumentales, à part la percussion, n'ont à peu près pas changées. Ce jeu de construction n'a pas de rapport direct avec le gamelan. Cependant, c'est à partir de l'expérience des suites et des changements d'interprétation que j'ai imaginé la

possibilité de ces recombinaisons offrant de nouvelles fonctions à des séquences similaires.

Acoustique et percussion

La simulation de l'effet de la réverbération d'origine par la percussion s'est finalement réalisée principalement par l'écriture de notes de vibraphone et de marimba.

Excepté au début du premier mouvement où le vibraphone joue un bourdon en trémolo puis avec l'archet, les percussion-claviers ont été écrites comme un « instrument doux » : une couche d'élaboration supplémentaire et complémentaire au piano préparé et à la harpe préparée. En jouant sur les différences de vitesses et les convergences des réservoirs de notes, l'hétérophonie résultante a en effet augmenté la fusion des instruments entre eux, comme le fait le gamelan quand il est complètement déployé, et a permis de retrouver un espace similaire à celui qui avait été à l'origine du matériau. Je pense que jouer la version avec percussion dans un espace très réverbéré comme l'était le musée de Nantes risquerait d'être trop confus mais, dans une salle de concert standard, la fusion s'opère correctement. Cela m'a rappelé le fait que la musique de gamelan est presque une musique de plein air puisqu'elle est jouée traditionnellement dans des pavillons ouverts, simplement sous un toit, même dans les palais. C'est donc une musique qui n'est pas seulement fourmillante parce que la nature autour est luxuriante et que la profusion est une des façons d'éprouver le monde à Java, mais parce que l'espace de la musique permet de profiter, de détailler, de faire vivre et interagir ces multiples voix de gongs.

Semé d'un sinon II : traduction

Le processus de réécriture à l'origine de *Semé d'un sinon II*, pour flûte basse, saxophone ténor et piano préparé, est d'une tout autre nature. L'idée était d'écrire une courte pièce pour l'ensemble L'imaginaire, qui jouait déjà le *Trio*. Par ailleurs,

New pieces are created by [translation:] transpositions to a different mode, by transferring to another tuning, and by changing the colotomic structure of an existing piece, and with it the drumming and performance practice

BRINNER, *Knowing Music*, p. 58.

j'étais curieux de voir s'il serait possible de « traduire » un matériau harmonique d'une de mes pièces dans le réseau harmonique d'une autre pièce, un peu comme le font les Javanais quand ils transposent une pièce composée en *sléndro* pour la jouer en *pélog* ou inversement. J'ai alors pensé adapter un passage de *Daily Colotomy* dont la texture pourrait s'accommoder de la formation en trio tout en gardant la même préparation que celle du *Trio* afin que l'ensemble L'imaginaire puisse jouer les deux pièces dans le même concert s'ils le souhaitent.

Le passage qui répondait à tous ces critères dans *Daily Colotomy* m'a semblé être le « solo » de flûte des lettres G et H. La flûte y développe une mélodie entièrement en sous-harmonique accompagnée d'un flux rythmique au violoncelle et au piano. Il n'y a pas de véritables harmonies issues du travail de champs harmoniques mais de simples résonances organisées en colotomie qui viennent marquer les étapes du cycle. Cette situation m'a semblé suffisamment simple pour être explorée.

Le piano et le saxophone ténor reprennent les parties de piano, violoncelle, guitare et des objets de *Daily Colotomy* ; la partie de flûte reste inchangée mais passe à la flûte basse. La partie de piano reste le plus possible au piano, seulement affectée par la transposition de préparation, ce qui consiste à trouver des notes aux fonctions similaires même si elles sont à des hauteurs différentes – par exemple les touches percussives ne sont pas les mêmes dans les deux pièces. Une touche aigue (*sib*⁶) non jouée dans le *Trio* a été préparée pour remplacer la corde de violoncelle préparée jouée en *pizz* dans *Daily Colotomy*. Les parties de guitare et de violoncelle ont été transposées principalement au saxophone et un peu au piano. La nouvelle partie de saxophone est essentiellement constituée de la pulsation percussive du violoncelle remplacée par des percussions de clés ; les harmoniques de guitare, qui faisaient le lien entre le champ harmonique actuel et l'anticipation de la fondamentale suivante, deviennent un multiphonique en *bisbigliando* rythmé.

The image shows a musical score for a piano trio and percussion. At the top, there is a box containing the letter 'G', followed by the instruction 'Subito a tempo' and a tempo marking '♩ = 96' with a double-headed arrow. Below this, the score is divided into five staves: MIDI ped., Pno. (piano), G. (guitar), Vlc. (violin/cello), and a percussion staff labeled 'Metal', 'Porcelaine', 'Pan', and 'Glass'. The piano part (Pno.) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking 'p' and a 'f' marking. The guitar part (G.) shows fret numbers XII, V, VII, IV, VII. The cello part (Vlc.) has markings for left hand (l.h.) and right hand (r.h.) with dynamics 'p' and 'mf'. The percussion part (Metal, Porcelaine, Pan, Glass) is shown at the bottom.

Exemple 97: Daily Colotomy, partition, lettre G.

Parcours harmonique

A B C A D

Exemple 98: Cycle de Semé d'un sinon II et les divers engendremets qui le compose. Les liaisons indiquent les mouvements mélodiques, les flèches les relations d'anticipation, les pointillés les relations de résonance. Le "Z" sur les notes de saxophone indique un son multiphonique dont la note écrite est particulièrement audible.

Les lettres G et H de *Daily Colotomy* décrivent l'une et l'autre un cycle de cinq accords développés chacun sur quatre mesures. Le premier travail a été de définir un nouveau cycle, le changement de préparation ne permettant pas de garder les mêmes fondamentales ni les mêmes relations harmoniques. Je n'ai pu garder la même systématique d'engendrement que celle à l'œuvre dans *Daily Colotomy* mais j'ai conservé un cycle de fondamentales préparées de piano ABCAD (voir Exemple 98), tout en essayant de différencier les deux fondamentales A par des relations d'anticipation et de résonance différentes. Dans la mesure du possible j'ai conservé le fait que l'harmonique d'une fondamentale anticipe la fondamentale suivante mais dans certains cas j'ai dû anticiper l'harmonique suivante ou remplacer l'anticipation par un mouvement conjoint. Les multiphoniques de saxophone et la dernière note de piano (non préparée) de chaque accord (qui se trouve dans la partition sur le premier temps de chaque quatrième mesure du cycle, voir Exemple 99, m. 8-11, piano, main gauche) anticipent de même la fondamentale suivante. J'ai également choisi ces fondamentales pour qu'il existe une relation harmonique entre elles et la partition de flûte. Toutes ces relations sont explicitées dans l'Exemple 98 avec une notation non mesurée où chaque mesure représente un champ harmonique (développé sur quatre mesures dans la partition, voir Exemple 99).

Ce déplacement constitue l'essentiel de la pièce mais n'est pourtant pas suffisant à lui donner une réelle forme. J'ai donc ajouté trois cycles au début dans des *irama* beaucoup plus rapides : à la flûte (m. 1-2), au saxophone (m. 3-4) puis au piano (m. 5-7). Tout ce passage ralenti progressivement pour arriver, m. 8, à des accords qui durent quatre mesures. Dans *Daily Colotomy*, la toute fin du passage accélérât vers une transition amenant à un long développement ; je l'ai aménagé, au contraire, avec un grand ralenti menant à un coup de « gong » final représenté par un jeu dans les cordes graves du piano. J'ai placé un tel « gong » au début des autres cycles précédents pour accentuer la découpe (voir Exemple 99 : m. 8).

Du « recyclage » au répertoire

Ces expériences de réécriture m'ont semblées valables car elles approfondissent des matériaux et rafraichissent des textures, des phrasés, tout en m'obligeant à me poser de nouvelles questions formelles et d'adéquation avec le contexte.

N'étant pas très sûr de la faisabilité réelle de cette envie de transposition/traduction, l'expérience de *Sémé d'un sinon II* a été prudente en ceci que j'ai choisi un passage qui ne développait que très peu les relations internes aux champs harmoniques. C'est là la grande difficulté car ces champs et leurs modalités d'enchaînement sont a priori très différents d'une pièce à l'autre ; la cohérence harmonique leur est donc spécifique. En supposant que ce soit possible, il faudrait donc réussir à parfaitement formaliser la nature des relations harmoniques. C'est une expérience que j'aimerais tenter à l'avenir, en transposant ainsi un passage de type « élaboration » au piano (lettres K à T de *Daily Colotomy* par exemple). Les conséquences sur les figurations et les textures seraient nécessairement très importantes, sans doute génératrices de nouvelle musique.

Ces nouvelles relations questionnent l'identité d'une pièce, ce qui fait qu'on la reconnaît ou non. Si l'on n'invente rien mais que l'on déplace chaque élément, l'ensemble reste-t-il le même ? Le titre de la série, pour moi, évite de devoir répondre à la question : la musique à l'origine de la pièce que l'on écoute sera peut-être totalement méconnaissable mais on sait quel est le processus qui a généré la nouvelle pièce.

La possibilité de telles transpositions implique donc, et c'est son intérêt pour moi, un grand formalisme d'écriture que j'aimerais, à terme, réaliser. Et il est possible que ces expériences mettent en évidence les éventuels éléments manquants à la création d'un système harmonique suffisamment robuste pour l'autoriser.

ca 90 Tempo subitement très stable, rythmique

clé slap
clé
très rythmique

12 Bb / 4 5 (Da)
bisbi
le rythme des bisbigliando n'est qu'indicatif

SAX.

ca 90 Tempo subitement très stable, rythmique

très rythmique
p
mp
p
mp
f
p

P.

gliss. dans les cordes (pulpe des doigts)

f (approx., quasi gong)

Exemple 99: *Sémé d'un sinon II*, m. 8-11

correspondant à l'Exemple 97: *Daily Colotomy*, partition, lettre G.

Ce formalisme a une autre conséquence, à savoir la possibilité de constituer un répertoire cohérent avec un groupe d'œuvres, qui peuvent se compléter voire communiquer entre elles, échanger des parties pour se varier ou inventer de nouvelles œuvres. Un compositeur, d'une certaine façon, écrit toujours la même pièce, repart toujours de quelque chose de déjà écrit pour commencer une nouvelle œuvre, passe sa vie à se redire à l'intérieur de certaines limites – ce qui d'ailleurs définit son style. C'est une chose dont on parle souvent avec un certain mépris, comme d'un recyclage, une faiblesse d'invention, une impossibilité à avoir de « nouvelles idées »... Comme si la nouveauté était l'unique critère de qualité d'une œuvre, et comme si ce « recyclage » ne pouvait générer de nouvelles idées et/ou de véritables nouvelles expériences musicales. Au lieu de subir cette manière de penser, ou de la cacher, de s'en défendre, je crois qu'il vaut mieux s'en faire une alliée, créer les conditions originales de sa possibilité. Que le système de composition soit suffisamment cohérent pour permettre la circulation d'une œuvre à l'autre. Et que ce ne soit pas toujours la composition qui déborde sur l'interprétation (en faisant assumer une partie de la composition à l'interprète) mais aussi l'interprétation, au sens où les musiciens javanais interprètent différemment une composition à chaque fois qu'ils la jouent, qui déborde sur la composition.

Considéré autrement – mais je n'y ai pas pensé en composant la pièce – *Cèngkok* aussi appartient déjà à la série des *Semé d'un sinon*, encore sous un autre angle. C'est une réécriture, pour flûte seule, de la pièce d'ensemble *Étude tutti*. Et cette réécriture, qui implique des transformations, des ajouts et des développements, a été possible parce qu'*Étude tutti*, déjà, a été pensée comme le permettant. En effet, pour composer cette pièce, j'ai défini des règles très précises de développement du matériau cyclique instrument par instrument, en vérifiant la compatibilité polyphonique de ces matériaux idiomatiques. J'ai ensuite défini les textures de chaque partie de la pièce en décidant du type d'écriture que devait suivre chaque instrument pour produire le son d'ensemble que je souhaitais – la

définition des *cèngkok* en quelque sorte – puis j’ai écrit chaque instrument séparément, presque sans contrôler les conséquences d’ensemble mais en apportant beaucoup de soin à la réalisation individuelle et à la cohérence des principes des voix constitutives. C’est ce qui fait que j’ai pu réutiliser les parties de flûtes dans la pièce solo : elles étaient déjà pensées comme auto-suffisantes.

J’aimerais à l’avenir faire la même chose avec la partie de piano, qui constitue, dans certaines *irama*, une vraie partie soliste. Dans *Étude tutti*, ces voix, « solistes » ou non, ont pour but la création d’un son d’ensemble, mais rien n’empêche de faire entendre aussi, avec les aménagements qui s’imposent, l’intérêt individuel de certaines parties. Il va aussi probablement se produire l’inverse : écrire une ou plusieurs nouvelles parties d’instruments pour une reprise d’*Étude tutti*, par exemple ajouter une clarinette basse optionnelle. Partie de clarinette basse qui pourrait peut-être être jouée seule ou avec simplement les flûte et la contrebasse ? Pour produire quelque chose qui serait entre une nouvelle pièce, une autre version de la même pièce et la même pièce.

Je souhaite ainsi pouvoir organiser mes pièces mais surtout leurs éléments constitutifs en répertoires, qui seraient combinables pour former de nouvelles musiques. Leur regroupement pourrait proposer une unité harmonique, une cohérence presque modale à un concert ou une partie de concert, ou au contraire une progression telle la succession des *pathet* des actes des *wayang*.

De l’enregistrement comme écriture de l’espace

Le disque enregistré dans le cadre de cette recherche doctorale contient quatre pièces : *Sémé d’un sinon I*, *Daily Colotomy*, le *Trio* et *Cèngkok*. Avec Jean-Christophe Meissonnier, ingénieur du son, nous avons beaucoup travaillé la prise de son puis le mixage, à partir de mes axes d’écriture et du travail sur le son.

Il s’avère que ma musique présente les mêmes difficultés d’enregistrement que le gamelan : il faut de la résonance pour profiter des sonorités qui fondent la

musique mais suffisamment de détails pour entendre le discours... Il ne faut pas que les voix multiples se noient. Dans le cas du gamelan, la disposition des instruments en une sorte d'amas peut aussi ajouter de la confusion à ce que captent les micros.

Il a donc été décidé, non pas de chercher à reproduire l'acoustique réaliste du studio d'enregistrement, mais de construire, par la place des micros à la prise de son puis leur placement dans une acoustique virtuelle, un espace particulier pour le disque, presque comme pour composer une pièce électroacoustique. L'espace d'enregistrement n'est pas celui du concert, qui permet de détailler les sons par de multiples autres moyens, notamment visuels. Dans une écoute acousmatique, les préparations, objets et gestes deviennent invisibles et sont remplacées par le studio. *Semé d'un sinon I* a été orchestré pour l'espace du studio d'enregistrement mais fonctionne en concert sans aménagement.

J'ai imaginé le travail d'enregistrement comme une strate d'écriture de plus, venant s'ajouter à tous les paramètres de la composition et de l'interprétation, presque un art de plus avec lequel la musique interagirait comme lorsque l'on travaille avec la danse, les arts plastiques ou la vidéo.

Ouverture

Je n'ai pas trouvé, dans le travail de compositeurs contemporains impliquant le gamelan, de lien avec les théories de la composition à Java ou mes essais de réécriture, excepté la démarche de Juro Kim Feliz dont la recherche est à la fois la même et l'inverse. Dans la pièce *Wilujeng*, il cherche à transcrire le plus fidèlement possible un modèle à travers un filtre et va finalement produire une musique différente de l'original même si la texture de référence émerge à la fin de l'œuvre.

PALIMPSESTES ? : OUVERTURE

Wilujeng de Juro Kim Feliz
De la « traduction musicale »
Wilujeng

Wilujeng, l'un des morceaux du répertoire de gamelan javanais les plus célèbres. *Wilujeng* en est la « traduction » dans un contexte occidental : l'idée est de faire sonner la pièce au plus proche de l'original, en prenant également en compte son environnement sonore, mais en traduisant tous les éléments de la syntaxe du gamelan – voire de certains éléments symboliques – dans des pratiques occidentales, à commencer par celle d'écrire la musique et donc de présenter une partition classique. Cette démarche se veut une réponse à « l'appropriation culturelle »²³ des compositeurs occidentaux qui cherchent à retrouver les sonorités de la musique non-occidentale, et en particulier du gamelan, à partir de leur culture sans pour autant en saisir toutes les subtilités, symboles et sous-entendus ; ou, au moins, elle souhaite encourager « la réflexion [et] des prises de positions politiques et culturelles essentielles à l'élaboration d'une praxis compositionnelle »²⁴.

Wilujeng

Deux textes composent la partie de voix de *Wilujeng*, le texte du *ladrang* d'origine, en javanais, et un poème en *tagalog*, principal dialecte philippin, d'Anna Patricia Rodriguez. Le *tagalog* a une place, au sein de la culture philippine, similaire au Javanais en Indonésie, c'est la langue de la région culturellement dominante, ce sont deux langues de pouvoir. Le texte javanais est polysémique mais évoque la bienveillance, est joué en signe de bienvenue, en ouverture de concert ou en hommage à un musicien. C'est la musique d'un souvenir joyeux, situé dans le passé ; il n'a aucune influence sur la composition musicale contrairement à la tradition occidentale du madrigalisme, par exemple. Ces deux textes ne se superposent pas dans la composition mais se succèdent chronologiquement « à l'envers », constituant une rêverie partant du présent et allant vers le passé. Cette temporalité rétrospective se veut la métaphore d'une avant-garde qui regarde vers la tradition

²³ « Musical appropriation », *Ibid.*, p. 6-8.

²⁴ J.K. FELIZ, *Wilujeng*, PhD Thesis, McGill University, 2016, p. iv.

et aussi celle du propre parcours d'émigré du compositeur, alors au Canada quand il compose la pièce, et qui se souviendrait de ses origines philippines²⁵.

À la tentative de restituer le sens musical du gamelan s'ajoute la volonté d'incarner dans la musique la situation sonore du gamelan : celle d'un bruit environnant continu, amalgamant forêt tropicale et espaces hyper-réalistes modernes²⁶. Selon Sandeep Bhagwati, cette « peau de bruit » compose un lieu musical unitaire, créant des liens entre l'environnement et la source musicale²⁷, par exemple dans le fait que le gamelan joue un flux sonore ininterrompu²⁸. Feliz intègre donc l'environnement dans sa traduction en commençant la pièce par une stylisation instrumentale du décor sonore de la forêt tropicale²⁹ en remplacement du traditionnel *buka*. Cet environnement se poursuit pendant le reste de la pièce, incarné par les trois percussionnistes. Cette strate bruitiste qui vient s'ajouter aux autres strates du « gamelan traduit » va perturber, exciter, couvrir et interagir avec les mélodies tressées du petit groupe, et parfois déteindre sur les instruments de l'orchestre sous forme de modes de jeu ou de vocalisations.

Toutes les strates du gamelan sont simulées³⁰ par les instruments occidentaux : le *balungan* du *landrang Wilujeng* est conservé mais, s'inspirant des théories présentées au début de cette partie sur la « mélodie intérieure », il n'est pas exposé explicitement et devient la structure sous-jacente de la polyphonie : toutes les voix le réinterprètent, l'élabore³¹ (Exemple 102). La colotomie est également simulée, le principe de formules cadentielles (*sekaran*) dirigés vers des notes pôles (*sèlèh*) est également appliqué ainsi que celui des *céngkok* pour les équivalents des

Section A 60 seconds Buka	Section B ca. 240 seconds B1 Ompak		Section C ca. 120 seconds C1 Ompak	
		B2 Ngelik		C2 Ngelik
[no melodic framework]	2723 2756 33.. 6532 5653 2756 2723 2756	66.. 7576 3567 6532 66.. 7576 7732 .756	2723 2756 33.. 6532 5653 2756 2723 2756	66.. 7576 3567 6532 66.. 7576 7732 .756
		[piccolo/alto flute and viola plays melodies resembling gamelan melodies]	piccolo/alto flute, mezzo soprano, guitar and viola begin gamelan melodies	
percussive noise textures	noise textures		percussion on gambang melody	noise textures
text:			texts:	
<i>Kalagitnaan ng Kailanman</i>			<i>Wilujeng</i> short excerpts from <i>Kalagitnaan ng Kailanman</i>	

time stretching → → → time stretching → → →

Section D originally 480 seconds, cut short	
D1 Ompak	D2 Ngelik (shortened)
2723 2756 33.. 6532 5653 2756 2723 2756	66.. 7576 3567 6532 (6)
group A instruments, piano and percussion reveal gamelan melodies	piano and percussion takes over
other melodic instruments gradually fade out	
text:	[mezzo soprano stops]
<i>Wilujeng</i>	

time stretching → → →

Exemple 101 : Forme de Wilujeng. Les numéros de la deuxième rangée indiquent les notes du balungan (FELIZ, Wilujeng, op.cit., p. 12, avec l'aimable autorisation de l'auteur).

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 28.

²⁷ *Ibid.*, p. 27.

²⁸ *Ibid.*, p. 26.

²⁹ *Ibid.*, p. 41.

³⁰ C'est le terme utilisé par le compositeur pour évoquer le résultat de la « traduction ».

³¹ En se servant du *balungan* comme une structure sous-entendue, Feliz confond à mon sens le *balungan* et la mélodie intérieure. Pour les partisans de la mélodie intérieure comme structure réelle d'un morceau, le *balungan* est une élaboration parmi d'autre de cette mélodie, celle des *saron*.

Exemple 102 : Extrait des parties de piano et percussion reproduisant les strates du gamelan, Wilujeng m.154-157 (FELIZ, Wilujeng , op.cit., p. 40, avec l'aimable autorisation de l'auteur).

À chaque mesure correspond une note de balungan : en observant les changements de mesures, on comprend comment se traduit dans la notation métrique le ralenti progressif et continuin du balungan.

instruments doux mais en réinventant le tout, à partir de principes traditionnels, pour les idiomes des instruments occidentaux³².

Formellement, ces multiples superpositions de voix ayant chacune leur chemin pour aboutir à un même pôle crée, à moyenne échelle, une succession de moments flous (longs) et clairs (courts)³³. Néanmoins, à grande échelle, le compositeur impose un filtre global à cette « polyphonie javanaise » : la texture du gamelan ne s'entend pas de façon reconnaissable dès le début de la pièce mais émerge progressivement jusqu'à ce que, à la toute fin de l'œuvre, la référence au gamelan soit perceptible³⁴. Ce mouvement est congruent avec le symbolisme des textes et de leur enchaînement.

Les hauteurs du *ladrang Wilujeng*, qui est en *pathet pélog barang* (2 3 5 6 7), sont traduites dans un tempérament tempéré avec *do#* comme pôle principal. Les instruments du petit ensemble ne jouent que cette gamme pentatonique tempérée quand ceux du plus grand groupe peuvent la partager ou la développer dans l'échelle chromatique, selon le principe des octaves compressées ou élargies existant dans l'accord du gamelan, en élargissant les octaves justes en neuvièmes mineures et septièmes, majeures et parfois mineures. Ils peuvent aussi s'y opposer comme au début de l'œuvre, masquant alors le noyau pentatonique pour pouvoir mieux le découvrir à la fin du morceau³⁵.

Le rapport particulier à la pulsation au sein du gamelan est traduit par une non-synchronicité dans l'écriture des instruments (Exemple 103) qui vise, cette fois-ci, à brouiller la perception de la structure mélodique³⁶. Le changement d'*irama* ne se fait pas par un ralenti du tempo à la fin du cycle mais sur toute la longueur de chaque section. Le ralenti est progressif puis exponentiel (avec un palier au milieu de la

³² J.K. FELIZ, *Wilujeng*, op. cit., p. 52.

³³ J.K. FELIZ, *Wilujeng*, PhD Thesis, McGill University, 2016, p. 45.

³⁴ *Ibid.*, p. 52.

³⁵ *Ibid.*, p. 36-37.

³⁶ *Ibid.*, p. 47.

section) ; il est calculé pour chaque note du *balungan* grâce à une série géométrique. Cette durée s'exprime dans la partition par une mesure et un tempo (Exemple 102, p. 349). Le cadre temporel n'est plus régulier mais sous-entend de continuel changements de métrique et de tempo³⁷. Son changement d'*irama* se trouve ainsi plus fluide et, surtout, rapproche le principe de l'*irama* de l'idée vingtiémiste et occidentale de processus.

Exemple 103 : Non-synchronicité des notes pôles (sèlèh) dans Wilujeng, m.108-110 (FELIZ, Wilujeng , op. cit., p. 48, avec l'aimable autorisation de l'auteur). Les numéros au-dessus du système indiquent les notes de *balungan* qui servent de structure mélodique aux parties instrumentales.

³⁷ J.K. FELIZ, *Wilujeng*, op. cit., p. 61.

12 – Scénographies

SCÉNOGRAPHIES : GAMELAN

Disposition des instruments
Danse
L'écran du théâtre d'ombre
Déroulement d'un *wayang* aujourd'hui

Gamelan

Il n'existe pas, à Java, de salles de concert pour le gamelan telles qu'inventées en Europe. Les « concerts », c'est-à-dire de la musique jouée pour elle-même (*klenengan*), ont en principe lieu lors d'événements publics tels que les mariages, anniversaires, funérailles, rituels ou cérémonies diverses... Ils peuvent être donnés de jour comme de nuit et durer de deux à neuf heures. La taille du gamelan est variable¹. Les radios jouent également aujourd'hui un rôle actif, par la diffusion comme par l'organisation de concerts publics. Les gamelan sont encore joués pour « accompagner » la danse ou le théâtre, et particulièrement le théâtre d'ombre (*wayang kulit*) ; bien que le terme « accompagner » soit inadéquat puisque la musique est aussi importante que l'art avec lequel elle interagit. Enfin, de nombreux amateurs jouent simplement pour leur plaisir.² La musique est donc le plus souvent donnée dans un contexte qui n'est pas purement musical et où le public n'est pas silencieux. Ceci n'a toutefois pas empêché la musique de se développer de manière très fine, notamment parce que les musiciens jouaient d'abord pour eux-mêmes. Cela est particulièrement vrai dans les palais où, le gamelan devant jouer à heures fixes pour le souverain, même s'il ne venait pas, les musiciens, tous de premier plan, étaient en réalité leur premier public et rivalisaient de subtilités.

¹ HASTANTO, *The concept of pathet*, op. cit., p. 26.

² R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, op. cit., p. 8-9.

Disposition des instruments

Il n'existe pas de disposition canonique des instruments de gamelan, si ce n'est que les instruments les plus sonores et volumineux, les grands gongs suspendus aux portiques, se trouvent au fond et les plus doux sur le devant. Le tambour, grand coordinateur, a une position relativement centrale. Cependant, aucune hiérarchie ou symétrie parfaite n'est clairement visible d'un gamelan à l'autre ; l'impression d'ensemble est plutôt celle d'une grande imbrication et d'une grande densité. Les instruments présents en plusieurs exemplaires, comme les *saron*, sont généralement regroupés.

D'après mes constatations, lors des concerts et enregistrements auxquels j'ai assisté, l'espace total occupé par le gamelan est toujours inscrit dans un rectangle dont les proportions largeur-longueur peuvent beaucoup varier selon le contexte. L'ensemble est très fusionnel, visuellement et au niveau sonore, ce qui rend le gamelan particulièrement difficile à enregistrer. Les prises de son, surtout anciennes, réalisées vraisemblablement avec peu de microphones, sont souvent assez déséquilibrées. Cette impression de masse est accentuée par le fait que les musiciens sont tous sur le même plan ; il n'y a pas de gradins, comme à l'orchestre, du fait que la musique se joue en principe dans un pavillon ouvert, quelquefois simplement en plein air. Tous les musiciens sont assis au sol.

À l'intérieur de cet espace, les instruments sont positionnés dans toutes les directions mais toujours de manière orthogonale. Les regards des musiciens sont ainsi virtuellement dirigés dans des directions différentes – il n'y a pas de chef qui les concentre – mais toujours perpendiculaires aux côtés du rectangle dans lequel le gamelan s'inscrit. Les musiciens sont très peu expressifs physiquement et se regardent peu en jouant. Tout passe par les oreilles – ou des regards discrets s'il faut « copier » sur le voisin. Cette attitude participe, pour le public, mais plus encore pour les musiciens au calme et à l'intériorité collective – qui n'est alors pas un oxymore –



Illustration 20: Danseuses de Bedaya ©Herusutimbul
(https://en.wikipedia.org/wiki/Javanese_dance#/media/File:Tarian_Wayang_Orang.jp)



Illustration 21 : Danse srimpi au palais de Surakarta, chorégraphie attribuée au roi Pakubuwono.
(https://en.wikipedia.org/wiki/Srimpi#/media/File:Tari_%22Srimpi_Dhempel%22_Puro_Pakualaman.jpg)

que crée cette musique. Je me suis autorisé à considérer la disposition des instruments comme une sorte de scénographie intrinsèquement liée à la musique.

Danse

Le territoire rectangulaire des musiciens est généralement plus étroit afin de laisser le devant de l'espace de représentation pour les danseurs. Les musiciens sont au même niveau que les danseurs, sur le même sol. Dans la vision que j'en ai, les musiciens forment le « décor » de la danse et je pense qu'il n'en existe pas de meilleur. Cette proximité est nécessaire pour que les musiciens puissent suivre au plus près les mouvements des danseurs.

Il existe des danses d'hommes et des danses de femmes ; les danses d'hommes peuvent être « fortes » (*gagah*) ou raffinées (*alus*), alors que les danses de femmes sont uniquement raffinées. Les danses de femmes les plus raffinées et sacrées sont les danses *bedoyo* et *srimpi*. Les danses portent généralement le nom de la composition musicale qui les accompagnent, des *gendhing* qui durent traditionnellement au moins une heure mais qui sont aujourd'hui souvent écourtées. En dehors de quelques autres styles de danses solistes pour les femmes, ces danses sont toutes pour des groupes de deux à six danseuses³ qui, la plupart du temps, dansent « à l'unisson ». La gestuelle est lente et stylisée, les entrées et sorties des danseuses se font par de lentes marches en ligne après que la musique ait commencé. La ceinture traditionnelle du costume sert d'accessoire (illustration 20⁴).

L'écran du théâtre d'ombre

Le *wayang kulit* est une forme de théâtre (*wayang*) de marionnettes en cuir (*kulit*) représentant des extraits des épopées indiennes, *Ramayana* et *Mahabharata*,

³ R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, op. cit., p. 97-98.

⁴ Pour d'autres photos, voir, par exemple, celles du ballet du *kraton* de Surakarta en répétition à l'opéra Bastille en 2009 (https://www.ressources-mcm.com/s/lbn_Battuta/item/1868).



Illustration 22 : Ombre des marionnettes sur l'écran.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sisi_Refleksi.jpg)

dans des versions javanaises. Ce théâtre d'ombre est le genre de théâtre le plus important à Java même s'il en existe d'autres formes avec, soit d'autres types de marionnettes, soit des acteurs, certains masqués. Les marionnettes sont plates et colorées, manipulées par un marionnettiste et conteur nommé *dalang*, le long d'un écran sur lequel leurs ombres sont projetées. Joué en plein air et obligatoirement dans le noir, le *wayang* commence donc le soir ; une représentation peut durer jusqu'à neuf heures.

Les musiciens se placent généralement derrière l'écran et le marionnettiste mais tous ne le regardent pas nécessairement. Les joueurs de tambour, de *rebab* et de *gendèr barung* doivent avoir un lien visuel avec les marionnettes qui dansent devant l'écran et bien entendre le marionnettiste, mais les autres peuvent se contenter de suivre ces trois musiciens directeurs. Traditionnellement, la lampe est du côté des musiciens et du marionnettiste ; le public, de l'autre côté de l'écran, voit les ombres projetées formant une sorte de « cinéma manuel ». Aujourd'hui, le public aime voir le marionnettiste manipuler les marionnettes et la disposition est de plus en plus souvent inversée.

J'ai toujours vu dans le rectangle vertical de l'écran une sorte d'écho visuel du rectangle horizontal dans lequel s'inscrit le gamelan. Même rigueur du cadre, même fourmillement à l'intérieur ; même rapport qu'entre la colotomie et les élaborations des instruments doux. L'ensemble produit une impression de grande cohérence en même temps que de luxuriance des éléments, visuellement augmentée par les motifs de *batik* des vêtements portés par les musiciens.

Déroulement d'un wayang aujourd'hui

Le marionnettiste est aussi le narrateur de l'histoire. Il réalise les voix de tous les personnages. Tout son récit et ses dialogues sont improvisés, rendant possible une certaine interaction avec le public et les musiciens. Il est également le « chef d'orchestre » envoyant des signaux percussifs au joueur de tambour en tapant avec



Illustration 23 : le dalang Ki Sigit Ariyanto.

(https://en.wikipedia.org/wiki/Wayang#/media/File:Ki_Sigit_Ariyanto_Dalang_Wayang_Kulit.jpg)



Illustration 24 : les musiciens du gamelan derrière le marionnettiste et l'écran.

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pentas_Wayang_Kulit.jpg)

son pied sur une caisse de bois placée à côté de lui (comme tout le monde, il est assis en tailleur), signaux que le joueur de tambour « traduit » par de nouveaux signaux au reste du gamelan : changement de section, de morceau, de tempo... Il chante aussi des moments entiers de l'action, soutenu uniquement par le *gendèr*, ainsi que les introductions des morceaux instrumentaux, ce qui permet au musicien dirigeant l'aspect mélodique, généralement le joueur de *rebab*, de reconnaître le morceau et de l'indiquer de même aux autres musiciens.

Les histoires sont accompagnées par des morceaux en *sléndro*⁵ et divisées en trois actes suivant la progression classique des *pathet* : *nem*, *sanga*, *manyuro*. Chaque partie est constituée de plusieurs scènes⁶ et construite selon les mêmes principes que les suites purement instrumentales : même *pathet* pour les morceaux d'une même section, début par un *pathetan*, puis compositions aux cycles de plus en plus courts. Les scènes principales sont accompagnées des compositions les plus longues ; les scènes de bataille par des formes aux cycles les plus courts (*srepegan* voire *sampak*). Le répertoire est à peu près semblable à celui des concerts mais certaines pièces sont jouées dans un style plus animé.

Certaines situations ou interventions sont des moments « obligés » d'un tel spectacle : une scène d'intérieur de palais (*limbukan*), une autre de crépuscule où apparaissent souvent des clowns (*gara-gara*). Plus récemment, de longs intermèdes comiques, interprétés par des humoristes improvisant avec le marionnettiste, souvent à propos de la chanteuse (*pesindhen*), et assis le reste du temps près des musiciens, sont très appréciés.

Les gamelans et le marionnettiste sont presque toujours très fortement amplifiés et rehaussés d'effets de lumière. Les marionnettistes cherchent à se distinguer en développant des styles très personnels⁷.

⁵ R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, op. cit., p. 96.

⁶ SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, op. cit., p.32.

⁷ R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, op. cit., p. 96-98.

SCÉNOGRAPHIES : (DÉ/RE)COMPOSITION

Daily Colotomy

Les objets-sculptures de *Daily Colotomy*

Entrée des musiciens

Prologue et entrée des musiciens

Racine et prolongement – « élaboration » – chorégraphique

Film & écran accompagnant *Étude tutti*

Herbes à peine / Semé d'un sinon

Flügel klingen schwingen tönen Krei

Acoustique

Für die Luft

(Dé) (Re) **Composition**

Mon désir aurait été d'achever ce doctorat en composant une musique liée à du théâtre de marionnettes, en cherchant un lien intime, dès la conception, entre la musique, l'aspect visuel et la narration, sur le modèle de l'intrication entre gamelan et *wayang*. Cependant, trop de difficultés se sont présentées, notamment le fait que cette intime intrication n'est possible que parce que le marionnettiste à Java est également musicien ; il partage donc le même savoir et le même répertoire que les membres du gamelan. Les recherches esthétiques des marionnettistes que j'ai pu rencontrer en France sont, par ailleurs, orientées d'une façon presque inverse à ce que je voudrais tenter en m'inspirant de Java. J'ai finalement trouvé plus d'affinités auprès de plasticiens et de danseurs. Mes réflexions sur des aspects plus généraux de la scénographie, telle la disposition des instruments, m'ont toutefois fait imaginer des dispositifs qui, s'ils ne sont pas des reflets directs des pratiques javanaises, ont malgré tout été inspirés par cet état d'esprit.

Cette recherche doctorale a commencé avec le *Trio*, une pièce qui déborde de son cadre purement sonore en prenant en compte la situation de concert : l'environnement visuel, les mouvements des musiciens, l'origine et le sens de la musique. Cela est dû en grande partie au film et à l'exposition réalisées en parallèle de mon travail sur la genèse de la pièce par l'artiste multimédia Susanna Pozzoli. Si la musique seule reste compréhensible indépendamment du cadre du concert, l'idéal est toutefois de présenter le tout : les musiciens jouant au milieu de l'exposition et le film alternant avec la musique. J'ai aussi voulu travailler sur les mouvements des musiciens, partant du fait que le pianiste devait se lever pour jouer dans les cordes du piano et amplifiant ce déplacement par le changement de place

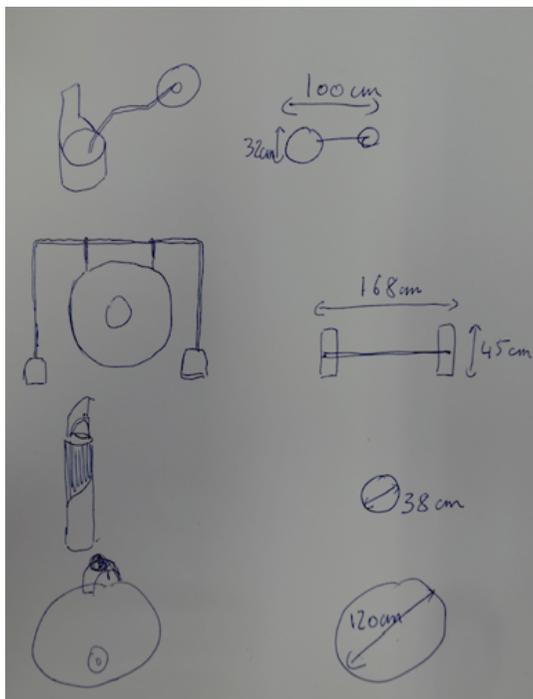


Illustration 25 : Croquis de Jean-François Leroy, projet de transformation des quatre objets en sculptures. De haut en bas :

Le couvercle-tige, le compotier-gong, la cloche suspendue sur une colonne, le saladier sur le support rond.

des vents, à la fois pour aider à l'équilibre acoustique en fonction des textures et pour souligner théâtralement la forme de la pièce⁸.

Profondément marqué par l'imbrication des arts à Java, j'ai activement cherché à recréer de tels rencontres et trois autres pièces ont été l'occasion de collaborations avec des artistes⁹, même s'il n'y a pas toujours de rapport direct avec le gamelan dans ces travaux. Les liens respectifs de ces trois pièces (*Daily Colotomy*, *Étude tutti* et *Herbes à peine/Semé d'un sinon*) avec l'espace et le mouvement seront présentés ci-après.

Daily Colotomy

La transformation de *Daily Colotomy*, d'une pièce « classique » de concert en une musique avec danse et sculpture, est le résultat d'un travail qui s'est déroulé sur le long terme et de l'élaboration de différentes versions successives. Si la dimension plastique est devenue partie intégrante de la pièce, il n'en reste pas moins que l'écoute seule de la musique peut suffire à sa compréhension – élément important pour moi et qui justifie sa présence sur le CD. La « volée » initiale de cloches-gong-objets permet d'ailleurs d'ouvrir immédiatement l'espace, même dans un cadre d'écoute acousmatique.

Les objets-sculptures de *Daily Colotomy*

Après la première version de *Daily Colotomy*, il m'est apparu que la scénographie que j'avais initialement imaginée pour les quatre objets à la base de la pièce¹⁰, à savoir simplement les poser au sol autour des musiciens, ne permettait

⁸ Pour plus de détails voir N. MONDON, « L'instrumentation faite programme dans le *Trio* de Nicolas Mondon », *op. cit.*, paragraphe " Trois espaces dans lesquels chacun des instruments conduit le discours successivement".

⁹ Il m'avait déjà été donné de collaborer avec des danseurs en tant que pianiste improvisateur, mais jamais en tant que compositeur.

¹⁰ Un compotier en métal, un couvercle de poêle en fonte, une cloche à fromage en verre et un petit saladier en céramique blanc.



Illustration 26: les quatre objets de Daily Colotomy dans l'atelier de Jean-François Leroy.

Du premier plan à l'arrière plan : couvercle-tige ; compotier-gong suspendu à son portique ; saladier et sphère sur tapis rond ; cloche suspendue au-dessus d'une colonne.

pas de comprendre le rôle des objets dans la pièce ni même de remarquer simplement leur présence et donc de les entendre. Il fallait leur donner une présence visuelle et poétique qui permette aux spectateurs de comprendre leur rôle musical premier.

J'ai rencontré le plasticien Jean-François Leroy dans le cadre du doctorat SACRe alors qu'il travaillait sur la relecture actuelle des avant-gardes – sa thèse *Élaborer l'unique à partir du même* a été soutenue en 2019. Son sujet de thèse n'a aucun rapport direct avec la culture javanaise mais il est très proche de mes préoccupations de compositeur (le gamelan constituant, en quelque sorte, un filtre de relecture et de prospection pratique des outils développés depuis Debussy dans la musique occidentale). La transformation de ces simples objets en sculptures était en parfaite adéquation avec la problématique de travail de Jean-François Leroy : « Partir d'une forme commune, d'une forme pauvre de notre temps, se l'approprier, la démembrer, l'associer pour arriver à une forme unique, c'est ... utiliser le réel pour ne pas le décrire... Dans l'atelier, ce lieu où se rencontrent différents registres de formes, j'exploite le potentiel tant sculptural que pictural de ces "éléments précontraints" en procédant par déduction. Je les réactive en tenant compte de leurs spécificités, format, épaisseur, élasticité, couleur... »¹¹.

Jean-François Leroy a travaillé ces objets en suivant trois directions : conformément à la poétique de la pièce, choisir des matériaux triviaux mis au rebut pour transformer en sculpture chacun de mes quatre objets ; utiliser comme filtre de construction la culture javanaise telle que présentée dans mon travail de recherche ; donner un sens particulier au compotier conformément à son importante fonction musicale résultant de sa place de « gong », intervenant en début/fin de cycle, et de sa double présence dans le cycle¹² de la pièce.

¹¹ J.-F. LEROY, *Elaborer l'unique à partir du même*, Thèse de doctorat, Paris Sciences et Lettres (ComUE), 17 avril 2019. URL : <http://www.theses.fr/2019PSLET011>. Consulté le 26 août 2022.

¹² ||: compotier, couvercle, cloche, compotier, saladier :||



Illustration 27: Prologue de Daily Colotomy, saladier ; danse : Kadek Puspasari.
Plateau des EMA à Vitry-sur-Seine, 2019, ©Nathalie Adam

Ces deux derniers points ont abouti à la convergence plastique de la forme du compotier avec celle d'un gong. La cloche et le couvercle ont été travaillés selon deux axes différents de maintien des objets en hauteur, à la fois pour les montrer et leur permettre de résonner : celui des cloches suspendues et celui de la fleur et de sa tige. La production en série du saladier en céramique IKEA® a permis de jouer sur la multiplication de l'objet : deux exemplaires ont constitué une sculpture sphérique fixe sur laquelle était collé le transducteur permettant de faire sonner l'objet - un autre exemplaire est resté mobile pour pouvoir être joué par un musicien. Cet objet dupliqué se trouve au niveau du sol et nécessite que la personne qui le frappe pour en jouer s'assoie par terre, souvenir de la position des instrumentistes du gamelan.

L'ensemble de ces quatre sculptures est disposé en un large parallélépipède autour des instruments : le compotier-gong au fond à gauche, la cloche au fond à droite, le couvercle-fleur côté cour et le saladier en façade jardin. Il dessine un espace pour la musique qui devient plastique, une sorte de territoire de la pièce ; se déplacer dans cet espace n'est plus simplement utilitaire mais devient une façon de le parcourir, de le montrer, de le faire exister.

Prologue et entrée des musiciens

Le début de la pièce est constitué du carillon des objets seuls et de l'entrée progressive des instruments. Pour attirer l'attention sur les objets avant même le démarrage de la pièce, c'est une personne seule – musicien, danseuse ou autre selon le contexte – qui entre sur scène avec le saladier, le frappe le long du trajet avant de le poser sur son socle (Illustration 27). Elle vient ensuite frapper à son tour le compotier-gong, ce qui déclenche le carillon automatique (Illustration 28).

Les musiciens entrent alors progressivement, au sens propre de leur venue sur scène, comme au figuré de leur mise en jeu : guitare, puis violoncelle, flûte et, enfin, le piano. Dans l'idéal, le chef ne devrait rentrer qu'avec le pianiste à la toute fin du prologue. Cette entrée en marche lente des protagonistes de la pièce, en ligne les



Illustration 28 : Prologue de *Daily Colotomy*, *compotier-gong* ; danse : Kadek Puspasari.

Plateau des EMA à Vitry-sur-Seine, 2019, ©Nathalie Adam

uns après les autres, sur une musique de « gongs », se souvient, au moins dans l'intention, de l'entrée des danseuses de Bedoyo.

Racine et prolongement – « élaboration » – chorégraphique

Il est prévu que ce premier « geste » scénique puisse être réalisé par le violoncelliste, premier musicien à entrer sur scène et également celui qui termine la pièce en venant jouer, avec son archet cette fois, le même saladier. Cependant, il pouvait être plus logique que ce rôle de mise en mouvement soit confié à une autre personne, qu'il soit, au sens propre, prolongé et que l'espace créé par les objets et les musiciens soit habité pendant la pièce. C'est ainsi que le besoin de chorégrapier la pièce est né.

Kadek Puspasari¹³ est une danseuse et chorégraphe indonésienne résidant à Paris ; elle est à la fois spécialiste de la danse classique javanaise et impliquée dans la création contemporaine, en Indonésie et en France. Il était déterminant pour moi que la personne qui chorégrapierait *Daily Colotomy* puisse parfaitement appréhender, à l'écoute, la forme de la musique pour construire sa chorégraphie. Outre le fait que Kadek Puspasari est une magnifique danseuse – dont le vocabulaire contemporain ne se fonde pas sur les mêmes mouvements que ce qui se pratique actuellement en France – sa culture lui permettait cette écoute formelle. Dans sa pratique de la danse classique javanaise, se coordonner avec la musique consiste en effet à se repérer sur la colotomie, à suivre la construction cyclique et les changements d'échelles temporelles (*irama*). Avec la structure de *Daily Colotomy*, elle était en terrain parfaitement connu. Une différence importante subsiste, cependant, de ce point de vue : à Java, c'est en principe la musique qui s'adapte ou

¹³ Elle est notamment la chorégraphe du rôle de Sinta pour le film-musical *Opera Jawa* (réalisation Garin Nugroho, production Peter Sellars) en 2006 et « la seule dépositaire de la danse classique javanaise actuellement à Paris ». Voir C. MOURE et K. PUSPASARI, « Membres fondateurs de l'association Pantcha Indra », *Pantcha Indra*, [s.d.]. URL : <http://www.pantchaindra.com/pantcha-gamelan-paris-france-danse-marionnette>. Consulté le 26 août 2022.



Illustration 29 : Daily Colotomy,; danse : Kadek Puspasari. Plateau des EMA à Vitry-sur-Seine, 2019, ©Nathalie Adam

interagit avec la danse ; dans le cas présent, la partition était écrite et la chorégraphe de vait suivre la musique.

De fait, comme dans la danse classique javanaise, la chorégraphie de Kadek Puspasari prend en compte cette structure cyclique sans pour autant la souligner. Sa danse décrit aussi, formellement, un cycle. Il ne correspond à aucun autre cycle musical mais vient s'y superposer, formant une strate d'un niveau d'organisation supérieure puisqu'elle est constituée schématiquement de deux mouvements d'aller-retour, de l'objet-gong à l'objet gong, l'un pour le prologue-carillon et l'autre pour le corps de la pièce (lettre A à la fin). Chacun décrit le territoire des objets différemment mais son point opposé à l'objet-gong en fond jardin est la sculpture couvercle-fleur en façade cour.

Le premier cycle de danse part de l'objet gong où la danseuse apparaît, tenant le saladier en main et le faisant sonner ; elle fait le tour des autres objets jusqu'à l'emplacement du saladier, le pose puis va frapper le gong pour mettre le carillon en marche et reste en place pendant l'arrivée progressive des musiciens. Pendant le solo de flûte, elle se déplace imperceptiblement en front de scène (jardin) devant l'emplacement du saladier ; le deuxième cycle commence alors.

À la lettre A de la partition, la danse commence véritablement, se déroulant en ligne droite en façade de la scène, devant les musiciens. Un long « aller » est décrit jusqu'à la façade cour, devant l'objet couvercle-fleur, atteint lettre K. La danseuse y reste jusqu'à la lettre P où elle commence le « retour » jusqu'au saladier, atteint un peu avant la lettre V. Pendant toute cette fin, Kadek Puspasari marche imperceptiblement jusqu'à l'objet-gong qu'elle frappe pour donner le dernier coup de compotier-gong (m. 287) qui clôt alors la pièce (l'ordinateur est programmé pour ne pas jouer ce dernier coup).

Il m'a semblé nécessaire de décrire formellement cette chorégraphie pour montrer en quoi, malgré le fait que nous avons travaillé, Kadek Puspasari et moi, en

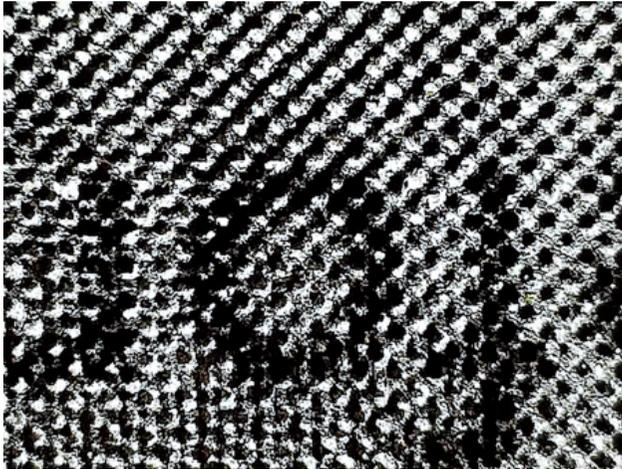


Illustration 30 : Image (pellicule super 8 imprimée et projetée)
extraite du film *Étude tutti* (Julien Mondon).

succession, notre partage sensible de la structure avait permis une intimité de la musique et de la chorégraphie, similaire, dans l'esprit, à celui de la danse et la musique classiques à Java. Le vocabulaire et les modalités de réalisation, tant dans l'interaction, l'écriture, le langage harmonique, les instruments et le dispositif scénique sont totalement différents, néanmoins, ce point de contact à la racine de la construction musicale a permis une entente sans qu'il soit presque nécessaire de communiquer, comme un partage de tradition.

Film & écran accompagnant *Étude tutti*

Il était finalement logique, bien que non prévu à l'origine, que la pièce du corpus dont l'écriture et la sonorité collective ressemble le plus à celles du gamelan, *Étude tutti*, se dote finalement d'un écran. Dans l'idéal, les musiciens doivent former un rectangle horizontal auquel répond verticalement l'écran ; la disposition peut donc évoquer celle d'un *wayang*, même si la durée est bien plus courte (7 minutes), que le marionnettiste devient vidéaste et que « l'histoire » est abstraite. Je considère néanmoins cette expérience comme une étape de travail vers ce que pourrait être un projet plus ambitieux entre musique et théâtre d'ombres.

C'est le vidéaste expérimental Julien Mondon qui, connaissant bien ma musique de par nos liens de parenté, lui-même musicien amateur, a été retenu par l'ensemble Alma Viva pour réaliser cette vidéo. S'il n'y a pas de narration, la vidéo s'inspire malgré tout de la construction cyclique, de la découpe formelle de la musique en fonction des échelles temporelles (*irama*), créant chacune une nouvelle texture, et des anamorphoses qu'elles provoquent au moyen d'analogies visuelles, de formes (le cercle traverse le film à des échelles différentes) et de mouvements.

La lumière et l'ombre forment un thème central : le point lumineux du début (lettre A) dans le noir de l'écran (et l'obscurité de la salle, les musiciens ayant seulement de petites lumières de pupitres) s'inverse en une superposition d'ombres projetées (lettre D et première moitié de E). Suit alors un jeu de détails sur une

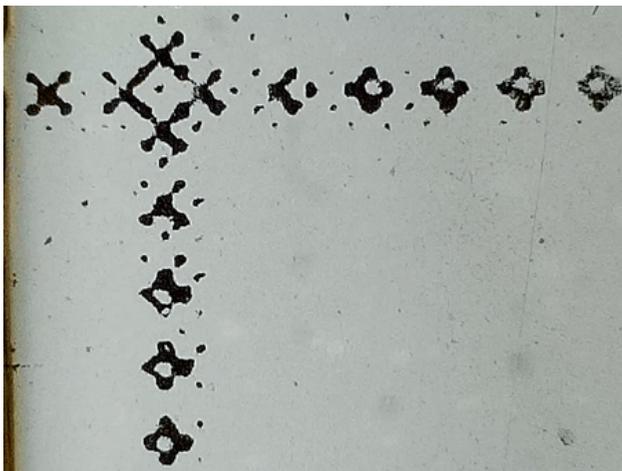


Illustration 31 : Image (pellicule super 8 imprimée et projetée)
extraite du film *Étude tutti* (Julien Mondon).

pellicule super 8 projetée dont la qualité lumineuse varie au cours de la séquence (deuxième moitié de E et lettre F).

Les passages correspondants aux lettres B-C et E-F travaillent une idée de textures qui correspond au matériau musical du *tutti*. Entre ces deux moments (lettre D), la partie en ombres projetées montre des formes dont le mouvement giratoire s'amplifie, accompagnant l'accroissement vibratoire de la musique jusqu'aux saturations qui commencent lettre E. Les zones de transitions *d'irama* et de tempo sont également le lieu des métamorphoses des textures visuelles, parfois avec un léger décalage dans le temps, comme si les images flottaient légèrement, suivant ou anticipant la musique.

L'idée de support, voire d'écran, se retrouve ainsi dans les sujets même qui sont filmés, proposant de façon directement perceptible une projection d'écrans sur un écran. L'obscurité initiale transforme la scène entière en une sorte d'écran dans lequel se déplace un point lumineux – comme si le principe même de la projection était d'abord décomposé. Les cercles de la lettre B – d'où sort un écran de fumée – sont posés sur une trame quadrillée qui leur sert de support. Les ombres de D et E ont réellement été projetées sur un écran de papier calque qui a été filmé. De même, les textures de F ont été réalisées en filmant la projection de pellicules super 8 sur lesquelles ont été tracés au laser des caractères d'imprimerie tellement agrandis qu'ils sont pixelisés (voir Illustration 30 et Illustration 31, p. 362 et 363).

Les idées d'ombre, de cercle, de textures et de métamorphoses imprègnent donc cette strate de lumière projetée qui vient s'ajouter aux couches sonores d'*Étude tutti*, l'ensemble produisant un tout obéissant à la même structure colotomique.



Illustration 32 : Herbes à peine, les musiciens de l'ensemble InSoliTus au milieu de Für die Luft (Susanna Fritscher) au Musée d'Art de Nantes lors de la création ; une hélice sonore est partiellement visible au fond à l'angle du cloître ©Lorène de Ratuld.

Herbes à peine / Semé d'un sinon

Flügel klingen schwingen tönen Kreis

Herbes à peine / Semé d'un sinon a été composée pour être un prolongement musical possible de l'installation sonore de Susanna Fritscher *Flügel klingen schwingen tönen Kreis*, suite à son invitation. Cette installation est composée des quatre hélices soniques, ensembles de 2, 3, 5 et 6 tubes en plexiglass accrochés à un plateau tournant, lui-même animé d'un mouvement de rotation et suspendu au plafond. La pièce intègre ces hélices aux instruments de l'ensemble comme d'un dispositif électronique.

Flügel klingen schwingen tönen Kreis était installée dans l'espace du patio du Musée d'Art de Nantes, un grand espace en forme de cloître surmonté d'une coupole et entouré d'une galerie. Chacune des quatre hélices était suspendue à un angle de la galerie (voir Illustration 32). La scénographie associée à ces hélices a finalement été fondamentale. D'une part, la présence de ces hélices devait leur donner un rôle spectaculaire au sein de la pièce. J'ai ainsi imaginé la forme de la pièce comme un mini-opéra ou un ballet *bedoyo* où une longue introduction permet l'entrée du personnage principal, entrée lente qui crée un nouvel espace de spectacle. Cette construction se traduit dans *Herbes à peine* par les deux parties, la première sans les hélices et la seconde marquée par leur interaction avec les hélices.

D'autre part, la disposition des hélices aux quatre coins de l'espace et autour du public et des musiciens a induit une écriture de la spatialisation, impliquant relais dans l'espace, convergence ou divergence des mouvements, etc... comme on peut le faire lors d'une projection électro-acoustique.

Ce jeu de spatialisation a trouvé un écho dans la disposition des instruments et dans l'ajout d'un *ebow* au piano dans le mouvement II. Cet *ebow* fait émerger de la dernière note de violoncelle qui précède ce mouvement, un *fa#* mystérieux, anticipant et reproduisant l'effet de bourdon des hélices qui sera entendu plus tard



Illustration 33 : Herbes à peine, répétition des musiciens de l'ensemble InSoliTus au milieu de Für die Luft (Susanna Fritscher), Musée d'Art de Nantes ; ©Julien Mondon.

dans la pièce, et autour duquel s'organise la danse suspendue que constitue le mouvement. Ce « mystère » vient de la difficulté à localiser le son et à l'identifier : l'*e'bow* est invisible et vient du piano placé au centre du patio extrêmement résonnant, le son étant partout et nulle part, comme une enveloppe fantomatique. Le timbre de l'*e'bow*, proche d'un sinus, accentue cet effet.

Acoustique

Flügel klingen schwingen tönen Kreis était présenté au sein de l'exposition *De l'air, de la lumière et du temps* consacrée à la plasticienne pour la réouverture du Musée d'Arts de Nantes, de juin à octobre 2017. Comme il a été mentionné, les proportions et l'architecture de ce patio sont telles que la réverbération y est très importante. Avant la composition, en visitant le lieu, j'ai compris que cet élément aurait un impact fort sur la musique que j'allais composer – écouter une musique trop rythmique m'a semblé exclu d'emblée. De fait, cette pièce est donc également composée pour l'acoustique du lieu. Cela a eu des conséquences sur l'orchestration (comme il en a été question au chapitre précédent lors de la réécriture de *Semé d'un sinon I*) mais aussi sur la temporalité de la pièce, soit par les moments de suspension du temps, soit par les moments rythmiques répétés.

Für die Luft

Les musiciens s'installent à l'intérieur du carré du cloître, endroit où se trouve l'impressionnante installation *Für die Luft*¹⁴, purement visuelle, labyrinthe de rideaux de fils de silicone quadrillant le patio du musée et qui souligne l'espace tout en faisant vibrer la lumière et en troublant légèrement la perception. Bien que cela n'ait pas été prévu initialement, *Herbes à peine* se déploie dans cette installation. Cette nouvelle interaction peut se décliner selon trois plans : l'orchestration-

¹⁴ « Pour l'air »

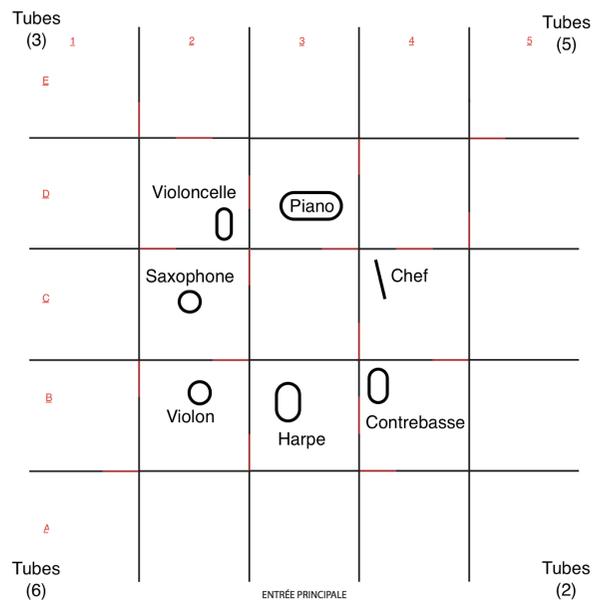


Illustration 34 : : Disposition des instruments au milieu des rideaux de fils de *Für die Luft*
(Susanna Fritscher).

spatialisation, les fils comme « écran » et le « tremblé » résultant, réunissant visuel et sonore.

La disposition des instruments et son rapport au public, s'ils ne s'inspirent pas directement des pratiques musicales indonésiennes, s'en rapprochent d'une certaine façon par le fait de ne pas placer les musiciens sur une scène et de disposer le public en cercle autour des musiciens. Ce rassemblement des musiciens et leur séparation du public a pour effet de renforcer la fusion des instruments entre eux et de changer l'écriture des équilibres polyphoniques. L'image sonore varie également pour l'auditeur selon sa plus ou moins grande proximité avec l'un des instruments ; de plus, le public pouvait se déplacer discrètement au cours de la pièce et, ainsi, changer son angle d'écoute, ajoutant une dimension de spatialisation « personnelle ».

Les instruments partageant des fonctions similaires se trouvent opposés dans le cercle. Ainsi du violoncelle et de la contrebasse, accordés à un quart de ton de différence et reproduisant ainsi, en jouant les mêmes notes, le décalage des hauteurs des hélices, en fréquence et dans l'espace (les hélices distantes d'un quart de ton sont également opposées dans l'espace). De même pour le piano et la harpe dont les notes préparées se confondent. Ce traitement des instruments vise à fusionner couleur du timbre et modes de jeu, qui relèvent de l'orchestration, et écriture de l'espace, spatial comme temporel. J'ai toujours considéré l'orchestration, au sens de la création de timbres et de texture, comme relevant plus de l'espace que de la polyphonie, et la nature intimement spatiale, plastique de ce projet m'a donné une occasion d'aller plus loin dans ce sens.

Les fils de *Für die Luft* altèrent la perception visuelle que le public a des musiciens. Le « flou » visuel dans lequel se trouvent les interprètes, les rendant presque « ombre » dans ces rideaux de lumière, renforce le mystère sonore et a donc une influence sur la réception musicale de la pièce par le public. *Für die Luft* forme une sorte d'écran ajouré, quasi transparent, vibratile et accrochant la lumière où les



Illustration 35 : les musiciens derrière les fils de *Für die Lust*, création au Musée d'Art de Nantes, ©Musée d'Art de Nantes.

musiciens sont les personnages. Cet effet – les musiciens comme réels « protagonistes » du spectacle – a été renforcé par leur entrée lente, leur parcours dans ce labyrinthe de fils, sans qu'on puisse deviner où ils allaient se placer dans le patio, avant que la musique ne commence.

La vibration, celle de la lumière de *Für die Luft* et celle du son des hélices soniques, est le point commun à ces deux installations de Susanna Fritscher. Ma musique s'est voulu être un équivalent sonore de la « vie tremblée » de l'air et de la lumière, dans l'espace des rideaux de fils de *Für die Luft*. La première partie du titre de la pièce, *Herbes à peine*, fait référence à ce point de contact entre nos univers artistiques, à ce tremblement de l'espace qui me guide dans mon travail sur les sonorités et les modes de jeux dont il a été question au long de ce portfolio.

J'ai également été frappé par le fait que cet espace si particulier, tant visuel qu'acoustique, appelait un temps qui vibre plutôt qu'il ne s'écoule, un matériau musical irradiant plutôt que narrant ou discourant. J'ai précisément cherché à provoquer une impression similaire, une perception de la durée qui se rapporte, dans le contexte d'*Herbes à peine*, à l'espace plus qu'à une histoire. Si la forme, ici comme une sorte d'architecture, n'est pas exempte d'une certaine dramaturgie, elle est en revanche éloignée de la volonté de l'exprimer dans un temps proche de celui de la rhétorique ou de l'action. C'est ce paradoxe d'une musique « de situation » que je recherche : une musique architecturée, presque contemplative, dynamique mais comme sans le vouloir, où le rituel du concert est remplacé par celui d'un événement musical au sein d'un espace d'exposition.

Le parallèle avec les qualités musicales du gamelan est patent. Ni les opportunités qui se sont présentées à moi ni ma volonté d'effectuer une recherche sur le contexte artistique dépassant la simple musique ne suffisent, je pense, à expliquer la présence pour plusieurs des pièces de ce corpus d'une scénographie plastique, visuelle, alors que je n'en avais jamais éprouvé le besoin auparavant. Je pense en effet qu'un lien existe entre la conception d'une musique comme espace,

comme j'essaie de l'écrire, et l'architecture interne de la musique de gamelan, ainsi qu'avec son expressivité. Les qualités propres à la musique de gamelan se sont certainement développées par ce fait qu'elle est rarement jouée seule mais toujours en lien avec une circonstance ou un art du mouvement et de l'espace, théâtre d'ombre ou danse.

Ouverture

Jonás Bisquert, *Kill the West in me*

Jonás Bisquert est un compositeur espagnol né en 1978 et résident aux Pays-Bas. Il a étudié le gamelan à Java et de nombreux styles musicaux, notamment la musique classique européenne, le jazz et le flamenco. Diplômé en composition des conservatoires d'Utrecht et d'Amsterdam, il enseigne aujourd'hui plusieurs disciplines dans ces conservatoires : « Advanced rhythm », inspiré de la rythmique karnatique, Accords et Tempéraments¹⁵ ainsi que « *Contemporary Music through non western techniques* »¹⁶. Ses pièces proposent un mélange de toutes ces influences mais deux d'entre elles sont particulièrement liées au gamelan : *Su llanto* et *Kill the West in me*. En dehors de la découverte d'affinités personnelles avec le timbre, les textures et l'expression musicale à Java, Bisquert a été marqué par le défi technique et esthétique que constitue, pour un musicien occidental, la musique de gamelan : pas d'harmonie, pas de texture qui nous serait familière, même la mélodie est d'une nature différente ; cette musique change radicalement notre écoute.

¹⁵ J. BISQUERT, « Bio / Contact », 11 novembre 2020. URL : <https://jonasbisquert.com/contact/>. Consulté le 2 septembre 2022.

¹⁶ Informations biographiques extradites de *Kill the West in me*, Theaterkrant, Programme de concert, 2017.

Partant du constat qu'utiliser le gamelan simplement comme une palette de sonorités reste une écoute occidentale, il cherche dans *Su llanto*, pour quatre percussionnistes jouant d'un gamelan pélog et de quelques autres percussions, à apprivoiser les concepts javanais¹⁷, notamment les différents types de jeu des *bonang* (*mipil*, *gembyang*...) qu'il mélange avec un travail rythmique inspiré de la musique indienne ou les clappements de mains venant du flamenco (*palmas*) joués en contrepoints enchevêtrés (*imbal*). Dans *Kill the West in me*, il interroge les formes scéniques, l'histoire et les échanges culturels entre Java et les Pays-Bas où il vit.

Kill the West in me: Kartini & Katini, two stories

Kill the West in me est une œuvre scénique travaillant l'hybridation entre l'Asie (tout particulièrement Java) et l'Europe selon un maximum de paramètres. La musique, déjà, est une œuvre collective puisque les séquences qui forment cette action scénique d'une heure vingt ont été composées en alternance, selon leurs styles personnels, par Jonás Bisquert et Boudewijn Tarenskeen, un compositeur indonésien né en 1952. La pièce mélange deux formations classiques des deux cultures : un gamelan javanais *pélog* joué par quatre percussionnistes et un quatuor à cordes, une chanteuse lyrique (d'origine indonésienne) et une actrice (hollandaise). Si les musiciens restent dans leurs rôles respectifs, la chanteuse peut réciter et l'actrice chanter. Les deux femmes incarnent successivement deux personnages qui se répondent : la princesse Raden Ayu Kartini (1879-1904) et son double fictionnel contemporain, Katini, qui actualise les questions posées par Kartini en son temps. Les textes dits ou chantés par Kartini sont extraits de ses *Lettres d'une princesse javanaise*, ceux de Katini ont été imaginés par la journaliste, écrivaine et activiste Ayu Utami (1968). La princesse Kartini apprend enfant le néerlandais, lit beaucoup et veut lutter pour l'émancipation des femmes et contre les inégalités

¹⁷ Communication personnelle ; j'ai pu rencontrer Jonás Biquert lors de mon voyage en Hollande où il m'a présenté son travail.

dont est victime son peuple. Initialement enthousiaste envers l'Europe, elle devient progressivement beaucoup plus critique, tout en étant consciente que cette critique est aussi d'origine européenne¹⁸. Le titre de la pièce reflète cette évolution et ces contradictions.

La musique de Bisquert ambitionne, dans cette œuvre, de fusionner les textures du gamelan, la pensée harmonique occidentale (toute la fin de l'œuvre), la complexité rythmique et les subtilités d'intonation de la musique indienne. Chacun visite le territoire de l'autre, s'adaptant parfois très bien, installant d'autres fois un contraste qui devient déchirant, comme lorsque le gamelan et le quatuor restent chacun dans leur tempérament. Il y a aussi des moments de doute marqués, par exemple, pour rester dans ce paramètre de l'intonation, par le tâtonnement des cordes essayant de jouer au tempérament du gamelan, à l'oreille. À la lecture de ses intentions de professeur de composition et de ses intentions musicales et scéniques pour cette pièce¹⁹, on peut imaginer que le titre de la pièce reflète aussi, en partie, le désir du compositeur.

¹⁸ « Kartini », dans *Wikipédia*, 1 juillet 2021. URL : <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Kartini&oldid=184290788>. Consulté le 2 septembre 2022.

¹⁹ « Tetterettet.net - KILL THE WEST IN ME - KARTINI & KATINI, two stories ». URL : <http://www.tetterettet.net/producties/killthewestinme-e/128-killthewestinme-e>. Consulté le 2 septembre 2022.

Ouverture

Ma langue, je la déporte et la bouscule non pas dans des synthèses, mais dans des ouvertures linguistiques qui me permettent de concevoir les rapports des langues entre elles aujourd'hui sur la surface de la terre.

GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, p. 40.

Dans la totalité-monde, la part de soi qu'on abandonne, en toute poétique, à l'autre... [c']est la pensée même de l'effleurement, la pensée archipélique par quoi nous recomposons les paysages du monde... qui, contre toutes les pensées de système, nous enseigne l'incertain, le menacé mais aussi l'intuition poétique où nous avançons désormais. La traduction, art de l'effleurement et de l'approche, est une pratique de la trace.

GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, p. 46.

À la fin de son livre *Javanese Gamelan and the West*¹, Sumarsam évoque les différentes interprétations métaphoriques de l'organisation du gamelan : image de la fabrication des tissus traditionnel *batik* (selon Chakrahadikosuma) ; ou de la hiérarchie des palais javanais au temps de leur « monarchie absolue » (selon Martopangranwit) ; métaphore du gamelan comme un réseau d'interactions (l'« *interactive network* » de Brinner) ; ou au contraire comme reflet de l'ordre cosmique et des superpositions de calendriers (interprétation de Becker). Cette dernière métaphore a été développée par Catherine Basset en une image du gamelan comme mandala sonore soumis à des compressions et expansions, le mandala étant lui-même une image du cosmos². À l'issue de ce travail, cédant au chaosisme³ marquant l'époque contemporaine, je proposerai cette intuition qu'une des actualités de la musique de gamelan réside dans sa possible interprétation en tant que métaphore⁴ musicale des pensées contemporaines inspirées des théories du chaos, de la Complexité d'Edgar Morin au *Tout-Monde* d'Édouard Glissant.

¹ SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, op. cit., "Chapter 5: Cross-Cultural Perspectives on Gamelan Theory / Metaphorical Readings of Gamelan".

² C. BASSET, « Gamelan, architecture sonore », complément à l'ouvrage *Musiques de Bali à Java, l'ordre et la fête*. Consulté le 10 septembre 2022.

³ N. DARBON, *Les musiques du chaos*, Paris, 2006 : « Le chaosisme est cette tendance générale à appliquer les théories du chaos dans les arts... par modélisation ou métaphorisation. » Et Darbon de citer Glissant : « J'appelle Chaos-Monde le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subsistent pourtant, s'endormant ou se transformant lentement ou à vitesse foudroyante : ces éclats, ces éclatements dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe de l'économie et dont nous ne pouvons prévoir l'emportement. » (É. GLISSANT, *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*, Paris, 1997, p. 22).

⁴ « c'est-à-dire littéralement... "transport", déplacement, transposition d'une réalité à une autre. » (N.DARBON, *Les musiques du chaos*, op. cit., p. 137).

Le Tout-Monde est ainsi le lieu d'une réalité processive, que j'appelle créolisation. Ce processus mêle aujourd'hui les contractions d'espaces et les précipitations de temps, et ses résultantes sont inattendues.

... le Tout-Monde s'apprend ou s'estime en premier lieu par une Poétique de l'Utopie née d'une pratique de nos totalités, que nous appellerions mondialité... son revers névrotique résume dans le réel tout ce que nous appelons mondialisation... Si vous vivez la mondialité, vous êtes au moins de combattre vraiment la mondialisation.

GLISSANT, *La cohée du Lamentin*, p. 138-139.

Transformer le monde (par le chaos) cela revient aussi, et bien d'avantage, à proposer un nouvel état du monde.

DARBON, *Les musiques du chaos*, p. 31.

L'arborescence des strates instrumentales, de timbres et des temporalités (combinaison de cycles et de linéarité, échelles temporelles) du gamelan en font une musique d'allure fractale (comme le mandala). C'est un chaos, au sens d'une imbrication complexe d'ordre et de désordre⁵, qui ne se réfère pas à celui des musiques de bruit décrites par Nicolas Darbon dans *Les musiques du chaos* mais qui tisse des mélodies de timbres principalement inharmoniques en des textures parfois denses. Si j'ai été séduit par la variété d'émotions créées par ces textures inharmoniques – pouvoir écrire de telles séquences joyeuses ou apaisantes a toujours été un but pour moi⁶ –, ce chaos correspond aussi aux problématiques contemporaines définies dans ce livre comme celles de « l'ambiguïté et l'hybridation, [de] la complexité voire la confusion »⁷ des textures, qui sont au centre de la composition en Occident ces dernières décennies et dans lesquelles mon travail s'inscrit. Partant d'une sensation de jeu et de l'intuition que le fonctionnement du gamelan avait un rapport avec mon utopie musicale, j'ai progressivement trouvé dans le gamelan, en décodant ses textures, en cherchant la mesure de son chaos⁸, un modèle à la fusion d'éléments divers, une manière de relier texture (masse et espace), son et discours (mélodico-rythmique, individualité), une direction pour

⁵ « Edgar Morin explique bien que... le chaos et le cosmos tout à la fois se différencient et coopèrent... Le chaos ne serait plus nécessairement synonyme de désordre – mais de désordre et d'ordre... Les notions binaires sont en même temps antagonistes et complémentaires. Le visage de la musique comme reflet possible de l'univers est changé. La formation de l'Univers est un chaos de dispersion et d'ordonnement. » (*Ibid.*, p. 175.)

⁶ Je pense que la musique doit refléter la totalité du monde humain, et pas seulement sa détresse ou son désordre, comme c'est souvent le cas depuis le xx^e siècle, même si les raisons objectives ne manquent pas. Aucun style musical, me semble-t-il, ne s'est privé de la joie.

⁷ Pierre-Albert Castanet cité par N. DARBON, *Les musiques du chaos*, *op. cit.*, p. 28.

⁸ Pour paraphraser Édouard Glissant... (voir E. GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, *op. cit.*, p. 93-94 : « Le classicisme pour une culture c'est le moment où cette culture est suffisamment sûre de ses propres valeurs pour les inscrire dans cette mesure de la mesure et les proposer au monde comme valeurs universelles... Les classicismes sont suivis par des périodes baroques... [où] se développent une démesure de la mesure... (étendue, prolifération redondance, répétition). À cette période succède une autre que de dirai de mesure de la démesure... [La] démesure de la démesure me paraît être la vocation de la littérature d'aujourd'hui. »)

Seules les traces font rêver.

CHAR, *La parole en archipel*.

Vivre la totalité-monde à partir du lieu qui est le sien,
c'est établir relation et non pas consacrer exclusion.

GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, p. 67.

entrelacer « note » et « son ». On peut le voir comme un reflet de notre monde et de la façon de le penser ces dernières années, au moins en Occident.

Cette complexité du gamelan est le résultat de son histoire. La culture javanaise est connue pour son syncrétisme⁹ – faire tenir du divers ensemble – elle qui reproduit à l'intérieur même de l'île de Java l'éparpillement culturel d'un territoire archipélique. En regroupant les multiples variantes qui existent : les carillons sacrés et agraires des volcans, cycliques et ordonnés, accueillent les chants, arabesques et virtuosités individuelles des instruments doux issus de la culture lettrée et urbaine des côtes¹⁰. Ces deux mondes se retrouvent régulièrement au sein de la progression de la musique, les points de coïncidence entre pôles mélodiques (notes *sèlèh*) et colotomie pouvant être interprétés comme des sortes « d'attracteurs étranges » au milieu de la luxuriance des voix. L'allusion qui caractérise le goût javanais pour le raffinement ajoute encore en complexité.

Cette fusion, qui s'observe toujours aujourd'hui dans les autres musiques d'Indonésie, a été rendue possible par la tolérance caractéristique des Javanais face à l'hétérogène qui compose leur culture et à leur désir d'harmonie collective : l'important, pour chaque musicien, au moment d'une représentation, est de « guider et suivre », des « intermédiaires » (*bonang* et *pekin*) existent entre les parties réunies et tous se réfèrent à un même modèle mental ; en même temps, cet idéal trouve évidemment une application plus complexe dans la réalité¹¹. Je poserais l'hypothèse que ce sont les notions de *pathet* et de *garap* qui forgent « l'esprit » qui fait tenir ensemble toutes l'architecture du gamelan : le *pathet*, par ses contraintes modales, offre un cadre à l'expression personnelle comme à la rigueur de la structure

⁹ Par exemple religieux (R. PICKVANCE, *A Gamelan manual*, op.cit., p. 7).

¹⁰ Le temps de l'Orient a souvent été vu depuis l'Occident comme un temps cyclique, mais les grands gamelans des palais ou du théâtre d'ombre imbriquent en réalité continuellement, comme il a été vu, les temps de l'être et du devenir.

¹¹ Voir les anecdotes relatés par Sumarsam concernant les manifestations d'ego, de virtuosités, de pièges de répertoires ou de techniques réalisés entre musiciens (SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, op. cit., p. 119-123).

Les poètes connaissent et acceptent l'idée de la frontière, mais pas comme muraille, obstacle, isolement ou enfermement: la frontière comme jouissance du passage d'une saveur à une autre. Cette jouissance là est le nouveau sens qu'il nous faut donner au mot frontière. La frontière est nécessaire car je ne veux pas perdre la saveur que je quitte et je ne veux pas perdre la saveur vers laquelle je vais. Leur accord n'est pas un anéantissement l'un dans l'autre. La notion de frontière a une grande beauté dans ce sens là.

GLISSANT, *Entretien avec Alain Veinstein*,
« Du jour au lendemain », France culture, 2010.

mélodique ; le *garap* permet son « incarnation musicale »¹² par les interprètes à partir d'une mélodie centrale abstraite (*balungan* ou mélodie intérieur) plus ou moins absente – mais c'est dans cette absence que réside sa force de cohésion. Les Javanais sont d'ailleurs explicites sur ce mélange d'ordre et de désordre qui fonde leur culture : la déesse du Sud, Ratu Kidul, patronne des démons, de la mort et de la mer démontée, qui dévaste royaumes et règnes est ainsi également la protectrice des dirigeants de Java depuis le XVI^e siècle, et donne vie et santé aux humains comme à leur terres.

François Nicolas a d'ailleurs réussi à parfaitement décrire et construire théoriquement un tel système d'organisation comme enjeu de la création contemporaine¹³, système qu'il nomme Hétérophonie¹⁴ – sans toutefois jamais nommer le gamelan. Nicolas définit l'Hétérophonie comme une relation complexe, fondée sur de « l'hétérogène endogène », qui transforme une angoissante prolifération en un foisonnement harmonieux. Elle s'oppose à la fois à la coopération polyphonique (contrepoint), à la concurrence cacophonique, ainsi qu'à l'indifférence du collage et de la juxtaposition, tout en pouvant les intégrer toutes trois (on peut imaginer une Hétérophonie de polyphonie et surimpression). Elle s'oppose également à la définition ethnomusicologique de l'hétérophonie (différencier du même) dont nous avons vu qu'elle ne permettait d'ailleurs pas de caractériser précisément le fonctionnement des textures du gamelan dans leur variété et leur complexité. Il me semble que le gamelan javanais constitue un très bel exemple de cette problématique actuelle, un exemple musical, vivant et éprouvé ; un modèle dont la culture musicale javanaise explore également les limites (cacophonie, polyphonie...).

¹² Forcée à partir de l'interprétation qu'en donne Sumarsam (*Ibid.*, p. 137).

¹³ F. NICOLAS, « Variations sur l'idée d'hétérophonie », dans *Foisonnement et proliférations en musique*, Presses Universitaires de Lyon, 2020.

¹⁴ Avec une majuscule pour la différencier de l'hétérophonie au sens ethnomusicologique habituel.

Je parle et surtout j'écris en présence de toutes les langues du monde.

GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, p. 39.

Si, pour Debussy, des connaissances précises n'étaient pas nécessaires pour que le gamelan soit une révélation, aujourd'hui, la situation est différente. Les musiques traditionnelles non-européennes, ayant apporté des matériaux neufs et des alternatives de pensées pendant le xx^e siècle, sont maintenant en partie intégrées à la musique « contemporaine », bien qu'hors de tout parcours académique¹⁵. Ce n'est donc plus leur rôle aujourd'hui, même si, heureusement, une rencontre par l'apprentissage, avec les musiciens, les personnes, la culture reste une expérience extraordinaire et sans doute nécessaire.

J'ai tenté de montrer dans ce portfolio comment j'avais pris « au sérieux » les rouages de la mécanique floue, vivante et précise du gamelan, qui naît à la fois d'une conception musicale très différente de celle que j'ai apprise autant qu'elle s'inscrit, qu'elle s'immerge dans le phénomène sonore – ce qui en fait toute son actualité et son universalité. Ce « sérieux » a consisté à tenter de ne pas séparer les processus javanais de leurs interconnexions, de leur contexte, de leurs effets et intentions. Puis de faire à peine muter ceux qui rencontrent mon propre chaos – nourri de beaucoup d'autres musiques que celles de Java – pour leur trouver une place naturelle qui aide à élaborer mon territoire musical. Par le même mouvement, j'ai essayé de conserver nos espaces esthétiques distincts, d'éviter le collage et l'hybridation qui globalisent et indifférencient – et qui ne me reflètent pas. Si j'ai tenté une maîtrise technique, la plus précise et logique possible, ce compagnonnage s'est aussi fait dans l'errance¹⁶, comme un assemblage de traces, et je pense, j'espère, qu'une grande partie du travail, m'échappe. Cet ordre technique, caché dans les partitions

¹⁵ P. ALBÈRA, « Les leçons de l'exotisme », *op. cit.*, p. 81. Je nuancerais en précisant que c'est surtout le cas en Europe (voire en France) car aux États-Unis, les cultures non-occidentales sont au moins présentées dans les institutions.

¹⁶ Par exemple, travaillant l'idée de *céngkok* mélodiques aux flûtes dans *Études tutti*, il aurait été logique qu'au piano préparé, qui a également un rôle d'élaboration, harmonique cette fois, je m'inspire des logiques des instruments pseudo-polyphoniques du gamelan, *bonang* et *gendèr*, en ordonnant mon écriture selon la même logique ou principe d'*imbal/sekaran*. Cela ne m'est même pas venu à l'esprit. J'ai écrit un développement libre qui traverse tout le cycle, ce que je ne regrette pas, mais c'est un exemple de conflit entre une logique de travail et la conception d'une œuvre.

Je crois que la poésie, et en tout cas l'exercice de l'imaginaire, la vision prophétique à la fois du passé et des espaces lointains, est de partout la seule manière que nous ayons de nous inscrire dans l'imprédictibilité de la relation mondiale.

GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, p. 89.

et invisible, à mon sens, s'il n'était exposé dans ce portfolio, a d'ores et déjà permis et permettra encore, je l'espère, et comme la définition du chaos le suppose, ouvertures inattendues et résultats imprévisibles.

Annexe 1 : Liens d'écoute de Gamelan javanais

Quelques propositions d'écoutes pour se faire une idée de la musique de Java Centre.

Une suite composée de : *Gendhing Gambirsawit kethuk 2 kerep merong 4* /- *Subokastawa* -/ *Ayak ayakan, laras sléndro pathet sanga*. Gamelan complet par le groupe des professeurs de l'atelier de gamelan de la Philharmonie de Paris avec des musiciens javanais invités : <https://www.youtube.com/watch?v=6XtN3XUHsVs&t=13s>

Le gamelan du palais de Surakarta, *gendhing bonang*, seuls les instruments forts jouent : <https://www.youtube.com/watch?v=LbfuCng4uQU>

Le gamelan complet du palais de Surakarta : <https://www.youtube.com/watch?v=-zUQCChh0pJU&t=900s>

Un exemple de gamelan *gadhon* (réduit aux solistes) : <https://www.youtube.com/watch?v=pCW16CB3cU>

La belle série d'enregistrement de John Noise Manis, le gamelan est assez bien enregistré, ce qui est rare :

- <https://open.spotify.com/album/5rzaHBTOcCRHiKqzavZNUu?si=2bdf0cd124684918>
- <https://open.spotify.com/album/3kBXhZkHKYFvt66AKyzMAE?si=c33a976565de46fa>
- <https://open.spotify.com/album/5CSr43hFnExNbWRGbc3Z4B?si=57d5a585b5294b2f>
- <https://open.spotify.com/album/0nnCTYSwjFzVyyXZMcF7xE?si=0f427151752548f5>
- <https://open.spotify.com/album/72BGeUOy9Is7YR8mDWuxzF?si=4993d29ac324d5e>

Annexe 2 : Poème d'Édouard Glissant

Ce poème est en annexe car il n'a rien à voir avec le gamelan javanais, son contexte est celui de la traite négrière. Cependant, la pensée et la langue d'Édouard Glissant, dans lesquelles je me suis incroyablement retrouvé, ont accompagné ce travail et je suis heureux qu'un morceau de vers, détourné, lui serve de titre.

Au loin le pays sonnait. Dans l'éclaircie labourée
Entre les hauts plis d'arbres inconnaisables
Ce bruit, bonze battu, tombait en herbe
Nous étions deux, peuple de nuit et peuple de clairière
Pays d'avant
Que nous ne savions pas être l'Avant
Tout autant que l'errant ne connaît la rivière qui là
Le déchire d'une eau comme ronce

Édouard Glissant, *Pays rêvé, pays réel*, p.19.

Lexique des mots javanais

Ce lexique n'a pour fonction que de rappeler le sens général des principaux termes javanais utilisés dans ce portfolio, c'est un aide-mémoire qui ne présente pas de définitions exhaustives.

Ageng grand.

Alok interjection vocale.

Alus raffiné.

Andeghan « *break* » vocal : arrêt temporaire du gamelan pendant laquelle la chanteuse (*pesindhèn*) reste seule avant que le gamelan ne reprenne.

Balungan mélodie-sequelette jouée par les instruments de la famille des *saron* et par le *slenthem*, et interprétée par les autres instruments.

Balungan nibani *balungan* où les première et troisième notes de chaque *gatra* est remplacée par la tenue de la note précédente (. 5 . 6).

Barung de registre medium.

Bonang instrument clavier composé de petits gongs horizontaux.

Buka courte introduction instrumentale.

Cèngkok formule mélodique propre à un parcours mélodique dans un mode.

Ciblon tambour medium d'un style généralement virtuose.

Dados nom de l'*irama* II.

Dhalang marionnettiste et narrateur du théâtre d'ombre.

Dhing notion métrique et modale, note faible du couple de notes *dhing-dhong*.

Dhong notion métrique et modale, note forte, lieu d'attraction du couple de notes *dhing-dhong*.

Embat accord (tempérament) spécifique d'un gamelan.

Gadhon (gamelan gadhon) petit gamelan sans *saron* ni *bonang*, composé essentiellement par les instruments doux, à la colotomie réduite à un gong et où le *balungan* n'est joué que par le *slenthem*.

Gambang lamellophone en bois joué à deux mailloches évoluant en doublure d'octave.

Gongsaran forme fixe courte formée d'un ostinato sur une seule note.

Garap style d'interprétation : incarnation idiomatique (propre à une instrument) d'une mélodie génératrice (*balungan* ou mélodie intérieure).

Gatra unité mélodico-métrique formée de quatre pulsations (exemple : 5 6 5 3) et qui permet d'analyser la découpe du *balungan*.

Gendèr lamellophone aux lames fines au-dessus d'un résonateur, les instruments de registres aigu et medium sont joués à deux mailloches et donc les seuls instruments polyphoniques du gamelan.

Gendhing composition au sens général ; ou désignation de la première partie de la forme de composition à la structure la plus longue.

Gérong petit chœur d'hommes chantant à l'unisson.

Gongan phrase contenue entre deux frappes de gong.

Imbal jeu en contrepoint imbriqué : une ligne mélodique est divisée entre deux (ou plusieurs) instruments identiques (ou deux mains), une note à l'un, une note à l'autre.

Inggah deuxième partie d'une *gendhing*.

Irama échelle temporelle (proportion) à laquelle est jouée la mélodie-squelette (*balungan*), à chaque *irama* sont associés des *garap* formant une texture instrumentale propre à cette *irama*.

Kébar *garap* collectif parfois possible en *irama* I, animé, vivant, où les *bonang* jouent en *imbal*, les instruments de la colotomie jouent quelques frappes supplémentaires et le tambour accompagnant est le *ciblon*.

Kempul gong vertical de taille et fonction inférieures au grand gong (*gong ageng*) et un peu moins grave.

Kempyang petit gong aigu joué souvent en combinaison avec le *kethuk* mais un peu plus aigu et joué résonnant ; « octave » (même note à un registre différent, mais ce n'est pas un intervalle de huit notes).

Kendhang tambour

Kenong sorte de gong horizontal de registre medium appartenant au groupe fonctionnel de la colotomie.

Kenongan phrase contenue entre deux frappes de *kenong*.

Kepatihan nom de la notation musicale javanaise.

Keplok claps de main joués en *mipil* rapides.

Kethuk petit gong aigu joué généralement étouffé.

Ladrang une des formes fixes (trente-deux pulsations) les plus répandues et développées.

Lagu mélodie.

Laras système des deux échelles/tempéraments javanais : *sléndro* et *pélog*.

Lik (ou ngelik) partie optionnelle et seconde d'une mélodie évoluant dans un registre plus aigu que la partie principale tu « thème ».

Mérong première partie de la structure *gendhing*.

Mipil *garap* de *bonang* consistant à jouer les notes du *balungan* deux par deux en « motif de crapaud » mis en boucle.

Padhang fonction mélodique correspondant approximativement à la notion d' « antécédant ».

Panerus (ou *penerus*) registre aigu.

Pathet « sorte de système modal » ; ou mode pentatonique, il y a six *pathet*, trois *pathet* par échelle (*laras*).

Pathetan prélude instrumental (ou vocal dans le cas du théâtre d'ombre), non mesuré, présentant et caractéristique d'un mode (*pathet*).

Pélog échelle mélodique (javanaise) composée de sept notes aux intervalles fortement inégaux.

Pesindhèn chanteuse soliste.

Pipilan *garap* des instruments doux où les notes ne sont pas joués simultanément mais successivement.

Rangkep irama IV.

Rasa affect, « *ethos* ».

Rebab *rebab*, sorte de vièle à deux cordes venant du moyen-orient.

Saron lamellophones sans résonateurs de différents registres jouant le *balungan*, ce sont les seuls instruments du gamelan à pouvoir être présents en plusieurs exemplaires qui se doublent.

Sèlèh note pôle située en fin de phrase.

Siter sorte de « cithare ».

Sléndro échelle mélodique (javanaise) de cinq notes aux intervalles quasi égaux.

Slenthem lamellophone aux lames fines, registre grave de la famille des *gènder*, joué à une mailloche et doublant le *balungan* avec les *saron*.

Suling flûte javanaise.

Suwuk fin d'une pièce.

Tanggung nom de l'irama I.

Ulihan fonction mélodique correspondant approximativement à la notion de « conséquent ».

Wayang représentation théâtrale accompagnée par un gamelan. Le *wayang kulit* (cuir) désigne le théâtre d'ombres réalisées avec des marionnettes de cuir.

Wilet irama III ; réalisation spécifique d'un *cèngkok* ; synonyme de *cèngkok*.

Table des illustrations

Illustration 1 : couverture du CD monographique produit par le label Initiale.	viii
Illustration 2: Listes des œuvres présentées dans ce corpus de recherche et composées pendant le doctorat SACRe.	xiv
Illustration 3 : Carte de l'Indonésie. [source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Indonesia_map.png]	1
Illustration 4 : Borobudur : musiciens sculptés (source : Wikipedia, Gamelan, en.)	3
Illustration 5 : Carte de Java.	4
Illustration 6: Paul Seelig (photo tirée du livre de Mak van Dijk)	65
Illustration 7 : <i>Joueurs d'angklung</i> , dessin d'Émile Bayard paru dans L'Illustration en 1889.	81
Illustration 8 : Les instruments du gamelan javanais tels qu'on les trouve dessinés dans Thomas RAFFLES, <i>The History of Java Volume I</i> , London : Printed for Black, Parbury, and Allen, 1817.	110
Illustration 9 : Objet de <i>Daily Colotomy</i> : compotier.	121
Illustration 10: Objet de <i>Daily Colotomy</i> : couvercle.	122
Illustration 11 : Objet de <i>Daily Colotomy</i> : Cloche à fromage.	122
Illustration 12 : Objet de <i>Daily Colotomy</i> : Saladier	123
Illustration 13 : Au tout premier plan et au fond, accrochées au plafond de la galerie, deux des hélices soniques de l'installation <i>Flügel klingen schwingen tönen Kreis</i> de Susanna Fritscher. ©Musée d'Art de Nantes.	125
Illustration 14 : Boîtier de contrôle des vitesses de rotation des hélices soniques.	127
Illustration 15 : Sinta Wullur au milieu de son gamelan chromatique.	149
Illustration 16 : paramètres de réglages de Pipilan.	300
Illustration 17 : Interface du logiciel Pipilan, réglé en <i>irama I</i> .	301
Illustration 18 : Interface du logiciel Pipilan, réglé en <i>irama II</i> .	303
Illustration 19 : modification de <i>garap</i> du <i>gendèr</i> virtuel.	304
Illustration 20: Danse Bedoyo du Ballet du palais de Solo (répétition à l'Opéra Bastille)	353
Illustration 21 : Danse <i>srimpi</i> au palais de Yogyakarta.	353
Illustration 22 : Ombre des marionnettes sur l'écran.	354
Illustration 23 : le <i>dalang</i> Ki Sigit Ariyanto.	355
Illustration 24 : les musiciens du gamelan derrière le marionnettiste et l'écran.	355
Illustration 25 : Croquis de Jean-François Leroy, projet de transformation des quatre objets en sculptures. De haut en bas :	357
Illustration 26: les quatre objets de <i>Daily Colotomy</i> dans l'atelier de Jean-François Leroy.	358
Illustration 27: Prologue de <i>Daily Colotomy</i> , saladier ; danse : Kadek Puspasari. Plateau des EMA à Vitry-sur-Seine,2019, ©Nathalie Adam	359
Illustration 28 : Prologue de <i>Daily Colotomy</i> , compotier-gong ; danse : Kadek Puspasari. Plateau des EMA à Vitry-sur-Seine,2019, ©Nathalie Adam	360
Illustration 29 : <i>Daily Colotomy</i> ,; danse : Kadek Puspasari. Plateau des EMA à Vitry-sur-Seine,2019, ©Nathalie Adam	361
Illustration 30 : Image (pellicule super 8 imprimée et projetée) extraite du film <i>Étude tutti</i> (Julien Mondon).	362
Illustration 31 : Image (pellicule super 8 imprimée et projetée) extraite du film <i>Étude tutti</i> (Julien Mondon).	363
Illustration 32 : <i>Herbes à peine</i> , les musiciens de l'ensemble InSoliTus au milieu de <i>Für die Luft</i> (Susanna Fritscher) au Musée d'Art de Nantes lors de la création ; une hélice sonique est partiellement visible au fond à l'angle du cloître ©Lorène de Ratuld.	364

- Illustration 33 : *Herbes à peine*, répétition des musiciens de l'ensemble InSoliTus au milieu de *Für die Luft* (Susanna Fritscher), Musée d'Art de Nantes ; ©Julien Mondon. 365
- Illustration 34 : : Disposition des instruments au milieu des rideaux de fils de *Für die Luft* (Susanna Fritscher). 366
- Illustration 35 : les musiciens derrière les fils de *Für die Lust*, création au Musée d'Art de Nantes, ©Musée d'Art de Nantes. 367

Table des exemples musicaux

Exemple 1 : Début de <i>Clepsydre</i> avec la transcription en sons réels au-dessus.	31
Exemple 2 : Analyse des cycles en strates des premières mesures de <i>Clepsydre</i> .	32
Exemple 3 : Benedictus : <i>Musique Bizarres, L'Exposition 1889</i> , « Danse javanaise », p. 12.	44
Exemple 4 : Benedictus, <i>Les Musiques Bizarres à l'Exposition de 1900</i> , p. 11.	46
Exemple 5 : John Cage, <i>Haikai (for gamelan)</i> , n°1.	52
Exemple 6 : Première page de la <i>Java Suite</i> de Godowsky.	56
Exemple 7 : Godowsky, <i>Java Suite</i> , p.9.	57
Exemple 8 : Constant Van de Wall, <i>Rhapsodie javanaise 1</i> , p. 2.	60
Exemple 9 : Van de Wall, <i>Rhapsodie javanaise 1</i> , p. 3.	61
Exemple 10 : Constant Van de Wall, <i>Rapsodie javanaise 2 (sic)</i> , p. 2.	62
Exemple 11 : Constant Van de Wall, <i>Rapsodie javanaise 2 (sic)</i> , p. 4.	63
Exemple 12 : Constant Van de Wall, <i>Rapsodie javanaise 2 (sic)</i> , p. 7.	64
Exemple 13 : Différentes apparitions du thème cyclique de la <i>Fantaisie</i> .	90
Exemple 14 : version de <i>Wani wani</i> recueillie par le docteur Groneman à la fin du XIX ^e siècle.	91
Exemple 15 : Debussy, <i>Clair de lune</i> , version de 1891.	93
Exemple 16 : Debussy, <i>Clair de lune</i> , première version (1882).	94
Exemple 17 : Debussy, début de <i>Pagodes</i> , mise en valeur des strates.	95
Exemple 18 : Debussy, début de <i>Cloches à travers les feuilles</i> .	100
Exemple 19 : Debussy, <i>Et la lune descend sur le temple qui fut</i> , m. 10-16.	101
Exemple 20 : <i>Daily Colotomy</i> , Violoncelle, lettre H.	117
Exemple 21 : Doigtés et sons résultants du jeu en sous-pression de la troisième octave aux trois flûtes	120
Exemple 22 : notes et vitesses des hélices soniques.	126
Exemple 23 : <i>Herbes à peine</i> , m. 105-108. Partie de violon contenant les indications de déclenchement des boutons du tableau de commande des hélices.	127
Exemple 24 : notation de la partie de partie de <i>ciblon</i> telle que jouée par Joko Raharjo et qui est enseignée à l'atelier de gamelan de la Philharmonie de Paris. Cet extrait correspond au premier <i>gongan</i> d'un ladrang en style <i>kébar</i> .	128
Exemple 25 : transcription de l'exemple 24 à la harpe dans <i>Eling Eling II</i> (m.16-17).	128
Exemple 26 : Ledoux - Spectre de bonang et sa transcription en hauteurs microtonales (Ledoux, « Quelques rapports Occident-Orient », p. 70).	130
Exemple 27 : Formalisation spatiale des hauteurs figurant dans le sonogramme de l'exemple 26, (Ledoux, « Quelques rapports Occident-Orient », p. 70).	130
Exemple 28 : Jean-Yves Bosseur, <i>Abangan</i> , p. 9	132
Exemple 29 : Jean-Yves Bosseur, <i>Abangan</i> , p. 37	133
Exemple 30 : Tempérament des échelles <i>sléndro</i> et <i>pélog</i> du gamelan de la Radio Republik Indonesia.	134
Exemple 31 : Notes par instruments selon les réseaux harmoniques de chaque note d'alto dans <i>Étude Tutti</i> .	139
Exemple 32 : début du <i>Concerto for Piano with Javanese Gamelan</i> de Lou Harrison.	148
Exemple 33 : <i>Herbes à peine</i> , parties de harpe (m.g.), violon et contrebasse, m. 49-51.	161
Exemple 34 : <i>Herbes à peine</i> , parties de violoncelle et contrebasse, m. 52-54.	161
Exemple 35 : <i>Trio</i> , 3 ^e mouvement, lettre G.	162
Exemple 36 : <i>Trio</i> , 3 ^e mouvement, lettre N.	163
Exemple 37 : hiérarchie <i>dhing-dhong</i> appliquée à l'ensemble de la texture du gamelan.	170
Exemple 38 : Le <i>balungan</i> du premier <i>gongan</i> , formé de quatre <i>gatra</i> du <i>lancaran Réna-réna</i> et sa réalisation aux <i>bonang</i> .	172
Exemple 39 : exemple de réalisation du <i>balungan</i> par les <i>bonang</i> en <i>mipil</i> .	172

Exemple 40 : Relation de « super-contretemps » entre les frappes du <i>kethuk</i> et des <i>kenong</i> dans différentes formes.	176
Exemple 41 : <i>Trio</i> , mouvement III, lettre F.	178
Exemple 42 : <i>Daily Colotomy</i> , lettre C.	179
Exemple 43 : <i>Semé d'un sinon Ib</i> , lettre G.	181
Exemple 44 : <i>Étude tutti</i> , harpe, une mesure après lettre E, le modèle de l'ostinato correspond aux mesures 2 et 3 de l'exemple .	182
Exemple 45 : <i>Daily Colotomy</i> , lettre G, anticipation de l'harmonique de la note sèlèh au piano... 183	
Exemple 46 : <i>Daily Colotomy</i> , lettre J. En rouge, l'objet-sèlèh ; en bleu son anticipation et en vert sa résonance.	184
Exemple 47 : <i>Daily Colotomy</i> , anticipation des objets au piano, lettre A.	185
Exemple 48 : <i>Herbes à peine</i> , mouvement V, Élaboration I : incarnation et mise en évidence polyphonique de la logique d'engendrement des notes pôles.	186
Exemple 49 : <i>Daily Colotomy</i> : incarnation et mise en évidence polyphonique de la logique d'engendrement des notes pôles.	187
Exemple 50 : <i>Daily Colotomy</i> : incarnation et mise en évidence polyphonique de la logique d'engendrement des notes pôles à la flûte, lettre P à T.	188
Exemple 51 : Début de <i>Clair de lune</i> extrait des <i>Fêtes Galantes</i> de Debussy avec une mise en évidence des relations d'anticipation entre l'accompagnement et la ligne mélodique principale.	191
Exemple 52 : Cycle de la forme <i>ketawang</i> représentée en cercle.	194
Exemple 53 : cycle d' <i>Étude tutti</i> aux alto (" <i>balungan</i> ").	202
Exemple 54 : Évolution de l'instrumentation et de la structure de la colotomie d' <i>Étude tutti</i> en fonction du <i>balungan</i> .	203
Exemple 55 : Évolution des modes de jeu de la colotomie de <i>Cèngkok</i> en fonction du <i>balungan</i>	204
Exemple 56 : Parcours harmonique de <i>Herbes à peine</i> .	205
Exemple 57 : Cycle de <i>Daily Colotomy</i> .	208
Exemple 58 : Progression des <i>irama</i> du cycle et forme de <i>Eling Eling</i> .	223
Exemple 59 : Progression des <i>irama</i> du cycle et forme de <i>Cèngkok</i> .	224
Exemple 60 : Progression des <i>irama</i> du cycle d' <i>Herbes à peine</i> et <i>Semé d'un sinon I</i> .	225
Exemple 61 : Trois densités de cycle des objets dans <i>Daily Colotomy</i> .	225
Exemple 62 : Progression des <i>irama</i> du cycle et forme de <i>Daily Colotomy</i> .	226
Exemple 63 : Progression des <i>irama</i> du cycle et forme d' <i>Étude tutti</i> .	227
Exemple 64 : Progression des <i>irama</i> du cycle et forme de <i>Semé d'un sinon II</i> .	227
Exemple 65 : Représentation graphique de la progression temporelle des accords du cycle de <i>Semé d'un sinon II</i> en fonction des <i>irama</i> .	228
Exemple 66 : Découpage des sections constituant chacun des trois mouvements du <i>Trio</i> , selon la superposition d'un découpage en 3, 5, et 8 parties égales de la durée total du mouvement.	229
Exemple 67 : Proportions, forme, et durée comparée des trois mouvements du <i>Trio</i> .	230
Exemple 68 : <i>Étude tutti</i> , cordes, m. 87-89.	231
Exemple 69 : Rythme et articulation de la partie de violon 1 dans le <i>Deuxième quatuor à cordes</i> d'Elliott Carter.	234
Exemple 70 : Retard de la colotomie dans <i>Daily Colotomy</i> .	250
Exemple 71 : Division de la ligne mélodique du « <i>balungan</i> » aux altos dans <i>Étude tutti</i> .	251
Exemple 72 : Ambiguïté <i>imbal</i> /contrepoint dans les parties des trois flûtes d' <i>Étude tutti</i> .	252
Exemple 73 : Instrumentation des strates composant les textures d' <i>Étude tutti</i> .	253
Exemple 74 : Équivalence approximative des fonctions instrumentales entre <i>Étude tutti</i> et le gamelan.	254
Exemple 75 : Évolution des modes de jeu de <i>Cèngkok</i> .	256

Exemple 76 : Proposition par Marc PERLMAN de parties d'élaboration de certains instruments doux dans une <i>gendhing</i> en <i>sléndro manyuro</i> .	267
Exemple 77 : exemple de combinaisons de <i>céngkok</i> en <i>irama</i> IV à partir de l' <i>irama</i> III.	268
Exemple 78 : Exemple de divergence lors du deuxième <i>gatra</i> entre le <i>balungan</i> (qui finit sur 5) et les parties d'élaboration du rebab et du <i>gènder</i> (qui finissent sur 1).	270
Exemple 79 : premier <i>kenongan</i> de l' <i>inggah</i> du <i>Gendhing</i> Bondhèt pélog nem. Version de Solo en <i>balungan nibani</i> , version de Yogyakarta pour l' <i>irama wilet</i> .	271
Exemple 80 : Caractéristiques synthétiques des <i>pathet</i>	274
Exemple 81 : décomposition des titres des morceaux de gamelan	275
Exemple 82 : Où l'on voit l'importance à grande échelle des notes principales du mode dans le <i>ladrang Pankur</i> .	276
Exemple 83: <i>Herbes à peine</i> , Mouvement V, m. 185-188, contrebasse.	278
Exemple 84 : <i>Herbes à peine</i> , Mouvement V, m. 109-111, piano.	278
Exemple 85 : Formule de base de la boucle de violon, <i>Herbes à peine</i> , mouvement V.	279
Exemple 86: Notice de la partition indiquant la latitude de variation de la séquence de violon au début du mouvement V d' <i>Herbes à peine</i> , m. 10-14.	280
Exemple 87 : <i>Herbes à peine</i> , Mouvement V, m. 105-108, piano.	281
Exemple 88: répartition des <i>céngkok</i> dans la partie de flûte de <i>Daily Colotomy</i> . Chaque case grisée correspond à une phrase de flûte, une même couleur indique un même matériau.	285
Exemple 89 : la monodie partagée des trois flûtes d' <i>Étude tutti</i> .	286
Exemple 90 : <i>Oralleuiants</i> , Gilles Tremblay, chiffres 1 à 3.	296
Exemple 91 : <i>Oralleuiants</i> , Gilles Tremblay, chiffre 54.	298
Exemple 92 : Exemple de Suite. Schéma de possibilités d'enchaînements de morceaux (avec leurs <i>irama</i>) à partir du <i>gendhing Randhu kéntir</i> .	311
Exemple 93 : <i>Herbes à peine</i> , Mouvement I, m. 8-15, violoncelle.	319
Exemple 94 : <i>Herbes à peine</i> , Mouvement I, m. 1-5, violoncelle.	320
Exemple 95 : Forme de <i>Herbes à peine</i> /Semé d'un sinon.	322
Exemple 96 : <i>Herbes à peine</i> , Mouvement V, m. 233-235, piano-harpe-hélices.	324
Exemple 97 : <i>Daily Colotomy</i> , partition, lettre G.	340
Exemple 98: Cycle de <i>Semé d'un sinon II</i> et les divers engendrements qui le compose.	341
Exemple 99: <i>Semé d'un sinon II</i> , m. 8-11	342
Exemple 100 : extrait de la partition de <i>Banwa</i> de Jonas Baes.	346
Exemple 101 : Forme de <i>Wilujeng</i> . Les numéros de la deuxième rangée indiquent les notes du <i>balungan</i>	348
Exemple 102 : Extrait des parties de piano et percussion reproduisant les strates du gamelan, <i>Wilujeng</i> m.154-157.	349
Exemple 103 : Non-synchronicité des notes pôles (<i>sèlèh</i>) dans <i>Wilujeng</i> , m.108-110.	350

Bibliographie

- ADAMEK (Ondrej), « Une seule musique », <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane>, [s.d.]. URL : <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=164>. Consulté le 21 décembre 2021.
- ALBÈRA (Philippe), « Les leçons de l'exotisme », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 9, 1996, p. 53-84.
- ALVES (Bill), « Kembangan in the music of Lou Harrison », *Perspectives of New Music*, vol. 39, n° 2, juin 2001, p. 29-56.
- ANGKASA (Linda), *Lou Harrison's Concerto for Piano with Javanese Gamelan: Synchronization of East and West*, PhD Thesis, University of Huston, 2015.
- AMBLARD (Jacques), « Hétérophonie », dans *Théories de la composition musicale au xxe siècle*, Symétrie, 2013 (direction scientifique de Nicolas Donin et Laurent Feneyrou), p. 1191-1212.
- AROM (Simha), *African polyphony and polyrhythm*, Cambridge University Press, Cambridge New York Melbourne Sydney, 1991.
- AROM (Simha) et ALVAREZ-PÉREYRE (Frank), *Précis d'ethnomusicologie*, CNRS Editions, Paris, [s.d.].
- ASCHOUR (Didier), « Alvin Lucier, un phénomène sonore », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, vol. 47, no 1, 2002, p. 155-160.
- AUBAT-ANDRIEU (Mathilde), BANCAUD (Laurence), BARBÉ (Aurélien) et al., *La harpe aux XX^e et XXI^e siècles*, Minerve, 2013 (Musique ouverte).
- BALMER (Yves), LACÔTE (Thomas) et MURRAY (Christopher Brent), *Le Modèle et l'Invention : Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt*, Symétrie, Lyon, 2017.
- BAR-YOSEF (Amatzia), « Musical Time Organization and Space Concept: A Model of Cross-Cultural Analogy », *Ethnomusicology*, vol. 45, n° 3, Autumn 2001, p. 423-442.
- BARTOLI (Jean-Pierre), « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia*, vol. 7, n° 2, 2000, p. 61-71.
- BASSET (Catherine), « Gamelan, architecture sonore », complément à l'ouvrage *Musiques de Bali à Java, l'ordre et la fête*, [s.d.], site internet, URL : https://pad.philharmoniedeparis.fr/gamelan/site/plan.html?_ga=2.61763243.660684819.1662842829-1572032950.1662842829. Consulté le 10 septembre 2022.
- BASSET (Catherine), « Gamelan Gong Kebyar. The Art of Twentieth-Century Balinese Music, Michael Tenzer », *Moussons. Recherche en sciences humaines sur l'Asie du Sud-Est*, n° 8, décembre 2005, p. 177-180.
- BASSET (Catherine), *Musiques de Bali à Java ; l'ordre et la fête*, Actes Sud, 1995
- BASSET (Catherine), « Images du monde et traitement du temps dans le gamelan », *Les Cahiers de l'IRCAM: Les Écritures du Temps*, 2001, p. 93-140.

- BASSET (Catherine), « L'univers du gamelan : opposition théorique et unicité fondamentale », *Archipel*, vol. 79, n° 1, 2010, p. 125-194.
- BAUER (AMY), « The Other of the Exotic: Balinese Music as Grammatical Paradigm in Ligeti's "Galamb Borong" », *Music Analysis*, vol. 27, n° 2/3, 2008, p. 337-372.
- BECKER (Judith) et BECKER (Alton), « A Grammar of the Musical Genre "Srepegan" », *Journal of Music Theory*, vol. 23, n° 1, 1979, p. 1-43.
- BECKER (Judith), « A Southeast Asian Musical Process: Thai Thăw and Javanese Irama », *Ethnomusicology*, vol. 24, no 3 (1980).
- BECKER (Judith), « Earth, Fire, Śakti, and the Javanese Gamelan », *Ethnomusicology*, vol. 32, no 3 (1988).
- BECKER (Judith), « Kroncong, Indonesian Popular Music », *Asian Music*, vol. 7, n° 1, 1975, p. 14-19.
- BECKER (Judith), « A Southeast Asian Musical Process: Thai Thăw and Javanese Irama », *Ethnomusicology*, vol. 24, n° 3, 1980, University of Illinois Press, p. 453-464.
- BECKER (Judith), « Western Influence in Gamelan Music », *Asian Music*, vol. 3, n° 1, 1972, p. 3-9.
- BENABDELJALIL (Nabil), *L'hétérophonie dans la musique du 20ème siècle : autour de Stravinsky, Boulez et Berio : approche théorique générale et étude systématique*, thèse de doctorat, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2007.
- BENAMOU (Marc), *Indonésie, Java Centre, Gamelan de Solo : Le jeu des sentiments*, Maison des Cultures du Monde, 2006 (livret de CD, URL : <https://boutiqueenligne.maisondesculturesdumonde.org/fr/cd-vinyles/278-gamelan-de-solo.html>).
- BENAMOU (Marc), *Rasa, Affect and Intuition in Javanese Musical Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 2010 (AMS Studies in Music).
- BENAMOU (Marc), « Rasa et sentimiento, le sens musical à Java et au Pérou », *Cahier d'ethnomusicologie*, vol. 28, 2015, p. 81-103.
- BENAMOU (Marc), « (Sous)entendre le (sou)rire, dans les musique de gamelan à Java Centre », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2016, p. 37-53.
- BENEDICTUS (Louis), *Les musiques bizarres à l'exposition*, Hartmann, Paris, 1889. URL : [https://imslp.org/wiki/Les_musiques_bizarres_%C3%A0_l'exposition_\(Benedictus,_Louis\)](https://imslp.org/wiki/Les_musiques_bizarres_%C3%A0_l'exposition_(Benedictus,_Louis)). Consulté le 20 décembre 2021.
- BENEDICTUS (Louis) et GAUTIER (Judith), *Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900. Volume 2, 1900*. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1180639j>. Consulté le 2 janvier 2022.
- BERIO (Luciano), *Requies*, chamber orchestra, *Universal Edition* - partition.
- BERTOLA (Mauro Fosco), « Debussy et l'avant-garde : Takemitsu versus Boulez », dans *Regards sur Debussy*, éd. M. CHIMÈNES, A. LAEDERICH, Fayard, 2013.
- BISQUERT (Jonas), « Bio / Contact », 11 novembre 2020. URL : <https://jonasbisquert.com/contact/>. Consulté le 2 septembre 2022.

- BOKUM (Jan ten), « Lange, de family », *Oxford Music Online*, [s.d.]. URL : <https://www-oxfordmusiconline-com.cnsmdp.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015973>. Consulté le 30 octobre 2021.
- BOSSEUR (Jean-Yves), *Abangan*, manuscrit, avec l'aimable autorisation de l'auteur, 2001-02 – partition.
- BOSSEUR (Jean-Yves), *Musiques traditionnelles et création contemporaine*, Minerves, 2022 (Musique ouverte).
- BOSSEUR (Jean-Yves), *Musique et Arts Plastiques*, Minerves, 1998 (Musique ouverte).
- BOSSEUR (Jean-Yves), *Vocabulaire de la musique contemporaine*, 4e édition, Paris, 2020.
- BOUCOURECHLIEV (André), *Debussy : la révolution subtile*, Fayard, 1998 (Les chemins de la musique).
- BOULEZ (PIERRE) et CADIEU (MARTINE), « Traditional Music - a lost paradise? / Musique traditionnelle - un paradis perdu? / Traditionelle Musik - ein verlorenes Paradies? », *The World of Music*, vol. 9, no 2, 1967, p. 3-10.
- BOULEZ (PIERRE), « La corruption dans les encensoirs », *Points de repères*, Christian Bourgois, Paris, 1985.
- BOULIANE (Denys), « Les Six Études Pour Piano de György Ligeti ou l'Art Subtil de Créer en Assumant les Référents Culturels », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 9, n° 2, 1989.
- BOURION (Sylveline), *Le style de Claude Debussy: duplication, répétition et dualité dans les stratégies de composition*, Vrin, Paris, 2011 (MusicologieS).
- BRINNER (Benjamin), « At the Border of Sound and Silence: The Use and Function of Pathetan in Javanese Gamelan », 1989.
- BRINNER (Benjamin), « Freedom and Formulaity in the "Suling" Playing of Bapak Tarnopangrawit », *Asian Music*, vol. 24, n° 2, 1993.
- BRINNER (Benjamin), *Knowing music, making music: Javanese gamelan and the theory of musical competence and interaction*, University of Chicago press, 1995.
- CAGE (John), *Haikai (for gamelan)*, Peters Edition EP 67145, 1986 – partition.
- CAGE (John), « Interview par Miguel Frasconi », *Balungan*, vol. 3, no 2, octobre 1988, p. 19-23.
- CAGE (John), *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, 1961.
- CAGE (John), « The East in the West », *Asian Music*, vol. 1, no 1, Winter, 1969 1968, University of Texas Press, p. 15-18.
- CARTER, Elliott, *Deuxième Quatuor à cordes*, Associated Music Publishers, 1959 – partition.
- CARTERETTE (Edward C.) et KENDALL (Roger A.), « On the Tuning and Stretched Octave of Javanese Gamelans », *Leonardo Music Journal*, vol. 4, 1994, p. 59-68.

- CARDENAS (Fabricio), « Musicam scire: Du Portugal à l'Indonésie, le Keroncong », *Musicam scire*, 11 août 2011, URL : <http://musicamscire.blogspot.com/2011/08/du-portugal-lindonesie-le-keroncong.html>. Blog consulté le 12 septembre 2021.
- CASTANET (Pierre-Albert), « Création/re-création : à propos des jeux et des enjeux de l'« oeuvre ouverte » en « musique contemporaine » », *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Création/Recréation, no 6, décembre 2017. URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1832>.
- CASTELO-BRANCO (Salwa El-Shawan), « Portugal, Republic of », *Grove Music Online*, [s.d.]. URL : <https://www.oxfordmusiconline-com.cnsmdp.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022157>. Consulté le 3 novembre 2021.
- CHANG (Ed), « Stockhausen: Sounds in Space: MICHAELS REISE UM DIE ERDE », *Stockhausen: Sounds in Space / Analysis, explanation and personal impressions of the works of the avant-garde composer Karlheinz Stockhausen*, [s.d.]. URL : <https://stockhausenspace.blogspot.com/2014/09/opus-48-michaels-reise-um-die-erde.html>. Consulté le 31 décembre 2021.
- CHIN (Unsu), « Double Concerto, Unsu Chin », [s.d.]. URL : <http://brahms.ircam.fr/works/work/19985/>. Consulté le 10 septembre 2021.
- COOK (Nicholas), « Anatomy of an encounter: Debussy and the gamelan, again », *Cultural Musicology iZine*. URL : <https://culturalmusicology.org/nicholas-cook-anatomy-of-an-encounter-debussy-and-the-gamelan-again/>. Consulté le 24 octobre 2019.
- CORBIN (Alain), *La fraîcheur de l'herbe*, Fayard/Pluriel, 2018.
- DARBON (Nicolas), « Aux sources du Tout-Monde : plasticités et complexités musicales chez Alain Berlaud et Thierry Pécou », dans *L'Impressionnisme, les arts, la fluidité*, Mont-Saint-Aignan, 2018 (Hors collection), p. 93-106.
- DARBON (Nicolas), *Les musiques du chaos*, Paris, 2006.
- DAY-O'CONNELL (Jeremy), « Debussy, Pentatonicism, and the Tonal Tradition », *Music Theory Spectrum*, vol. 31, no 2, octobre 2009, p. 225-261.
- DAY-O'CONNELL (Jeremy), *Pentatonicism from the eighteenth century to Debussy*, University of Rochester Press, Rochester, NY, 2007 (Eastman studies in music, n° v. 46).
- DEAN (Roger T.), *Algorhythmic Thinking & Central Javanese Gamelan* (The Oxford Handbook of Algorithmic Music), Oxford University Press, 2018.
- DEBUSSY (Claude), *Clair de lune* (deuxième version), extrait de *Fêtes galantes*, Premier recueil, E. Fromont, Paris, 1903 – partition.
- DEBUSSY (Claude), *Clair de lune* (première version) Supplément musical de *La Revue Musicale*, Paris, 1926 – partition.

- DEBUSSY (Claude), *Cloches à travers les feuilles*, extrait de *Images*, 2e série, Durand & Fils, Paris, 1908 – partition.
- DEBUSSY (Claude), *Et la lune descend sur le temple qui fut*, extrait de *Images*, 2e série, Durand & Fils, Paris, 1908 – partition.
- DEBUSSY (Claude), *Lettres 1884-1918*. Réunies et présentées par François Lesure, Hermann, Paris, 1980.
- DEBUSSY (Claude), *Monsieur Croche antidilettante*, 1921. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30419055>. Consulté le 31 juillet 2022.
- DEBUSSY (Claude), *Pagodes* extrait des *Estampes*, Durand & Fils, Paris, 1903 – partition.
- Debussy's resonance*, éd. F. de MÉDICIS, S. HUEBNER, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2018 (Eastman studies in music, vol. 150).
- DECORET-AHIHA (Anne), « L'exotisme, l'ethnique et l'authentique: Regards et discours sur les danses d'ailleurs », *Civilisations*, n° 53, janvier 2006, p. 149-166.
- DEFRANCE (Yves), « Exotisme et esthétique musicale en France », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 7, décembre 1994, p. 191-210.
- DENAVE (Laurent), « L'internationalisation de la pratique du gamelan et la révolution conservatrice à la lumière du cas américain », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société.*, n° 5, Musique et globalisation, mai 2007. URL : <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=178>. Consulté le 3 septembre 2021.
- DEVOTO (Mark), « The Debussy sound: colour, texture, gesture », dans *The Cambridge Companion to Debussy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- DUCHESNEAU (Michel), « Debussy and Japanese Prints », dans *Debussy's resonance*, 2018 (Eastman studies in music, vol. 150).
- DIAMOND (Jody), « Interaction: New Music for Gamelan—An Introduction », *Leonardo Music Journal*, vol. 2, n° 1, 1992, p. 99-102.
- EVANGELISTA (José), « Pourquoi composer de la musique monodique », *Circuit*, vol. 1, n° 2, janvier 2010, p. 55-70.
- EVANGELISTA (José), *Clos de vie*, Salabert, 1983 - partition.
- FAUSER (Annegret), *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Boydell & Brewer, University of Rochester, 2005.
- FELIZ (Juro Kim), *Wilujeng*, PhD Thesis, McGill University, Montréal, 2016.
- FERRATY (Franck), *La musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*, L'Harmattan, Paris, 2009.
- GANAP (Victor), « Kroncong Orchestration of Millennial Generation », *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, vol. 19, décembre 2019, p. 117-125.

- GELBART (Matthew), *The Invention of « Folk Music » and « Art Music »: Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007 (New Perspectives in Music History and Criticism).
- GEOFFROY-DECHAUME (Antoine), *Le Langage du clavecin*, Van De Velde, 1986.
- GERVASI (Flavia), « Composer, enseigner et diffuser à la rencontre des musiques du monde : un entretien avec José Evangelista », *Circuit*, vol. 27, n° 3, janvier 2018, p. 11-21.
- GIURIATI (Giovanni), « Hood, Ki Mantle », *Grove Music Online*, [s.d.]. URL : <https://www-oxfordmusiconlin-com.cnsmdp.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013305>. Consulté le 21 décembre 2021.
- GLISSANT (Edouard), *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, collection hors série), 1996.
- GLISSANT (Edouard), *Pays rêvé, pays réel*, Gallimard, 1985.
- GLISSANT (Édouard), *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Gallimard, 1990 (nrf).
- GLISSANT (Édouard), *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*, Paris, 1997.
- GODET (Robert), « Âme javanaise », *Revue de Paris*, 1, XI, 1890, p. 193-224.
- GODOWSKY (Leopold), *Java Suite, Phonoramas, Tonal journeys for the Pianoforte*, Carl Fischer Inc., New York, 1925.
- GOLDMAN (Jonathan), « Interculturalism through a cognitive Filter: Gilles Tremblay recomposes gamelan in Oralléluiants », *LEKESAN: INTERDISCIPLINARY JOURNAL OF ASIA PASIFIC ARTS*, vol. 1, no 1, avril 2018.
- GUILLLOT (Claude), « Denys Lombard : Le carrefour javanais. Essai d'histoire globale », *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, vol. 79, no 1, 1992, p. 309-313.
- HARRISON (Lou), *Concerto for Piano with Javanese Gamelan*, manuscrit transmis par Allan J. Cronin (<https://newmusicbuff.com/2021/11/17/lou-harrison-concerto-for-piano-and-gamelan-a-very-special-performance-of-an-underappreciated-masterpiece/>), 1986-87 – partition.
- HARRISON (Lou), *Slippery Slendro*, téléchargement : http://eamusic.dartmouth.edu/~larry/recordings/harrison_slippery_slendro.pdf
- HASTANTO (Sri), « Tembang Macapat in Central Java », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 110, 1983-84 , p. 118-127.
- HASTANTO (Sri), *The concept of pathet in Central Javanese gamelan music*, PhD Thesis, Durham University, Durham, 1985.
- HEAD (Matthew), « Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory », *Music Analysis*, vol. 22, p. 211-230.
- HOOD (Mantle), *The Ethnomusicologist*, McGraw-Hill Book Company, 1971.
- HOUSE (Genevra), *Strange Flowers Cultivating new music for gamelan on British soil*, PhD Thesis, University of York, 2014.

- HOWAT (Roy), *The Art of French Piano Music - Debussy, Ravel, Faure, Chabrier*, Yale University Press, reprint édition 2014.
- INANDIAK (Elizabeth D.), « Le livre de Centhini chef-d'œuvre du Kejawen », *Les Cahiers de l'Orient*, N° 92, n° 4, 2008, p. 105-114.
- INANDIAK (Elizabeth D.), *Les Chants de l'île à dormir debout. Le livre de Centhini*, Points, 2002 (Points sagesse).
- IREI (Norito), French Orientalism in Reynaldo Hahn's Series « Orient » from Le Rossignol Eperdu, PhD Thesis, University of Miami, 2012.
- ISHIDA (Noriko), « The texture of Central Javanese gamelan music », *Journal of the Humanities and Social Sciences of Southeast Asia*, vol. 164, 2008, p. 475-499.
- JACOBS (John Edward), *Gamelan Composition; Extended Garap*, PhD Thesis, The University of York, 2013.
- JULLIEN (François), *De l'Être au Vivre: Lexique euro-chinois de la pensée*, Gallimard (nrf), Paris, 2015.
- JULLIEN (François), *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Fayard, 2008.
- KÁRPÁTI (Janos), « Béla Bartók and the East (Contribution to the History of the Influence of Eastern Elements on European Music) », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 6, no 3/4, 1964, p. 179-194.
- KUIPER (Klaus), « Linda Bandara and the gamelan: A musical soul between east and west », *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, vol. 62, n° 1/2, 2012, p. 86-126.
- KUNST (Jaap), « A hypothesis about the origin of the gong », *Ethnos: Journal of Anthropology*, vol. 12, n° 1-2, 1947, p. 79-85.
- KUSWANTO (Heru), « Saron Demung Instruments Timbre Spectrum Comparison Study on The Gamelans Sekati from Karaton Ngayogyakarta », *International Journal of Basic & Applied Sciences*, vol. 12, n° 1, février 2012, p. 17-25.
- LALIBERTÉ (Martin), *Archétypes instrumentaux, analyse et composition musicale : bilans et prospective*, Université de Paris VIII, Centre de recherche informatique et création musicale, 2005.
- LALOY (Louis), *La musique chinoise*, H. Laurens, Paris, 1900.
- LAVIGNAC (Albert), LANGE (Daniel de) et SNELLEMAN (Joh. F.), « La musique et les instruments de musique dans les indes orientales néerlandaises », dans *Histoire de la musique. [5], Russie, Pologne, Finlande, Scandinavie...*, 1922 (Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire, vol. 5, Première partie). URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1237270>. Consulté le 9 novembre 2021, p. 3147-3178.

- LECHNER (Ethan), *Composers As Ethnographers: Difference In The Imaginations Of Colin Mcphee, Henry Cowell, And Lou Harrison*, PhD Thesis, University Of North Carolina, 2008.
- LEDOUX (Claude), « Quelques rapports Occident-Orient vus par le petit bout de la lorgnette... (par le biais d'une analyse de "...Voiles" de Debussy) », *Recherche en éducation musicale*, vol. 26, 2005.
- LEROY (Jean-François), *Élaborer l'unique à partir du même*, These de doctorat, Paris Sciences et Lettres (ComUE), [s.l.], 17 avril 2019. URL : <http://www.theses.fr/2019PSLET011>. Consulté le 26 août 2022.
- LESAGE (Jean), « « Qui êtes-vous Gilles Tremblay ? » », *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 20, no 3, 2010, p. 59.
- LESURE (François), *Claude Debussy*, Fayard, 2003.
- LESURE (François) et HOWAT (Roy), « Debussy, (Achille-)Claude », *Grove Music Online*, [s.d.]. URL : <https://www-oxfordmusiconline-com.cnsmdp.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353>. Consulté le 27 juillet 2022.
- LI (Guangming), « The Effect of Inharmonic and Harmonic Spectra In Javanese Gamelan Tuning », dans *7th WSEAS International Conference on Acoustics and Music: Theory and Applications*, 2006, p. 65-71.
- LOCKE (Ralph P.), « A Broader View of Musical Exoticism », *Journal of Musicology*, vol. 24, n° 4, octobre 2007, p. 477-521.
- LOCKE (Ralph P.), *Musical Exoticism, Images and Reflections*, University of Rochester, New York, 2011 (Eastman School of Music).
- LOCKE (Ralph P.), « On Exoticism, Western Art Music, and the Words We Use », *Franz Steiner Verlag*, H. 4., 69. Jahrg., 2012, *Archiv für Musikwissenschaft*, p. 318-328.
- LORENZON (Matthew), « Unsuik Chin: Violin Concerto », Text, *ABC Classic*, 19 avril 2018. URL : <https://www.abc.net.au/classic/features/deep-listen-unsuik-chin-violin-concerto/9670730>. Consulté le 10 septembre 2021.
- LOUVIER (Alain), « Debussy spectral », dans *Claude Debussy, la trace et l'écart*, L'Harmattan, 2018.
- MÂCHE (François-Bernard), *Musique au singulier*, Odile Jacob, 2001.
- MAK VAN DIJK (Henk), *De Oostenwind Waait Naar Het Westen: Indische Componisten, Indische Composities, 1898-1945*, Leiden, 2008.
- MALHERBE (Véronique) et VAN DYCK (Anne-Marie), *Parlons indonésien*, Harmattan, 1997.
- MALM (William P.), « On the Meaning and Invention of the Term "Disphony" », *Ethnomusicology*, vol. 16, n° 2, 1972, p. 247-249.
- MANOURY (Philippe), « Traité d'inharmonie », [s.d.]. URL : <http://www.philippemanoury.com/?p=4965>. Consulté le 27 avril 2020.

- MATTHEWS (Charles Michael), *Adapting and Applying Central Javanese Gamelan Music Theory in Electroacoustic Composition and Performance*, PhD Thesis, Middlesex University, 2014.
- MATTHEWS (Charles Michael), « Augmented Gamelan », [s.d.]. URL : <http://ardisson.net/g/>. Consulté le 24 mars 2019.
- MATTHEWS (Charles Michael), « Augmented Gamelan » (blog), [s.d.]. URL : <http://ardisson.net/gamelan/>. Consulté le 31 août 2021.
- MATTHEWS (Charles Michael), « Augmented Gamelan | Pipilan », [s.d.]. URL : <http://ardisson.net/gamelan/pipilan/>. Consulté le 20 août 2022.
- McDERMOTT (Vincent), « Gamelans and New Music », *The Musical Quarterly*, vol. 72, no 1, 1986, p. 16-27.
- MCPHEE (Colin), « The Five-Tone Gamelan Music of Bali », *The Musical Quarterly*, vol. 35, n° 2, 1949, p. 250-281.
- MENDONÇA (Maria), « Gamelan Performance Outside Indonesia "Setting Sail": Babar Layar and Notions of "Bi-musicality" », *Asian Music*, vol. 42, p. 56-87.
- MILLER (Chris), *"as time is stretched..." Theoretical and Compositional Investigations of Rhythm and Form in Javanese Gamelan Music*, Faculty of Wesleyan, Wesleyan, 2001.
- MILLER (Leta E.) et LIEBERMAN (Fredric), *Lou Harrison*, University of Illinois Press, 2006.
- MILLER (Leta E.) et LIEBERMAN (Fredric), « Lou Harrison and the American Gamelan », *American Music*, vol. 17, no 2, 1999, p. 146-178.
- MONDON (Nicolas), « L'instrumentation faite programme dans le Trio de Nicolas Mondon », *L'éducation musicale - Lettre d'information*, no 127, octobre 2019.
- MONDON (Nicolas), *Construction du son instrumental et matériau compositionnel : l'exemple du piano préparé – De la conception de John Cage à une réactualisation personnelle*, Travail d'Étude Personnel de 2e année de 2e cycle supérieur, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, 2011.
- MONDON (Nicolas), « Le gamelan javanais comme interlocuteur du compositeur : recherche et circonstance dans la composition de *Herbes à peine / Semé d'un sinon* », *La revue du conservatoire*, no 7 : <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2307>.
- MORAN (Peter), « Biography & Catalog », *Contemporary Music Centre*, 20 septembre 2018. URL : <https://www.cmc.ie/composers/peter-moran>. Consulté le 10 septembre 2021.
- MOURE (Christophe), « Deux ou trois choses sur le gamelan... », *Le Banian*, n° 15, juin 2013, *Association franco-indonésienne Pasar Malam*, p. 4-11.
- MOURE (Christophe) et PUSPASARI (Kadek), « Membres fondateurs de l'association Pantcha Indra », *Pantcha Indra*, [s.d.]. URL : <http://www.pantchaindra.com/pantcha-gamelan-paris-france-danse-marionnette>. Consulté le 26 août 2022.

- MUELLER (Richard), « Javanese Influence on Debussy's Fantaisie and beyond », *19th-Century Music*, vol. 10, no 2, octobre 1986, p. 157-186.
- MYERS (Rollo H.), « Claude Debussy and Russian Music », *Music & Letters*, vol. 39, no 4, 1958, p. 336-342.
- NICOLAS (François), « Le feuilleté du tempo (Essai sur les modulations métriques) », *Entretiens*, 1990, p. 9.
- NICOLAS (François), « Variations sur l'idée d'hétérophonie », dans *Foisonnement et proliférations en musique*, Presses Universitaires de Lyon, 2020 (mélotonia), p. 345-382.
- PARNCUTT (Richard), REISINGER (Daniel), FUCHS (Andreas) et al., « Consonance and prevalence of sonorities in Western polyphony: Roughness, harmonicity, familiarity, evenness, diatonicity », *Journal of New Music Research*, vol. 48, n° 1, janvier 2019, p. 1-20.
- PASLER (Jann), « Revisiting Debussy's Relationships with Otherness: Difference, Vibrations, and the Occult », *Music and Letters*, vol. 101, no 2, mai 2020, p. 321-342.
- PÉCOU (Thierry), Entretien avec Thierry Pécou, propos recueillis par Vinciane Laumonier, 6 août 2022, Programme de la création.
- PERLMAN (Marc), *Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory*, University of California Press, 2004.
- PERLMAN (Marc), « American Gamelan in the Garden of Eden: Intonation in a Cross-Cultural Encounter », *The Musical Quarterly*, vol. 78, no 3, 1994, p. 510-555.
- PICKVANCE (Richard), *A Gamelan manual: a player's guide to the central Javanese gamelan*, Jaman Mas Books, London, 2005.
- PRASADIYANTO, « Javanese Gamelan Music, its Purpose and Human Life: Cross-cultural Comparison and Reflections », *Ketec*, vol. 4, no 1, 2004, p. 57-73.
- RADULESCU, Horatio, *Sixth string quartet*, « *Practicing eternity* », 1993, Lucero Print – partition.
- RAMAER (Huib), « Sinta Wullur and the Diatonic Gamelan », *Balungan*, vol. 9-10, 2004, p. 30-33.
- RANALLO (Vincent), « Une célébration sonore de l'Esprit - à propos d'*Oralléluiants* », *Circuit*: Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain, Volume 20, Number 3, 2010, p. 43-58.
- RANALLO (Vincent), « L'écoute créative dans les mobiles de Gilles Tremblay », *La Scena Musicale*, Vol. 12, No. 7, avril 2007. http://www.scena.org/lsm/sm12-7/sm12-7_tremblay_fr.html. Consulté le 23 octobre 2019
- RANALLO (Vincent), « Une celebration sonore de l'Esprit - Oralléluiants », *Circuit*, Volume 20, Number 3, 2010, *Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain*, p. 43-58.
- RAVEL (Maurice), *Lettres, Ecrits, Entretiens*, Flammarion, 1989.
- RESINK (G. J.), « Les gendings, l'eau et « le musicien français » », *Archipel*, vol. 25, no 1, 1983, p. 25-29.

- REVOL (Patrick), *Influences de la musique indonésienne sur la musique française du XXe siècle*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- RICE (Timothy), « Bi-musicality », *Grove Music Online*, [s.d.]. URL : <https://www.oxfordmusiconline-com.cnsmdp.idm.oclc.org/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046455>. Consulté le 21 décembre 2021.
- RIVEST (Johanne), « Aléa - Happening - Improvisation - Œuvre ouverte », dans *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle.*, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 474-483.
- ROBERTS (Paul), *Images: The piano music of Claude Debussy*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1996.
- ROLF (Marie), « Oriental and Iberian Resonances in Early Debussy Songs », dans *Debussy's resonance, op. cit.*
- ROSS (Alex), « Critic's Notebook; Searching for Music's Outer Limits », *The New York Times*, New York, sect. Arts, 20 mars 1993.
- ROTH (Alex), *New composition for Javanese gamelan*, PhD Thesis, Durham University, Durham, 1986.
- SCHAT (Peter), *Peter Schat, Indische Requiem (1996)*, 25 octobre 1996, Interview de Peter Schat par la Dutch TV. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=v6cYCTAAUic>. Consulté le 29 décembre 2021.
- SCHMITZ (E. Robert), *The Piano Works of Claude Debussy*, Courier Corporation, 2014.
- SERAFINI (Sandra), « Timbre judgments of Javanese gamelan instruments by trained and untrained adults. », *Psychomusicology: A Journal of Research in Music Cognition*, vol. 14, janvier 1995.
- SETHARES (William A.), *Tuning, timbre, spectrum, scale*, Springer-Verlag, London, 2005.
- SOLOMOS (Makis), « Timbre et son », dans *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, éd. L. Feneyrou & N. Donin, 2013.
- SORRELL (Neil), « Gamelan: Occident or Accident? », *The Musical Times*, vol. 133, no 1788, 1992, p. 66-68.
- SPILLER (Henry), *Gamelan: the traditional sounds of Indonesia*, Santa Barbara, Calif, 2004 (ABC-CLIO world music series).
- STANGE (Paul), « The Logic of Rasa in Java », *Indonesia*, vol. 38, 1984, p. 113-134.
- STRATFORD (Claire Louise), *Performance, Presentation and Transmission of Traditional Javanese Gamelan Drumming, with special reference to the Kendhang Ciblon in Solo, Central Java*, PhD Thesis, University of York, York, 2012.
- STUCKY (Steven), *Lutoslawski and His Music*, Cambridge University Press, 1981.
- SUMARSAM, « Binary Division, Cyclic Recurrence and Dynamic Musical Interaction in Javanese Gamelan », dans *First International Conference On Analytical Approches To World Music*, Wesleyan University, 2010.

- SUMARSAM, *Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, The University of Chicago Press, Chicago Studies in Ethnomusicology, 1995.
- SUMARSAM, *Javanese Gamelan and the West*, University of Rochester Press, 2013 (Eastman/Rochester Studies Ethnomusicology, vol. 3).
- SUMARSAM, « Past and present issues of Javanese-European musical hybridity; Gendhing mares and other hybrid genres », dans *Recollecting resonances: Indonesian Dutch musical encounters*, éd. B. BARENDREGT, E. BOGAERTS, Leiden, 2013, p. 87-108.
- SUMARSAM, « The Musical Practice of the Gamelan Sekaten », *Asian Music*, vol. 12, n° 2, 1981.
- SUMARSAM, « Théoriser la musique en Asie : l'exemple du gamelan javanais », dans *MUSIQUES. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Volume 3 : Musiques et cultures, Actes Sud/Paris : Cité de la Musique, Arles, 2005, p. 930-970.
- SUPANGGAH (Rahayu), SUYATNO (Suyatno), TJOKRONEGORO (Harijono A.) et al., « Analysis of Onstage Acoustics Preference of Musicians of Traditional Performance of Javanese Gamelan Based on Normalized Autocorrelation Function », *Journal of Engineering and Technological Sciences*, vol. 48, novembre 2016, p. 571-583.
- SUPANGGAH (Rahayu), « *Gatra*: A Basic Concept of Traditional Javanese *Gending* », *Balungan*, vol. 9-10, 2004, p. 1-11.
- SUTHERLAND (Ryan A.), *Gamelan is our blood, From Imitation to Internalization: How Appropriation and Assimilation of the "Other" Have Defined Impressionism and Minimalism*, Faculty of Emory College of Arts and Sciences, Emory University, 2016.
- SUTTON (R. Anderson), « Concept and Treatment in Javanese Gamelan Music, with Reference to the Gambang. », *Asian Music*, vol. 11, n° 1, 1979, p. 59-79.
- SUTTON (R. Anderson), « Individual Variation in Javanese Gamelan Performance », *THE JOURNAL OF MUSICOLOGY*, p. 30.
- SUTTON (R. Anderson), « Variation and Composition in Java », *Yearbook for Traditional Music*, vol. 19, 1987, p. 65-95.
- TAMAGAWA (Kiyoshi), *Echoes from the East: The Javanese Gamelan and its Influence on the Music of Claude Debussy*, Rowman & Littlefield, 2019.
- TAMBY (Jean-Luc), « La main écoute : Claude Debussy, Herbie Hancock et Thierry Pécou », dans *Claude Debussy, la trace et l'écart*, L'Harmattan, 2018.
- TAN (Zihua), « Monody-based Compositions: José Evangelista's *Clos de vie* and *Alap & Gat* », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 27, n° 3, 2017, p. 67-83.
- TENZER (Michael), *Balinese music*, Periplus Editions, Berkeley et Singapour, 1991.
- TENZER (Michael), *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth-Century Balinese Music*, University of Chicago Press, 2000.

- TENZER (Michael), « Theory and Analysis of Melody in Balinese Gamelan », *Music Theory Online*, vol. 6, n° 2, 2000
- THOMAS (Dwight W.), « Lou Harrison's "Double Concerto for Gamelan, Violin and Cello": Juxtaposition of Individual and Cultural Expectations », *Asian Music*, vol. 15, n° 1, 1983, p. 90-101.
- TOER (Pramoedya Ananta), *Buru quartet*, quatre volumes : 1. *Le monde des hommes*, 2. *Enfant de toutes les nations*, 3. *Une empreinte sur la terre*, 4. *La maison de verre*, éditions Zulma, traduction de l'indonésien par Dominique Vitalyos (1: 2017 traduction d'après la traduction initiale de Michèle Albaret-Maatsch, 2, 3 & 4: 2021). URL : <https://www.zulma.fr/auteur/pramoedya-ananta-toer/>.
- TREMBLAY (Gilles), *Oralleliants*, Salabert, 1981 - Partition.
- TROCHE (Sarah), « Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 1, n° 9, 2012, p. 91-104.
- VAN DE WALL (Constant), *Rhapsodie Javanaise No.1*, Paul Decourcelle, Nice, 1920 – partition.
- VAN DE WALL, Constant, *Rhapsodie Javanaise No.2*, Maurice Senard, Paris, ca.1930 – partition.
- WASITODININGRAT (K. R. T.), *The vocal notation of K.R.T. Wasitodiningrat*, 1995. URL : http://www.gamelan.org/library/notation/pcvocalbook/slendro/sl_title_contents_ack.pdf. Consulté le 19/12/2018.
- WIBISONO (Joss), « Avoir le gamelan dans le sang », *Le Banian*, no 15, juin 2013, p. 41 -52.
- WITZLEBEN (J. Lawrence), « Structural Expansion in Javanese Gamelan and Chinese Jiangnan Sizhu », *동양음악 (Journal of the Asian Music Research Institute)*, Chinese University of Hong Kong, vol. 20, 1998.
- WULLUR (Sinta), « Global Gongs NL », *Sinta Wullur Music*, [s.d.]. URL : <https://www.sintawullur.com/kopie-van-global-gongs-en>. Consulté le 4 septembre 2022.
- WULLUR (Sinta), « Ritual Bells, Global Gongs », *Sinta Wullur Music*, [s.d.]. URL : <https://www.sintawullur.com/ritual-bells-global-gongs>. Consulté le 10 septembre 2021.
- YI (Bomi), *Mètre, expression musicale et expressivité corporelle dans son intégration sensori-motrice : aspects psychologiques et cognitifs du mètre. Étude des jangdan de la musique rituelle de la côte est en Corée*, Mémoire de Master, Paris-Sorbonne, [s.d.].
- YOO (Doori), *Two Etudes by Unsuk Chin: No. 1, in C, and No. 6, Grains, for Piano*, Florida State University, Florida, 2013. URL : <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A183952/>. Consulté le 10 septembre 2021.
- « 5 Minutes On... Debussy - Estampes 1. Pagode », 12 janvier 2018. URL : https://www.youtube.com/watch?v=OdB2lkzG_v4. Consulté le 29 août 2022.
- « Alvin Lucier », *Ressources.IRCAM*, [s.d.]. URL : <https://brahms.ircam.fr/fr/alvin-lucier>. Consulté le 3 septembre 2022.

- « An evening of (mostly) French piano music », mis en ligne par Isabel Fine, 11 novembre 2016.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fA70Jg-WWRM>. Consulté le 29 juillet 2022.
- « Colotomic structure | music », *Encyclopedia Britannica*. URL :
<https://www.britannica.com/art/colotomic-structure>. Consulté le 1er septembre 2021.
- « Dangdut – Wikipédia », [s.d.]. URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Dangdut>. Consulté le 12 septembre 2021.
- « ENSEMBLE GENDING | NEW MUSIC FOR GAMELAN », [s.d.]. URL : <http://www.gending.nl/en/>.
Consulté le 27 août 2018.
- « EVAN ZIPORYN », [s.d.]. URL : <https://www.ziporyn.com/music.html>. Consulté le 19 juillet 2022.
- « Evergreen Club Contemporary Gamelan - About the Ensemble », [s.d.]. URL :
<https://evergreenclubgamelan.com/about-the-ensemble>. Consulté le 3 septembre 2022.
- « GAMELAN | GAME LAND », L'INSTANT DONNÉ, [s.d.]. URL :
<http://www.instantdonne.net/transmission/gamelan-gameland>. Consulté le 19 juillet 2022.
- « Gamelan Pacifica », Gamelan Pacifica, [s.d.]. URL : <https://gamelanpacifica.org>. Consulté le 3 septembre 2022.
- « Gamelan Son of Lion », dans Wikipedia, 4 janvier 2022. URL :
https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Gamelan_Son_of_Lion&oldid=1063761616.
Consulté le 3 septembre 2022.
- « Histoire de Bali », dans Wikipédia, 2 mai 2020. URL :
https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Histoire_de_Bali&oldid=170340106. Consulté le 16 juin 2020.
- « Histoire du commerce des épices », dans *Wikipédia*, 3 novembre 2022. URL :
https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Histoire_du_commerce_des_%C3%A9pices&oldid=198343957. Consulté le 3 décembre 2022.
- « José Evangelista », dans *Wikipedia*, 11 février 2019. URL :
https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Jos%C3%A9_Evangelista&oldid=882871504.
Consulté le 12 janvier 2020.
- « Juro Kim Feliz », Juro Kim Feliz, [s.d.]. URL : <https://jurokimfeliz.com/>. Consulté le 5 septembre 2022.
- « Kartini », dans Wikipédia, 1 juillet 2021. URL :
<https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Kartini&oldid=184290788>. Consulté le 2 septembre 2022.
- Kill the West in me*, Theraterkrant, Programme de concert, 2017. tetterettet.net. Consulté le 02/09/2022.
- « Kind of Blue », dans Wikipédia, 22 juillet 2022. URL :
https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Kind_of_Blue&oldid=195519566. Consulté le 4 septembre 2022.

- « Ritual Bells procession - YouTube », chaîne *Sinta Wullur*, [s.d.]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zp-Wem6QMN8>. Consulté le 4 septembre 2022.
- « So What » - Cannonball Adderley Saxophone Solo, 26 avril 2021. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=itWQ7ET7qss>. Consulté le 4 septembre 2022.
- « Tetterettet.net - KILL THE WEST IN ME - KARTINI & KATINI, two stories », [s.d.]. URL : <http://www.tetterettet.net/producties/killthewestinme-e/128-killthewestinme-e>. Consulté le 2 septembre 2022.
- « Unsuk Chin », *IRCAM : Base de Documentation sur la musique contemporaine*. URL : <https://brahms.ircam.fr/unsuk-chin>. Consulté le 30 décembre 2021.
- « What's on... », *Southbank Gamelan Players*, [s.d.]. URL : <https://sbqp.org.uk/category/whats-on/>. Consulté le 3 septembre 2022.
- Wilujeng (for large ensemble) [2015]*, [s.d.]. URL : <https://soundcloud.com/sa-kanyang-paglayag/wilujeng-for-large-ensemble-2015>. Consulté le 19 août 2019.

Table des matières

Abstract	i
Résumé	iii
Remerciements.....	vi
Bronze battu en herbes.....	viii
Avant-propos.....	x
Corpus des œuvres :	
<i>Trio</i>	<i>xviii</i>
<i>Étude Tutti</i>	<i>xx</i>
<i>Clepsydre</i>	<i>xxii</i>
<i>Daily Colotomy.....</i>	<i>xxiv</i>
<i>Herbes à peine / Semé d'un sinon.....</i>	<i>xxvii</i>
<i>Eling Eling.....</i>	<i>xxix</i>
<i>Cèngkok.....</i>	<i>xxxi</i>
<i>Semé d'un sinon I.....</i>	<i>xxxiii</i>
<i>Semé d'un sinon I.b.....</i>	<i>xxxiv</i>
<i>Semé d'un sinon II.....</i>	<i>xxxv</i>
1 – Présentation générale, expériences et coïncidences esthétiques	1
Gamelan	1
Gamelan de Java Centre : caractéristiques principales et aperçu historique.....	2
Léger détour par Bali.....	15
Composition	17
Similitudes.....	18
Aspirations.....	22
Différences.....	27
<i>Clepsydre.....</i>	<i>30</i>
Ouverture	36
Fermetures I : Hybridité et contemporanéité à Java.....	36
Fermeture II : Le gamelan en Europe puis en Amérique / Transcriptions occidentales.....	43
Fermeture III : exotisme hors de Java.....	53
Fermeture IV : Exotisme « <i>indische</i> ».....	57
Ouverture I : après l'exotisme.....	69
Ouverture II : Claude Debussy, catalyse.....	79

2 – Instruments	109
Gamelan	109
Instruments du gamelan.....	109
Lien entre instrument et développement	111
Le violoncelle <i>kroncong</i>	113
Composition	118
Inharmonicité	118
Objets de <i>Daily Colotomy</i>	122
Liens entre instruments et forme dans le <i>Trio</i>	124
Les hélices soniques d' <i>Herbes à peine/Semé d'un sinon</i>	125
« Harpe <i>kroncong</i> »	128
Ouverture	129
Le <i>bonang</i> comme modèle de synthèse : Claude Ledoux, <i>Frissons d'Aile</i>	130
Le <i>bonang</i> comme chambre de résonance : Alvin Lucier	131
Écrire pour un gamelan traditionnel et ses musiciens : Jean-Yves Bosseur.....	132
3 – Échelles	134
Gamelan	134
Intonation et échelles.....	134
Lien entre instruments et échelles à Java.....	136
Composition	138
Liens entre instruments et matériau dans le corpus	138
Constitution des échelles	141
Superposition d'échelles	143
Ouverture	144
Lou Harrison et les gamelans en intonation juste	144
Le gamelan chromatique de Sinta Wullur.....	149
4 – Aspects « automatiques » (1) : éléments de programmation, abstractions	152
Gamelan	152
Colotomie.....	152
<i>Balungan & gatra</i>	154
Chant.....	156
Parenthèse sur la notation.....	157
Composition	159
Gong	159
Périodes.....	160
<i>Étude tutti</i>	160
<i>Trio</i>	161
Phrases.....	161

Herbes à peine et Daily Colotomy.....	161
Trio	162
Intérêt de la colotomie	163
Ouverture	165
Structure temporelle chez John Cage.....	165
Considérations sur le cadre temporel	167
5 – Aspects dynamiques de l’anacrouse généralisée	169
Gamelan	169
Niveau mélodique : la relation <i>dhing-dhong</i>	169
Niveau polyphonique : l'anticipation.....	172
Niveau rythmique : le contretemps.....	175
Composition	178
Le contretemps.....	178
Trio	178
Daily Colotomy	179
L'anticipation.....	180
Semé d'un sinon l.b.....	181
Étude tutti	182
Daily Colotomy	183
L'engendrement : logique des pôles des cycles de <i>Daily Colotomy</i> et <i>Herbes à</i> <i>peine</i>	184
Du timbre du piano préparé à la structure harmonique.....	185
Incarnation et mise en évidence de l'engendrement dans l'écriture (1) :	
basculement d'une diphonie à l'autre dans <i>Herbes à peine</i>	186
Incarnation et mise en évidence de l'engendrement dans l'écriture (2) :	
généralisation des octaviations dans la structuration d'une séquence	186
Ouverture	189
Interrogation sur le lien entre anticipation et mélodie, exemple en musique ancienne	189
De l'anticipation chez Debussy ?.....	191
6 – Aspects automatiques (2) : Formes, carillons et strates de cycles.....	193
Gamelan	193
<i>Bentuk</i>	193
Cycles.....	200
Composition	202
Le modèle cyclique <i>balungan-colotomie</i>	202
Étude Tutti	202
Cèngkok.....	204

Cycle et engendrement (<i>Herbes à peine</i>).....	205
Répétitions libres (<i>Herbes à peine/Semé d'un sinon</i>).....	207
Fusion du <i>balungan</i> et de la colotomie, poétique et propriétés du cycle dans <i>Daily Colotomy</i>	208
7 – Construire dans le temps (1) : les irama	214
Gamelan	214
Principe des <i>irama</i>	215
Définition des différentes <i>irama</i>	216
Pièges de <i>balungan</i>	219
Cohésion et direction, le rôle du tambour.....	220
Changements d' <i>irama</i>	221
Parcours	223
Composition	224
Échelles temporelles des pièces cycliques.....	224
Insertion d'un développement processuel local dans <i>Étude tutti</i>	227
Les proportions du <i>Trio</i>	229
Zones de transition : tempo fixe/tempo variables dans <i>Étude tutti</i>	230
Ouverture	233
Jan Rokus van Rosendaal.....	233
Modulations métriques.....	234
Christopher J. Miller.....	235
8 – Varier (1) : Constitution des textures – garap	237
Gamelan	237
Définition de l'hétérophonie (1).....	237
Autre classement possible des instruments : fonctions instrumentales	238
<i>Garap</i> des strates « programmées »	241
<i>Garap</i> de <i>bonang</i> , le collectif	242
L'élaboration idiomatique des instruments doux	244
Note sur la transcription du <i>ladrang Eling Eling, sléndro manyuro</i>	246
Composition	249
<i>Garap</i> importés.....	250
Textures	253
<i>Étude tutti</i>	253
<i>Daily Colotomy</i>	256
Idiomatisme	257
Ouverture	259
Définition de l'hétérophonie (2).....	259
José Evangelista, compositeur de l'hétérophonie	261

9 – Varier (2) : Variabilité, formules et interprétation – Cèngkok	265
Gamelan	265
<i>Bonang</i> : anticipation et cadence.....	265
Variation des instruments doux.....	267
<i>Cèngkok</i> , significations et expression du raffinement.....	270
Rythme et liberté du <i>suling</i>	272
Métrique et texture	274
Expression modale.....	275
Composition	277
Formules cadentielles dans <i>Herbes à peine</i> et <i>Daily Colotomy</i>	278
Variabilité du texte	278
Construction formelle des <i>cèngkok</i>	285
Ouverture	289
Les écritures « variables » en musique contemporaine	289
<i>Oralléluiants</i> de Gilles Tremblay	294
Le « gamelan augmenté » de Charles Matthew	299
<i>Electronic garap</i>	302
10 – Construire dans le temps (2) : Suites, transitions et programmes	306
Gamelan	306
Composition d'une séquence musicale	307
<i>Buka</i>	308
Cas particulier : l'enchaînement <i>Srepegan-sampak-gangsaran</i>	313
Construction d'un programme.....	315
Composition	316
Prologues : <i>Étude tutti</i> , <i>Herbes à peine</i> , <i>Daily Colotomy</i>	317
Suite de mouvements d' <i>Herbes à peine</i> / <i>Semé d'un sinon</i>	322
11 – Palimpsestes ?	325
Gamelan	325
De la « réécriture » comme principe de composition : la centonisation	326
Origines vocale et instrumentales du répertoire de gamelan	327
Les théories de la « mélodie intérieure »	330
Composition	334
<i>Semé d'un sinon I</i>	335
<i>Semé d'un sinon II</i> : traduction	339
Du « recyclage » au répertoire.....	342
De l'enregistrement comme écriture de l'espace.....	344
Ouverture	345
<i>Wilujeng</i> de Juro Kim Feliz	346

<i>Wilujeng</i>	347
12 – Scénographies.....	351
Gamelan	351
Disposition des instruments.....	352
Danse	353
L'écran du théâtre d'ombre	353
Déroulement d'un <i>wayang</i> aujourd'hui.....	354
Composition	356
<i>Daily Colotomy</i>	357
Film & écran accompagnant <i>Étude tutti</i>	362
<i>Herbes à peine / Semé d'un sinon</i>	364
<i>Flügel klingen schwingen tönen Kreis</i>	364
<i>Für die Luft</i>	365
Ouverture	368
Jonás Bisquert, <i>Kill the West in me</i>	368
<i>Kill the West in me: Kartini & Katini, two stories</i>	369
Ouverture	371
Annexe 1 : Liens d'écoute de Gamelan javanais.....	377
Annexe 2 : Poème d'Édouard Glissant.....	378
Lexique des mots javanais	379
Table des illustrations	384
Table des exemples musicaux.....	386
Bibliographie	389
Table des matières	404