



HAL
open science

Indonésie : des compositeurs improvisateurs qui n'écrivent pas

François Picard

► To cite this version:

François Picard. Indonésie : des compositeurs improvisateurs qui n'écrivent pas : Improvisation et composition à Java. Jean-Luc Hervé, Eric Denut, Nicolas Donin. Improvisation et composition : une conciliation impensable ? Réciprocités entre écriture et improvisation au XXe siècle, Actes de la journée d'études organisée en Sorbonne par le C.R.E.T.M. (Centre de Recherche en Esthétique et Théorie Musicale) et l'Ensemble Itinéraire le 13 décembre 2000, Observatoire Musical Français, pp.75-90, 2002, Conférences et séminaires. halshs-00578339

HAL Id: halshs-00578339

<https://shs.hal.science/halshs-00578339>

Submitted on 24 Mar 2011

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.

Indonésie : des compositeurs improvisateurs qui n'écrivent pas

François Picard, équipe Patrimoines et Langages Musicaux, université Paris-Sorbonne

François Picard, « Indonésie : des compositeurs improvisateurs qui n'écrivent pas », Jean-Luc Hervé, Eric Denut, Nicolas Donin (ed.), *Improvisation et composition : une conciliation impensable ? Réciprocités entre écriture et improvisation au XXe siècle, Actes de la journée d'études organisée en Sorbonne par le C.R.E.T.M. (Centre de Recherche en Esthétique et Théorie Musicale) et l'Ensemble Itinéraire le 13 décembre 2000, Paris, Observatoire Musical Français, « Conférences et séminaires » 12, 2002, p. 75-90.*



Figure 1 Elaborasi Nada

Le premier séminaire de Jakarta

A l'initiative et à l'invitation du Centre Culturel Français de Jakarta, j'ai animé les 11 et 12 septembre 1999 un séminaire de composition qui s'est tenu dans un lieu tout à fait agréable et propice, une galerie d'art contemporain, la Galeri Cemara 6. Ce séminaire a pris la forme d'un atelier suivi d'un concert public, présentation annoncée comme "Travaux en cours" "*Elaborasi Nada*". Choisis et rassemblés par Slamet Abdul Sjukur, se sont retrouvés :

Suwarmin, de Surabaya. Il a grandi dans les traditions musicales de Java, Sunda et Bali. Il essaye d'accommoder les différents ensembles, de se familiariser avec les instruments, s'intéresse plus au processus qu'au résultat.

I Wayan Gede Yudhana, de Bali, a grandi dans les traditions, en particulier Gong Kebyar de Bali. Ses compositions pour cet ensemble ont remporté sept prix annuels de composition. Il utilise désormais l'ordinateur comme aide à la composition. Il communique avec ses musiciens par les moyens traditionnels, notation ou modèle et imitation

Muriah Budiarti, de Surakarta (STS¹), se définit surtout comme chanteuse, ayant développé un style unique, magnifique, attentive aux différentes techniques et aux différents styles.

I Wayan Sadra, de Surakarta (STSI), est professeur au STSI. Il considère les traditions, qu'il connaît bien, comme des matériaux bruts à utiliser. C'est un très bon joueur de flûte *suling*, qui a participé à de nombreuses expériences de Worldmusic, en particulier à Amsterdam et au Colorado. Il affirme se moquer des définitions de "musique contemporaine" et ne s'occuper que de musique.

Irwansyah Harahap, de Meckan, a joué de la musique pop avant de s'orienter vers l'ethnomusicologie, qu'il a étudiée jusqu'au Master de l'University of Washington à Seattle. Il s'intéresse à la World music et aux expériences transculturelles, joue du luth oriental et prend modèle sur la tradition classique de l'Inde du Nord.

Slamet Abdul Sjukur, compositeur ayant suivi dans les années 1950 des cours auprès d'Olivier Messiaen, Henry Dutilleux puis participé aux côtés de Pierre Schaeffer à l'aventure du Service de la Recherche de l'ORTFⁱⁱ. Il se réclame d'une esthétique des bouts de ficelle, d'une sorte d'*arte povera*, ne faisant appel ni à une notation écrite, ni à des interprètes professionnels

On le voit, pas de compositeurs élevés dans les conservatoires, mais des personnalités diverses aux expériences riches. Tous sont très conscients des enjeux et des problématiques de ce qu'il est convenu d'appeler la confrontation Nord-Sud, ou Est-Ouest si l'on parle non plus en termes économiques mais culturels. Mon expérience de compositeur occidental et musicien professionnel devenu spécialiste et interprète de musique chinoise les a rassurés, car ils craignaient d'avoir affaire soit à un professeur de composition venu délivrer des leçons, soit à un ethnologue venu les étudier. J'ai tenté d'être une fois de plus un interprète, un passeur, à l'écoute.

Le temps très limité, la méconnaissance réciproque, la diversité des niveaux et centres d'intérêt interdisaient le recours à une composition écrite. Nous avons passé une demi-journée à parler, échanger, discuter, puis avons commencé à évoquer une réalisation sonore en commun. A l'initiative de Slamet, chacun s'était muni d'un instrument, celui-ci en pourvoyant de plus divers. J'avais pour ma part apporté ma flûte chinoise.

La forme *a priori* de ce que nous allions proposer au public était inscrite dans la situation et le contexte : l'improvisation collective ou la suite de solos. J'ai donc proposé, car tel était mon rôle, une structure, une forme qui organiserait le déroulement sonore d'un matériau élaboré collectivement à partir des propositions individuelles.

Partant donc de la constatation de la difficulté pour les Asiatiques et les Indonésiens en particulier de trouver une voie vers la polyphonie, j'ai proposé un schéma triple

succession de moments ⇒ superposition de lignes individuelles ⇒ interaction et collectif

sons indéterminés ⇒ sons fixes (notes) ⇒ sons mobiles

monodie ⇒ bourdon ⇒ ostinato ⇒ hétérophonie ⇒ polyphonie

A cela j'ai ajouté une mélodie reconnaissable qui puisse revenir, "La Feuille de saule", le premier air chinois à avoir été transmis en Europe, publié par le père jésuite Jean-Baptiste Du Halde en 1735.

Nous avons répété plusieurs fois ce schéma, qui fonctionnait, mais tournait chaque fois autour de 15'. J'ai donc proposé que le concert public s'organise comme répétition de cette pièce trois fois enchaînées, et chaque fois en expansion. Cette pièce, nous lui avons

même donné un nom, *Svara*, “le son”, en hommage et référence au thème proposé par Slamet pour la rencontre de l’Asian Composers Ligue qui s’était déroulé à Yogyakarta et Surakarta, du 2 au 8 septembre 1999.

Nous avons aussi ensemble déterminé un espace, en fait celui du travail, où nous interprètes étions assis autour d’une table, le public nous entourant, sans frontalité ni scène. La représentation publique s’est déroulée comme prévu, c’est-à-dire que l’imprévisible attendu et espéré est advenu : au milieu de la seconde répétition de l’œuvre, la musique s’est suspendue dans le silence... Nous avons joué *Hinasvara*, “le petit son”, *Mâdhyasvara*, “le son du milieu”, mais pour *Mahasvara*, “le grand son”, il faudra revenir.

In Search of Mahasvara — En quête du grand son

Œuvre collective en deux parties, *Hinasvara*, “le petit son”, *Mâdhyasvara*, “le son du milieu”, Jakarta, 12 septembre 1999

Enregistrement public dans le cadre du séminaire de composition organisé par le Centre Culturel Français de Jakarta, Galeri Cemara 6.

De et avec

Muriah Budiarti, de Surakarta (STSI), chanteuse

I Wayan Sadra, de Surakarta (STSI), professeur au STSI, flûte *suling*

Irwansyah Harahap, de Meckan, luth

I Wayan Gede Yudhana, de Bali, métallophone *kendang*, tambour

Slamet Abdul Sjukur, guimbarde, lyre monocorde *ektal*

François Picard, de Paris, flûte verticale chinoise *xiao*

Suwarmin, de Surabaya, petites percussions, gong.

	I	Hinasvara (27')	durée		II	Mâdhyasvara (17'15")	
1	Aa	sons indéterminés	2'20"	13	Aa	sons indéterminés	1'24"
2	Ab	hauteurs fixes	1'43"	14	Ab	hauteurs fixes	2'20"
3	Ac	hauteurs mobiles	1'22"	15		ostinato guimbarde	0'50"
4	B	SOLOS	2'05"	16	Ac	voix	3'10"
5		suling, puis voix	2'55"	17		flûte, luth	0'36"
6		kendang	0'37"	18		tambour	1'04"
7		luth	1'38"	19		suling	2'35"
8		lyre	1'15"	20		lyre	0'55"
9		xiao "La Feuille de saule"	1'12"	21		xiao "La Feuille de saule" transposé	0'57"
10	C	HETEROPHONIE	3'33"	22		fin	0'18"
11		ostinato, tambour	3'48"	23		coda (voix)	3'05"
12		xiao Shuilong yin	4'33"			total	44'15"

Tableau 1 "In Search of Mahasvara" en concert

Bilan du premier séminaire

Le séminaire a été enregistré sur cassettes et le concert en numérique. Reste surtout le souvenir, et un espoir largement partagé. Les compositeurs musiciens m'ont fait part de leur satisfaction et surtout ont salué cette initiative pionnière d'une session de formation de compositeurs, ou d'une session d'échange, qui se déroule en petit comité, où chacun à sa place, peut laisser aller sa parole, sa voix, situation exceptionnelle en Indonésie où le moindre forum se doit de rassembler 150 participants. Cependant, un musicien occupé à moderniser la tradition existante comme Yudhana a peu trouvé sa place comme compositeur, même si l'interprète exceptionnel qu'il est nous a gratifiés de splendides interventions de tambour et de carillon de lames Gender.

Je me suis fait porte parole des compositeurs pour demander d'autres sessions, plus longues (cinq jours à une semaine) et faisant intervenir des intervenants plus spécialisés,

l'un en composition, l'autre en World music, un autre en informatique musicale, en pédagogie, en gestion du spectacle...

Je me suis permis de suggérer les noms de François-Bernard Mâche et Jean-Yves Bosseur, deux compositeurs, enseignants-chercheurs, qui ont depuis longtemps, par curiosité puis par passion, pris le chemin de l'archipel et de la rencontre.

Se sont adjoints à notre groupe Pierre Barrat, metteur en scène, spécialiste du théâtre musical, et Enzo Restagno, professeur au conservatoire de Turin, directeur artistique des éditions musicales Ricordi, directeur artistique du festival Settembre Musica.

Le second séminaire de Jakarta

atelier de composition proposé par le Centre culturel français, Jakarta, Indonésie, animé par François Picard, Jean-Yves Bosseur, François-Bernard Mâche et Pierre Barrat avec des musiciens indonésiens, suite au premier atelier de F.P. en septembre 1999.

Le second séminaire de composition franco-indonésien s'est déroulé en avril 2000. Cette fois, il y eut des conférences formelles de Bosseur, Mâche, Barrat et Restagno, des cours avec présentation d'œuvres et de logiciels par Mâche. Les séances furent consacrées à des discussions libres et à l'écoute des pièces des uns et des autres. Il fallut plusieurs jours pour entrevoir le premier mal-entendu : les Indonésiens n'avaient pas envisagé qu'ils devaient donner à lire leurs partitions ou à entendre leurs compositions. Ils n'avaient pas non plus été invités à apporter leurs instruments. Contrairement à l'échange avec François Picard, il s'agissait en effet dans l'esprit des compositeurs français d'un cours où ils pensaient dispenser un savoir et faire bénéficier les hôtes de leurs regards critiques. Un échange inégal, inégalement compris. Il s'avéra que très peu d'entre les compositeurs indonésiens présents utilisaient la partition. Aucun n'était édité, quelques uns avaient publié des CD auto-produits. Ce n'est qu'au retour à Paris que je découvris des œuvres signées par l'un d'entre eux, I Wayan Sadra, publiées en CD ("Staya Maverick", "Terus dan Terus / On and On!", enregistrés à Solo le 21 juillet 1989, produit par Jody Diamond et Larry Polansky, *New Music Indonesia* vol. 2).

Ce que je sais de la composition en Indonésie

Après ce préambule narratif qui avait pour but de garder trace, témoigner pour remémorer une rencontre, je vais tenter de pousser un peu afin d'examiner à travers ce cas précis la thématique improvisation vs. composition.

Le sous-titre "Réciprocités entre écriture et improvisation au XXe siècle" donné par les organisateurs du présent colloque fait apparaître, si on le considère comme une glose (inversée sans doute pour marquer la réciprocité) du titre, un présupposé qui marque une équivalence implicite entre écriture et composition. Ceci est soit une métaphore, soit une identification abusive. Que l'on songe seulement à la composition électroacoustique...

En Indonésie comme dans beaucoup d'ailleurs (mas pas tous), on n'écrit pas, mais sans pour autant improviser. La comparaison des processus d'élaboration des œuvres dans différentes cultures m'avait appris qu'il serait plus pertinent, plus intéressant de distinguer musiques fixées de musiques non-fixées, plutôt qu'écrit ou oral, composition ou improvisation. Mon expérience ici relatée d'ethno-(musico)-logie participante le confirme. Afin de mieux saisir ce qui nous échappait, à Mâche, Bosseur et moi (Restagno a très vite lâché prise, s'apercevant qu'il n'avait rien à éditer pour Ricordi), nous avons demandé à Dody Satya Ekagustidiman, I Wayan Gede Yudhana et Muriah Budiarti de relater leur façon de faire, soit de penser la musique, leur musique, et de transmettre leur intention aux interprètes. Le premier compose des musiques de spectacle et joue une forme de World music, le deuxième compose de la musique traditionnelle balinaise nouvelle, la troisième, chanteuse, compose des musiques de théâtre fixées sur support magnétique. Tous trois, corroborés par d'autres, ont raconté le même procédé de transmission

gestuelle et auriculaire. Lors des répétitions, devant tous les interprètes rassemblés, le compositeur chante ou joue la partie individuelle de chacun, tout en expliquant le processus (le genre, le style, la forme) requis. L'interprète le joue, répète, puis combine sa partie avec celle d'un autre, par accumulation, phrase par phrase. D'énormes allers-retours (*feedback*) sont en jeu, qui réagissent sur la composition elle-même. Il faut donc des mois de travail collectif pour mettre au point une nouvelle œuvre. Les Indonésiens, les Balinais surtout, dont on dit partout qu'ils font en toute occasion de la musique, ne semblent pas travailler individuellement leur instrument. La partition finale n'existe pas fixée sur le papier, mais dans la mémoire collective du groupe. Cette notion délicate voire douteuse du point de vue cognitif est pourtant la seule opératoire sur le terrain des musiques orientales que je pratique.

Une très brève extrapolation de ce que nous avons vu, perçu, pratiqué, reçu, analysé pousse à identifier le processus de composition mis en œuvre par des personnalités très diverses et dans des genres et esthétiques différents voire divergents le même procédé traditionnel d'imprégnation et d'appropriation, aidé et relayé (mais il en est de même aujourd'hui dans l'apprentissage de nombre de répertoires traditionnels) par l'enregistrement sur cassette.

Ce qu'on a décrit ici ressemble en fin de compte aussi à la pratique des compositeurs autodidactes de l'Occident (j'en étais avant d'apprendre avec Jose-Luis Campana), avec leurs home-studios, leurs synthés et leurs samplers, à la pratique en particulier de nombre de compositeurs de musiques de film ou de théâtre (j'en étais aussi). S'ajoute un point particulier en Indonésie, une résistance magnifique (surtout pour moi) et choquante (surtout pour Bosseur et Mâche, et Restagno) à l'écriture et même à la fixation.

Prenons en détail le programme du concert final.

Concert public, Jakarta, 12 avril 2000

Enregistrement public dans le cadre du séminaire de composition organisé par le Centre Culturel Français de Jakarta, Galeri Cemara 6.

De et avec

Muriah Budiarti, de Surakarta (STSI), chanteuse

I Nyoman Astita, de Bali, flûte, cymbales

Irwansyah Harahap, de Meckan, luth

Jusak Nugraha, de Solo, cymbales

Suwarmin, de Surabaya, petites percussions, gong.

I Wayan Gede Yudhana, de Bali, métallophone *gender*, tambour

S. Yasudah, de Solo, yafon, batterie

François Picard, de Paris, orgue à bouche chinois *sheng*, flûte *suling*

Dody Satya Ekagustidiman, cithare *kecap*

I Wayan Sadra, de Surakarta (STSI), professeur au STSI, flûte *suling*

	titre	compositeur	durée
1	"tak jreng"	Sadra*	4'06"
2	pelog style javanais	Bosseur	2'28"
3	"ginada enam enam"	trad. Bali	4'30"
4	impro		3'50"
5	slendro	Bosseur	4'06"
6	"Mak jegagik"	S. Yasudah	4'55"

Tableau 2 concert 12 avril 2000

* Sadra a refusé de signer ce qu'il voulait une création collective.

Bosseur, "pelog Barong, style javanais", "slendro"

Bosseur a écrit deux pièces monodiques pour la chanteuse Muriah Budiarti. C'est à dire qu'il a pris un papier, un crayon, s'est fait expliquer les deux gammes pelog et slendro et leur écriture (la notation chiffrée dérivée de Rousseau-Galin-Paris-Chevé), écrit des notes

sur le papier. Muriah, qui se présente rappelons-le comme compositrice et qui est professeure dans l'institution musicale la plus réputée de l'archipel, a dû faire appel à Suwarmin pour déchiffrer et chanter juste. Celui-ci lui chantait (merveilleusement d'ailleurs) ou lui jouait au carillon de lames. Muriah se mettait progressivement les airs dans l'oreille. Ensuite, ne voyant rien venir, elle a demandé directement (ce qui ne se fait pas en Asie) à Bosseur de lui dire enfin les paroles, puisque cet air à chanter ne pouvait nécessairement n'être qu'une chanson. Incompréhension compréhensible de Bosseur, qui tente de lui expliquer. Muriah admet, semble-t-il, en comprenant que les paroles (muettes je le rappelle) étant en français et poétiques, Bosseur ne pouvait pas les traduire. Une nuit passa, et Muriah revint, en ayant découvert (non pas créé, on est toujours dans la tradition) les paroles sous-jacentes, respectivement une histoire d'amour et une évocation de paysage. Surprise intéressée de Bosseur, qui ne dit mot et consent. Muriah interprétera seule, hors situation, pour un enregistrement, et à plusieurs reprises, puis lors du concert public, des versions qui sont aussi proches l'une de l'autre que des interprétations de la même musique.

Jakarta, avril 2000 Pelog Barong Bosseur

3 3 2 2 2 5

3 2 5 5 3 5 5 6

7 5 6 6 5 6 7 2 2 6 7 7 6

6 6 3 6 2 3 6 2

3 2 5 6 2 3 2 7 6

2 3 6 7 6 7 2 7 7

Exemple musical 1 Bosseur, "pelog Barong, style javanais"

Sadra, "tak jreng"

I Wayan Sadra, remarquable interprète, aime bavarder et jouer. Il m'a raconté, en passant, que les Allemands, ou les Canadiens, ou les Français, l'invitaient (avion et tous frais payés, cachets) à jouer avec des musiciens de rencontre, que cela se passait vite, bien, avec succès, devant un public nombreux et agréable, que c'était bien payé, pas usant, bref beaucoup mieux que d'écrire des notes, trouver des interprètes, une salle de concert, pour se retrouver sous l'étiquette "musique contemporaine" qui vide les salles et les cœurs et ne remplit pas les portefeuilles. Sadra était cependant toujours partant pour des propositions lors des deux séminaires, et voyant notre insistance à ce que les Indonésiens apportent des compositions écrites, fit une proposition. Il inscrivit en grandes lettres sa notation sur le tableau, la même pour tous.

Tak jreng (Sadra)

tak jeng tak tuk ting tak ping ping ping ping dog dog dog

ca rung ca rung ping me nem ping me jrong tak

ping ping nem ping ping me cerrerert corororot 1 2 3 4 5 6 7 8

Exemple musical 2 "tak jreng"

Les lettres figurent des sons, souvent complexes, répartis dans la durée, les chiffres des notes de musique. Des barres marquent les reprises (A₁A₂B)_{x2}. S'ajoutent des indications verbales, demandant une introduction non mesurée, sans échelle repérable, jouée à la cithare et au luth, comme désaccordés, qui se développera comme un tapis sous la composition. Chacun prend un instrument, l'instrumentation s'établit progressivement, on chante ensemble les syllabes, sous la direction de Sadra, pour se donner la vitesse, la dynamique. Après quelques ajustements, donnant lieu à discussions et ajustements, l'œuvre est fixée, j'enregistre, et on passe à autre chose (bavarder, manger, fumer, jouer). C'est une courte pièce, une Klangfarben Melodie, forte, contrastée, précise, compacte, efficace, marrante à jouer, qui sonne pas mal. Durant les quelques jours de répétitions qui suivent et jusqu'au concert public, Sadra s'ingéniera à détruire son œuvre de deux manières complémentaires. D'abord en reniant sa part d'auteur, refusant de la signer, estimant que n'importe qui aurait pu faire ça et que lui aurait pu en faire plein d'autres, pire ou meilleures. Ensuite en faisant en sorte, par changement d'instrumentation, par amollissement des timbres et dynamiques, ralentissement et lissage des contretemps, de vider l'œuvre de substance, ou du moins d'impact. Ce dernier processus d'auto-destruction collective peut difficilement s'interpréter autrement que par la psychologie et la dynamique de groupe, mais rappelle fortement une donnée anthropologique bien documentée de l'importance du groupe, du collectif dans la vie

sociale en Indonésie. n'étant ni psychologue patenté, ni ethnologue de Bali, je n'irai pas plus loin, si ce n'est pour redire ma perplexité devant un tel talent individuel et collectif ainsi volontairement gâché.

"Ginada enam enam", trad. Bali

Entre deux séances sérieuses avec les experts français, la détente comprenait des parties musicales spontanées (mais non nécessairement improvisées). Suwarmin et Mudyah chantèrent, et tout un chacun trouva sa place, voix, cithare, luth, cymbalettes, tambour, carillon, flûtes. On décida, pour la plaisir et par manque de proposition, mais aussi pour articuler dans la grande forme du concert fixé et non-fixé, écrit et non-écrit, traditionnel et création, d'inclure cet arrangement collectif d'une chanson traditionnelle balinaise.

S. Yasudah, "Mak jegagik"

Béret noir, barbiche, S. Yasudah a la figure de l'artiste. Il a créé son propre instrument, baptisé de son nom "yasfon", improbable bricolage de casseroles, de tringles et de ressorts, qu'il frappe, frotte, racle, secoue, instrument décliné sous diverses formes, jusqu'à une batterie plus encore hétéroclite. Il s'adonne à des happenings où lui même donne de sa personne, de sa voix et de son corps.

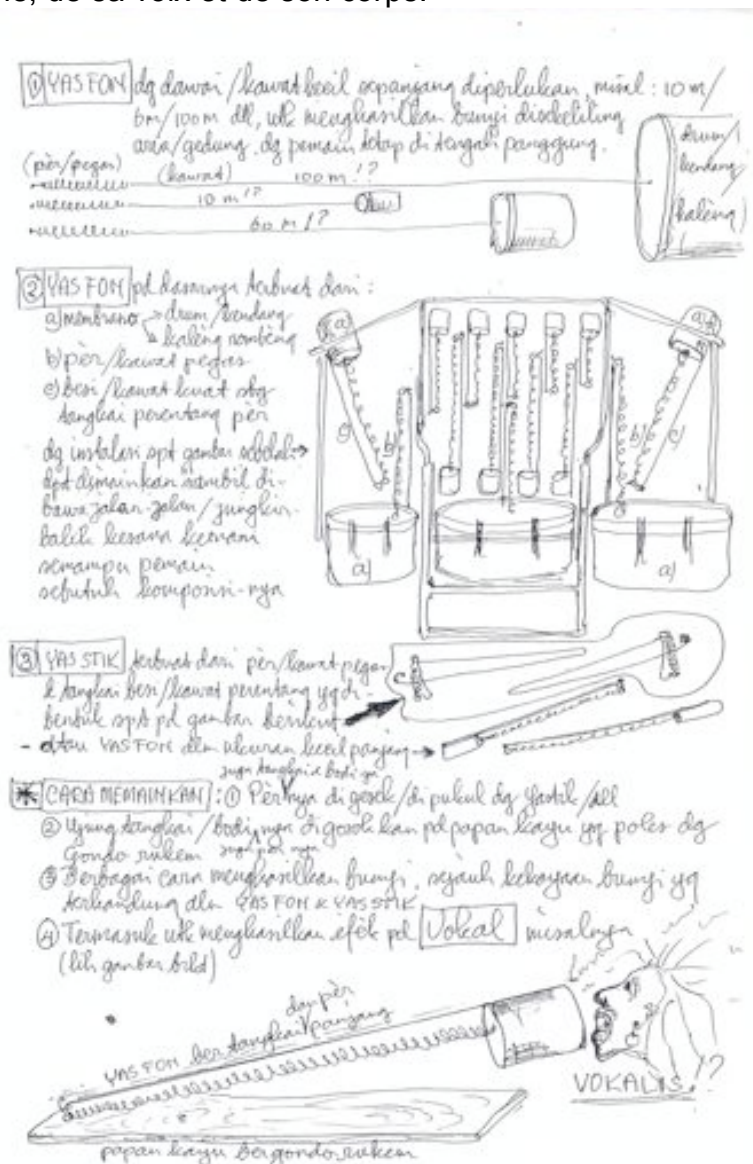


Figure 2 Yasfon

Il est arrivé un jour avec une proposition écrite, systématique, incluant les principes généraux de hauteurs, durées et enveloppes :

sons tenus, vibrés, glissés, mélodies

tempo lent / medium / rapide

staccato / reverb-sustain / crescendo : plat

Deux types d'instructions encore : une polyrythmie écrite en notes, trois paragraphes de lettres incluant une icône (visage souriant) et comprenant quelques indications d'accents ou de hauteurs (bas / medium / haut).

La forme sera raffinée en :

prélude aux percussions (le polyrythme)

première strophe, rythmée, tous

interlude

deuxième strophe, indéterminée, voix superposées et décalées

interlude

troisième strophe, texte solo dit par Muriah, avec paroles et cris de Yasudah

MAK JEGAGIK
Not. 8-4-2000 S. Yasudah

① VF, DLL
cepat, kompak (bila lebih di poly tone)

② S, T, DLL
kambet, kompak (<- idem) menuju meletot

③ SAT
menyusu sangat cepat padat -> pecah, aduasi

④ Sh
Biang elutak... deman nyarah en mel-mel meksa uuh

⑤ Li
aasaa nggedebur... nggedebur il, goorbaacooat eee gambal

⑥ I
Biang elutak... nggedebur il, goorbaacooat eee gambal

⑦ S
colong jupuk omtt! horotokono mak jegagik plentung klengerono

⑧ S
colong jupuk sampai klenger... plus variasi ngga

⑨ S
kembang nja orang? depl para pengomong, depl lebih ngotop

⑩ S
katimbang depl alurung depl odel... Haaaaahhh (lega)

VF = Yao Fon, DLL = many kind of instrument, R = right hand, L = left hand, S = female voice, T = male voice, Sh = shung, Li = suling

Exemple musical 3 S. Yasudah, "Mak jegagik"

Après quelques réglages et répétitions, débouchant sur une version jouée et enregistrée, la nuit portant bizarre conseil, Yasudah reviendra avec une nouvelle version, plus complexe.

L'instrumentation, avec voix principales, implique un usage généralisé des instruments comme producteurs de bruits, ce qui ne pose de problème à personne.

Premier effet du rapport particulier à la notation, les notes et silences du polyrythme, les seules notes écrites par un Indonésien durant l'ensemble des deux séminaires, ne seront jamais jouées selon la lecture conventionnelle. Tout le monde en Occident conviendra qu'il prescrit un rythme à sept temps, tandis que Yasudah et à sa suite tous les musiciens joueront diverses variantes, toutes, banalement, à quatre temps. Tout au long de ces journées, lors des moments de détente où les musiciens se laissent aller à la spontanéité, nous (Européens) avons été frappés par l'intelligence, la richesse de leurs polyrythmies, leurs maîtrises des contretemps. Et ici, tout se passe comme si personne parmi ces compositeurs et professeurs d'instituts supérieurs de musique ne savait lire la plus banale notation rythmique. Pourtant, selon moi, sont respectés les rapports des durées de 2 à 1 et, clé de la lecture, le nombre de frappes. Incrédulité stupéfaite de Bosseur et Mâche. Pourtant, Yasudah a bien noté un rythme à sept frappes, qu'il joue précisément comme tel.

L'histoire qui suit est plus triste. Très rapidement nous arrivons à jouer collectivement une œuvre individuelle, création de Yasudah, qui sonne comme du Yasudah, vive, bruisante, chaotique, inspirée, articulée. Sadra, avec la complicité passive des autres, n'aura de cesse qu'il aura détruit toute vitalité, ralentissant jusqu'au languissant, lissant les timbres, les dynamiques, noyant les interventions individuelles comme les élans collectifs, gommant toute aspérité sans apporter aucune joliesse pour autant. Encore une fois, psychologie, dynamique de groupe, sociologie du pouvoir, ethnologie asiatique ne seraient pas de trop pour rendre compte des raisons d'un tel sabotage. Mais il ne s'agit que d'interprétation, et non de composition, n'est-ce pas?

ⁱ STSI : Sekolah Tinggi Seni Indonesia, institut supérieur des arts d'Indonésie.

ⁱⁱ ORTF : Office de Radiodiffusion Télévision Française.