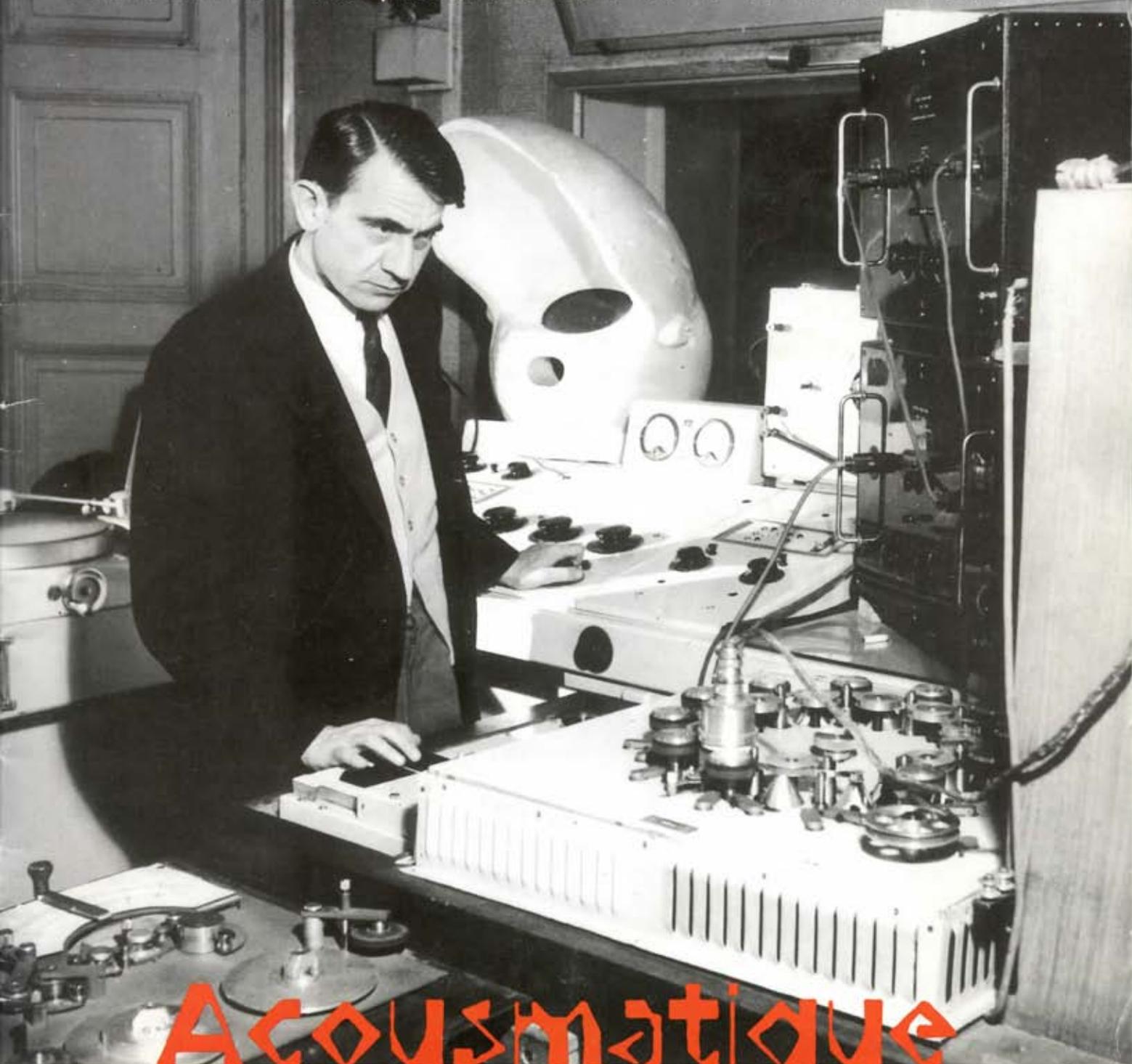


FEVRIER 1999 N° 86

écouter voir

l'information des professionnels de la diffusion musicale



Acoustmatique

La guitare hawaïenne • Iasa

écouter voir

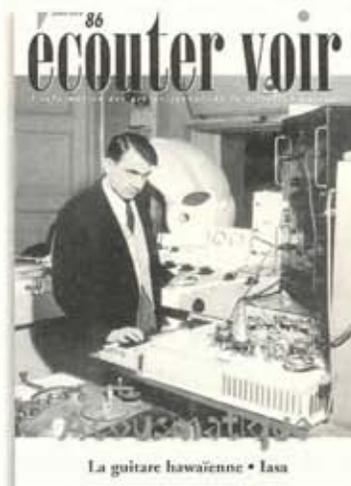
février 1999

“ Dans l'attente de la seconde étape de notre voyage musical en PACA (rendez-vous en mars), où la température ces derniers temps ne fut guère clémente, fuyons l'hiver, plus au sud, à Hawaï, où Gérard Herzhaft nous attend, guitare en mains, ceint du paréo traditionnel, colliers de fleurs autour du cou. Fondu sonore enchaîné, le glissando de la guitare hawaïenne nous ramène à la musique concrète, avec Clément Riot, à cette acousmatique qui fait notre couverture. Hiver encore, « hiver de notre mécontentement » ronchonait Richard III, restons couleur locale et visitons avec Luc Bouquet deux labels de circonstance : Winter & Winter et Hatology.

Et puis nous avons besoin de vos réactions sur la nouvelle sélection. Nous savions, grâce à l'enquête, que l'ancienne sélection discographique ne constituait plus une aide prioritaire pour vos acquisitions, en raison du retard qu'elle enregistrait sur l'actualité. Pour autant elle peut faire défaut aux petites discothèques qui souffrent d'un manque d'information discographique. Patience, la nouvelle formule va évoluer, s'enrichir, s'équilibrer, pour satisfaire, nous l'espérons, l'éventail le plus large de nos lecteurs. A suivre. ”

Michel Sineux

.....
|| **Rédacteur en chef** : Michel Sineux || **Comité de rédaction** : Ismène Alessandri, Annette Alix, Yves Alix, Bertrand Bonnieux, Corinne Brun, Simone Cabanes, Alfred Caron, Sylvain Delaboudinière, Dominique Féniès, Michel Jung, Noël Lopez, Christian Massault, François Morey, Viviane Niaux, Martine Parmentier, Gilles Pierret, Gilles Pitoiset, Nathalie Sicard || **Sélection phonographique** : Membres du Comité de rédaction || **Mise en page** : Annette Alix || **Livres** : Nathalie Sicard. || **Partitions** : Noël Lopez, Ismène Alessandri, Sylvain Delaboudinière. || **Ont également participé à ce numéro** : Luc Bouquet, Gérard Herzhaft, Jacques Lucchesi, Clément Riot || **Secrétaire de rédaction** : Annette Alix || **Abonnements** : Simone Cabanes. **Services de presse** : phonogrammes : Alfred Caron; partitions : Noël Lopez; livres : Nathalie Sicard. Bloc-Notes : Gilles Pitoiset || Revue mensuelle de l'Association pour la coopération de l'interprofession musicale (Acim) subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Francophonie (Direction du livre et de la lecture, Direction de la musique et de la danse) et la Mairie de Paris (Direction des affaires culturelles). || **Rédaction, administration et abonnements à la Médiathèque Musicale de Paris** : 8 porte Saint-Eustache 75001 Paris • Tél. 01 42 33 20 50. Fax. 01 40 26 65 16 || **Publicité** : Philippe Zani. Tél. 01 42 70 20 46 - Fax. 01 42 70 23 53 || **Conception graphique et exécution pré-press** : Stéphane Caire/OMNIS || **Impression** : Louis Jean || Dépôt légal : février 1999. ISSN 1142-2491. © Acim 1999 || Tous droits réservés. Reproduction interdite sans autorisation écrite de l'administration de la revue. || **Directeur de la publication** : Christian Massault || **Abonnement** : 450 FF (étranger : 550 FF). 10 numéros par an.
.....



La guitare hawaïenne • Iasa

Pierre Schoeffer au phonogène. Studio d'Essai 1952. Photo : S. Lida. Archives INA-GRM. D.R.

4

LA MUSIQUE CONCRÈTE
par Clément Riot

19

POUR SALUER GERARD GRISEY
par Jacques Lucchesi

20

A LA DÉCOUVERTE
DE NOUVELLES PISTES
par Luc Bouquet

24

LA GUITARE HAWAÏENNE
par Gérard Herzhaft

34

LE CONGRÈS IASA
par Alfred Caron

37

BLOC NOTES
par Gilles Pitoiset

39

LA SÉLECTION

Acousmatique

1948-1998

la musique concrète a fêté son jubilé



1955-1959. Premiers disques de musique Concrète. Archives INA-GRM. Photo/INA. D.R.

L'acousmatique a toutes les caractéristiques d'un art nouveau : légende fondatrice, commémorations, querelles de chapelles, de définitions, problèmes de conquêtes de publics, de reconnaissance.

■ Du bruit dans la musique...

L'idée selon laquelle n'importe quel son ou sa transformation, peut devenir un élément organique d'une composition musicale s'imposa au rythme d'évolutions lentes et de ruptures plus ou moins brutales dont celle définitive de 1948.

Évolution naturelle

Dans la première moitié du XX^{ème} siècle, les changements de modes de vie modifièrent mentalités et perceptions. C'est l'époque des grandes ruptures esthétiques (cubisme, dadaïsme, sérialisme, surréalisme); dans le domaine musical, la crise du système tonal engendre deux démarches opposées; la « révolution » des sériels qui réemploient les éléments constitutifs de la gamme chromatique pour s'en servir comme éléments d'un nouveau système, la série¹, loi destinée à renvoyer les anciennes règles tonales aux oubliettes de l'histoire; la « réaction » de ceux qui, essentiellement en France, sans former d'école et sans cohérence entre eux, seront partisans d'un retour à la simplicité, au style populaire, et pratiqueront volontiers l'humour (Vincent d'Indy, Groupe des Six, école d'Arcueil...). Tous restaient dans le système des notes.

Par ailleurs, cherchant à traduire en sons les changements de société et de sensibilité, certains compositeurs introduisirent des sonorités nouvelles dans leurs musiques comme éléments descriptifs, illustratifs, ou anecdotiques. Ils retrouvaient les voies de la transposition vocale ou instrumentale de sons initialement non musicaux, explorées depuis la Renaissance (Clément Janequin : *Cris de Paris*, *Bataille de Marignan*) et prolongées ensuite (du *Coucou* de Louis Daquin aux *Oiseaux* d'Olivier Messiaen) et continuaient la tradition illustrative des musiques à programme (*Quatre saisons*, etc.); parallèlement se développa une tendance à l'introduction directe de ces sons, de manière ponctuelle et anecdotique, puis de manière cohérente; de ces différents aspects participent toutes les illustrations et glorifications du monde moderne, par analogie ou imitation : le ballet mécaniste *Le pas d'acier* (Serge Prokofiev, 1927), *Pacific 231* (Arthur Honegger, 1923) pour le film d'Abel Gance *La Roue*, *La Fonderie d'acier* (Molossow, 1926), *Machines agricoles* (Darius Milhaud², 1920) ou plus provocateur comme *Parade* (Erik Satie, 1917) avec coups de fouet, machine à écrire, pistolet, roue de loterie. Dès 1905, Maurice Ravel, écrivant à Maurice Delage après un voyage sur le Rhin, traduit bien cet état d'esprit : « Comment vous dire l'impression de ces châteaux de fonte, de ces cathédrales incandescentes, de la merveilleuse symphonie des courroies, des sifflets, des formidables coups de marteau qui vous enveloppe? [...] ce que tout cela est musical, aussi j'ai bien l'intention de m'en servir³ »; on retrouvera dans *L'enfant et les sortilèges* (1924) râpe à fromage, fouet et éoliphone (machine à vent). Darius Milhaud avait écrit *L'Homme et son désir* (1918), musique de ballet pour quatuor vocal, 12 instruments solistes et 15 percussions où figuraient

des accessoires insolites (machine à vent, marteau sur une planche, sifflet, sirène, fouet...). Le véritable cheval de Troie des sonorités nouvelles dans la forteresse musicale classique fut la percussion, revalorisée par la découverte des cultures extra-européennes (art nègre, cubisme) et la prise de conscience de ses possibilités infinies. Le phénomène s'amplifia du *Sacre du printemps* (1913) à *Ionisation* (1933), première œuvre savante pour percussions seules⁴.

Ruptures conceptuelles

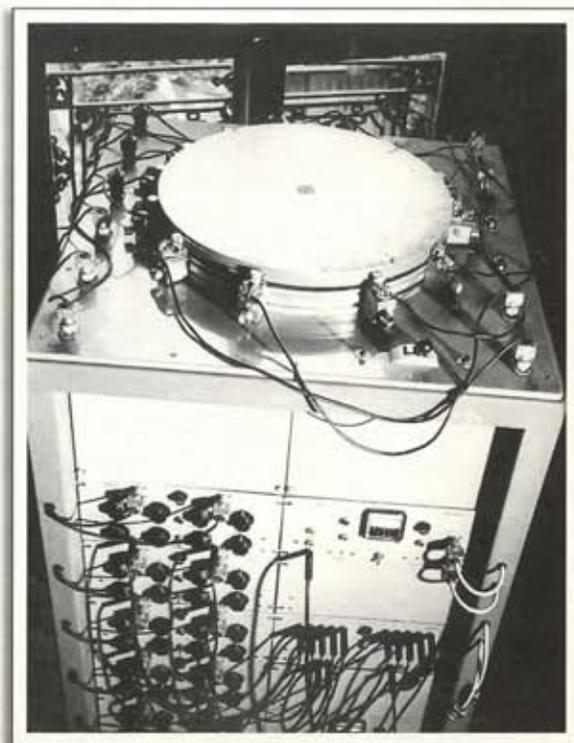
Dès 1893 Ferruccio Busoni avait senti les limites du système musical, appelé de ses vœux la naissance de nouveaux instruments et formulé de manière vraiment prémonitoire les évolutions à venir : « Il peut toutefois y avoir des génies musicaux, et il est à prévoir qu'il y en aura, qui désirent aller bien au-delà des limites actuellement établies de l'effet sonore (que de tels musiciens franchissent à l'avenir les frontières de la forme, de l'harmonie et même, peut-être de l'ensemble du système sonore est dès maintenant plus qu'un simple pressentiment) mais il est à craindre qu'un tel génie ne pourra parvenir à réaliser ses conceptions aussi longtemps que les moyens désirés, plus riches, n'auront pas été découverts ou ne seront pas en usage »⁵.

La première rupture consciente vint d'un peintre et musicien futuriste, Luigi Russolo (1885-1947)⁶ qui inventa le terme « bruitisme » pour définir une musique nouvelle, proche des bruits de la société industrielle : « Dans l'atmosphère retentissante des grandes villes aussi bien que dans les campagnes autrefois silencieuses, la machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés, que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie, ne suscite plus aucune émotion [...]. C'est pourquoi nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramway, d'autos, de voitures et de foules criardes, qu'à écouter encore, par exemple *L'Héroïque* ou *La pastorale* »⁷. Il dénombra six catégories de bruits et, comme Pierre Schaeffer trente ans plus tard, certainement effrayé devant ce domaine illimité, se lança dans une tentative impossible d'inventaire et de classification. Il entreprit dès 1913 la création d'instruments adéquats - les bruiteurs - aux noms étranges (crépiteurs, froufrouteurs, glouglouteurs...) et déposa un brevet d'invention en 1921 pour un instrument nommé *rumorharmonicus*. Le premier concert bruitiste eut lieu à Milan le 21 avril 1914 avec au programme trois compositions de Luigi Russolo dont les titres sonnent déjà comme un manifeste : *Réveil de capitale*, *On dîne à la terrasse du casino*, *Rendez-vous d'auto et d'aéroplanes*. Le premier concert parisien a lieu en 1921. Fuyant le fascisme en Italie il se réfugia à Paris en 1927 et gagne sa vie en réalisant l'accompagnement de films muets d'avant garde avec son rumorharmonium⁸; en 1950, son manifeste est redécouvert et édité par un lettriste, Maurice Lemaître; en 1975, Pierre Henry lui rend hommage avec *Futuristie*, reconstituant des bruiteurs intégrés à la scénographie.

De nombreuses initiatives contemporaines eurent plus ou moins de bonheur et de postérité. Entre 1918 et 1924 Maïakovski et les futuristes russes, créent une musique prolétarienne regroupant toutes les manifestations sonores de la cité moderne : symphonies industrielles avec sirènes, batteries d'artillerie, armes automatiques, moteurs d'hydravion et chœur de foules; Georges Antheil (1900-1959) compose en 1924 son *Ballet mécanique* (8 pianos, pianola, 6 xylophones, 2 cloches électriques, hélice d'avion) dont la première exécution à Paris en 1925 fit scandale⁹.

Les idées circulent. L'air du temps est au changement. L'autre grand précurseur de la musique concrète, Edgar Varèse, qui aspirait déjà à un « art des sons organisés » (*Hyperprism*, 1923, sirène et boîte à rugir), rencontre Russolo en 1929, et revendique cet air du temps : « Je n'ai pas composé *Ionisation* en 1931 pour en faire une œuvre révolutionnaire. Les sonorités en

étaient déjà dans l'air. Quand j'ai entendu le *Sacre du printemps* à Paris en 1913 je n'y ai rien trouvé qui ne m'était déjà familier! L'œuvre contenait tout ce que j'avais entendu et aimé il y a longtemps déjà dans la musique primitive. Il était tout simplement normal, me semblait-il, que Stravinski eût voulu faire une symphonie de ce genre de musique. C'était en fait son devoir »¹⁰. Il est le premier compositeur (également scientifique, comme Pierre Schaeffer) à remettre en question la hiérarchie entre son et bruit; Dès 1916 il reprocha aux bruitistes de rester prisonniers du bruit anecdotique, simple reproduction des réalités sonores, et de ne pas aborder la question des « [...] instruments obéissants à la pensée - et qui avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés se prêtent aux combinaisons qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur »¹¹; refusant de rester prisonnier de l'octave et de sons déjà entendus, il posera le premier la question, à musique nouvelle instrumentarium nouveau¹², car « Ces intensités et ces timbres constructifs que nécessitent les nouvelles conceptions peuvent seuls nous être apportés par des instruments nouveaux »¹³. Dès 1916 aux USA il réalisa des expériences avec des disques tournés à des vitesses variables et une transposition instrumentale en fut *Intégrales*, « conçu dès 1923 pour la projection spatiale du son, susceptible d'être obtenue avec des médias acoustiques qui n'existaient pas encore alors »¹⁴. Première œuvre pour percussion seule (*Ionisation*, 1931), conçue avec spatialisation (*Intégrales*, 1923), mixte d'envergure (*Désert*, 1954), et un des premiers chef-d'œuvre pour bande seule, le *Poème électronique* (1957). C'est beaucoup pour un seul homme. Sa musique instrumentale préfigurait les recherches sonores et les procédés techniques des musiques acousmatiques : agrégats sonores et « sons passés à l'envers » analysés par Olivier Messiaen, frappé par ces « Sons de trombones commençant par l'extinction du son, enflant et aboutissant à l'attaque »¹⁵.



Le Morphonone, Années 50. Archives INA-GRM. D.R.



Le GRM en 1974. © Photo Bernard Perrine. D.R.

Nouveaux outils

Depuis l'électricité le mouvement des inventions s'accélérait : transmission à distance (télégraphe 1837), sonore par câble (téléphone 1876), puis TSE, conservation sonore puis reproduction (phonographe d'Edison, 1877), photographie, cinéma muet (1895) puis sonorisé et parlant (1929), etc. Musicalement ces inventions allaient dans deux sens :

- **Production de sons nouveaux.** Toute sortes d'instruments, extensions des claviers, dont le son est produit par des oscillations électriques voient le jour, avec plus ou moins de bonheur ou de postérité : telharmonium ou dynamophone du Dr Taddeus Cahill (1906), appareil qui, d'après Busoni « ressemble à une salle des machines », pouvant transformer un courant électrique en un nombre inaltérable de vibrations calculées avec précision¹⁶, ondes Martenot, dynaphone de Bertrand (1928), utilisé par Arthur Honegger dans le ballet *Roses de métal*, Trautonium de Friedrich Trautwein (1930) également utilisé par Honegger dans la musique du film *Les démons de l'Himalaya* (1935) et commercialisé sans succès par Telefunken, le premier synthétiseur (très éloigné des Yamaha et claviers à commande MIDI d'aujourd'hui) est mis au point à Leningrad en 1935, etc. A nouvelle lutherie, répertoire nouveau : *Concerto pour Trautonium* de Paul Hindemith, plus de 400 œuvres écrites à ce jour pour les ondes Martenot (André Jolivet, Darius Milhaud, Olivier Messiaen, etc.)¹⁷.

- **Reproduction sonore** (cylindre, phonographe à enregistrement sur disques de cire, vinyle) qui, comme pour la photographie, passe d'un usage utilitaire à un usage artistique : la grande découverte sera l'enregistrement sur bande (par la société AEG et son « magnétophon », Allemagne, 1935) qui permet d'intervenir sur le déroulement de l'événement enregistré mais ne connaît son véritable développement qu'après 1945, le montage apparaissant dans les années 1950. Dès la fin des années 20 apparut un nouveau support sonore lié à un art visuel qui allait devenir mixte : la piste optique du film sonore ; c'est une

bande, et par rapport au disque elle permet le montage suivant les mêmes procédés que le montage cinématographique. Dès leur apparition ces procédés furent détournés dans une optique créative. En Allemagne Walter Ruttmann, se limitant à une bande son crée *Week end* (1929, 11'19), « film pour l'oreille » réalisé sur la piste sonore d'une pellicule, film expérimental (préfigurant les films lettristes, situationnistes, Alain Resnais et Marguerite Duras) et premier montage d'événements sonores réalisés tourné (ou enregistré) sans image¹⁸. Conlon Nancarrow, en 1935 écrit la première pièce « mixte » de l'histoire de la musique, un *Duo pour violon et piano mécanique*. John Cage commence son cycle *Imaginary Landscape* en 1939, écrit pour instruments (p, perc) et appareils électriques (2 phonos à des vitesses différentes, oscillateurs de fréquences, électrophones, radio, microphones). Les vœux d'Edgar Varèse se réalisaient : « Le médium électronique donne également accès à une incroyable variété de timbres musicaux nouveaux ; mais son rôle le plus important aura été de libérer la musique de ce système tempéré qui l'a empêchée d'aller de pair avec les autres domaines artistiques et avec les sciences. Les compositeurs sont maintenant capables comme jamais auparavant de satisfaire les voix de cette oreille intérieure de l'imagination » (conférence 1961, *Écrits*, p.165).

► ... A la musique des bruits

Palette sonore et lutherie nouvelles, rupture avec la logique instrumentale et la musique découpée en degrés, l'histoire de l'acoustique pouvait commencer. A la fin des années 40 les choses étaient mures pour que naisse « par surprise » cette remise en cause radicale de tout l'édifice musical. On trouvait d'un côté des artistes qui introduisaient le bruit dans leurs créations, de l'autre, des moyens d'enregistrement que seuls des cinéastes, peintres, poètes, envisageaient comme moyen d'un nouvel art, dépassant, comme pour la photographie et le cinéma, l'idéal de reproduction fidèle. En liant ces deux pôles séparés (musique des bruits et

moyens de reproduction sonores), Pierre Schaeffer découvre la musique concrète; l'histoire devient linéaire, en étroite relation et dépendance avec les progrès technologiques et suit la chronologie des studios. Les trois plus anciens et principaux sont :

* *le Studio d'essai de Radio de Paris*, fondé en 1948 sous l'impulsion de Pierre Schaeffer où naîtra, à partir du fameux incident technique dit du sillon fermé, la **musique concrète** « française », démarche partant de sons acoustiques, « naturels » ou « concrets », enregistrés et d'une expérimentation sur ces matériaux à partir du support. Les premières pièces de musique concrète furent diffusées sur les ondes le 5 octobre 1948 (*les Cinq études de bruits*) et le premier concert eut lieu à l'école normale de musique le 18 mars 1950, année de la première œuvre d'envergure, la *Symphonie pour un homme seul* des deux Pierre, Pierre Henry et Pierre Schaeffer; en 1958 le studio d'essais devient le GRM, intégré à l'INA en 1975¹⁹. Il a aujourd'hui plus de 1300 œuvres à son actif.

L'ambiguïté créée par la définition, les possibilités techniques du début et la couleur sonore des premières œuvres tout autant que des apriori négatifs et malveillants firent interpréter concret dans le sens restreint de sons bruts, concrets, anecdotiques, bref de bruitages organisés. Il n'en est rien. Le terme désigne une démarche reposant sur deux pôles : tout son peut être musique et le compositeur, organisateur et créateur de ses sons et inspiré par eux, travaille de manière concrète sur le son lui-même; contrairement à l'écriture traditionnelle où l'œuvre passe par l'intellect et la médiation de la partition (attitude abstraite), il construit son œuvre empiriquement grâce à un va-et-vient permanent, à chaque étape de réalisation, entre l'écoute des matériaux utilisés (attitude concrète) « On peut [...] comparer exactement les 2 démarches musicales, l'abstraite et la concrète. Nous appliquons [...] le qualificatif d'abstrait à la musique habituelle, du fait qu'elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale. Nous avons appelé notre musique *concrète* parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou son musical, puis composée expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu possible, d'une notation musicale ordinaire » (PS Polyphonies, 1949). « Ce parti pris de composition avec des matériaux prélevés sur le donné sonore expérimental, je le nomme, par construction, Musique concrète, pour bien marquer la dépendance où nous nous trouvons, non plus à l'égard d'abstractions sonores préconçues, mais bien de fragments sonores existant concrètement, et considérés comme des objets sonores définis et entiers, même et surtout lorsqu'ils échappent aux définitions élémentaires du solfège » (PS, Journal, 15/5/1948). Le genre a déjà sa légende : le « sillon fermé » est au genre acousmatique et à Pierre Schaeffer ce que la pomme est à l'attraction terrestre et à Newton. Un jour de 1948, Pierre Schaeffer fut mis sur la voie par un banal incident technique, suite à un défaut, un sillon de disque fermé sur lui-même, se produisit l'effet de répétition infinie - bien connu des générations du microsillon; l'effet en boucle maintenu un certain temps et observé attentivement changeait la nature de l'écoute du son lui-même²⁰. Ce sera le point de départ d'expérimentations par l'utilisation volontaire, sur un matériau déjà non musical, d'accidents provoqués pour leur intérêt sonore, leurs transformations du son : en boucle (répétition identique infinie), à l'envers (manipulation bien connue et admise aujourd'hui par le rap et les DJ), variations de la vitesse de lecture, etc., ces manipulations enrichies de quelques techniques simples rendues possibles par la bande magnétique (montage et mixage) forment la base de la démarche acousmatique, élargie et enrichie par les avancées techniques, notamment en informatique, mais indépassables comme grammaire du travail direct sur et dans le son. Ces transformations ne visent pas tant à créer des effets spéciaux, des bruitages, qu'à transformer la matière sonore elle-même pour la rendre autre. Dans cette optique, même si un matériau d'origine peut influencer sur notre écoute, un bruit de chemin

de fer ou une porte²¹, même encore identifiables ou revendiqués, sont une nouvelle matière sonore écoutable pour elle-même, comme la sculpture n'est plus regardée comme du granit. « En faisant tourner à 33 t. un fragment enregistré à 78 t. [...] on descend le tout d'un peu plus d'un octave et le tempo ralentit d'autant. Ce changement, en apparence quantitatif, s'accompagne d'un phénomène qualitatif [...] J'en conclus que la musique concrète va s'opposer de nouveau à la musique classique sur un point important. Pour la musique classique, un Do est un Do, quelle que soit sa situation dans la tessiture. Pour la musique concrète un son, en général *complexe*, est inséparable de sa situation dans le spectre sonore : tout est qualité, rien n'est superposable, divisible, transposable » (PS, Journal 26/5/1948). L'acousmaticien intervient à deux étapes : sur le matériau sonore direct (choix, mode d'enregistrement, etc) et aujourd'hui sur le support de l'œuvre : c'est l'apport indépassable de la musique concrète.

* *Le studio de la Radio de Cologne* (WDR Radio de l'ouest de l'Allemagne), fondé en 1951 où naîtra, avec Herbert Eimert la musique électronique « allemande ». À l'aide de générateurs de fréquences, il devient possible, non seulement de produire des sons nouveaux, mais également de contrôler tous les paramètres du son (hauteur, durée, timbre, intensité) afin d'engendrer des sonorités inouïes et des structures musicales d'une complexité quasi illimitée. Dès le départ des divergences de démarches apparaissent et si, comme sa sœur aînée la musique concrète, « la musique électronique commence là où la musique instrumentale cesse » et avec le même but de créer de la matière nouvelle impossible à obtenir avec des instruments classiques, son fondateur se démarque vite de Pierre Schaeffer : « Contrairement à la musique concrète, qui se sert d'enregistrements réalisés à l'aide de microphones, la musique électronique fait exclusivement usage de sons d'origine électroacoustique. Le son est produit par un générateur de sons et gravé sur une bande magnétique. C'est alors seulement que commence son élaboration par des manipulations de bande compliquées et différenciées²² ; la technique permet de produire le son à partir de ses plus petites composantes et avec des paramètres que leurs complexités rendaient inabordable à l'esprit humain. Le premier concert eut lieu à Cologne en 1953²³. Si



Les premières affiches et programmes de musique concrète dans les années 50/70. D.R.



Pierre Henry en 1951 composant dans le 1^{er} studio de musique concrète installée rue de l'université à Paris. D.R.

musique concrète voulait dire faite concrètement, dans la pâte même du son, avec des sons préexistants, pris dans la totalité de leurs caractères, la musique électronique vint modifier la définition du concret qui désigna alors la musique faite à partir de sons enregistrés au micro par opposition à celle faite à partir de sons produits électroniquement.

* Le troisième studio fut, à Milan en 1955, celui de la RAI où, avec Bruno Maderna et Luciano Berio s'affirma une voie médiane.

En 1956 Karlheinz Stockhausen rendit la querelle vaine en procédant à son dépassement avec le *Gesang der jüngerlinge* [chant des adolescents], œuvre inaugurale de ce qui allait devenir, par association des deux courants, la musique électroacoustique, première tentative de fusion entre un matériau concret - la voix d'un jeune garçon récitant un fragment biblique et des sons d'origine électronique (synthé) -, fusion esthétique plus que matérielle puisque chaque source reste identifiable tout en dialoguant avec l'autre. Parmi les œuvres fondatrices mêlant indifféremment les deux types de sons citons *Haut voltage* (1956) de Pierre Henry et *Tema : omaggio a Joyce* (1958) de Luciano Berio. Au sens strict la musique électroacoustique était donc la musique pour bande magnétique réalisée en studio, sur des magnétophones, à partir de sons d'origine acoustique (captés par micro) ou électronique, manipulés ou non et combinés, montés, superposés... de façon à aboutir à des œuvres fixées sur le support de la bande comme le film sur la pellicule.

C'est sous l'influence des recherches européennes que « l'école américaine » fait son apparition, avec un retard dû à l'absence de soutien public. Deux compositeurs, Wladimir Ussachevsky et Otto Luening, fondent en 1952 le CPEMC (Columbia-Princeton Electronic Center - New York). Au regard des écoles européennes, il s'agit plus d'un prolongement de l'écriture traditionnelle (sons instrumentaux manipulés et modifiés sur bande) que d'une véritable recherche de nouveaux moyens ou de nouvelles voix d'expression. Le premier concert sous ce label eut lieu le 6 mai 1952 à l'université de Columbia. Les divergences d'approche et de dénomination rebondissent avec l'apparition dans les universités américaines de cette *computer music* ou *electronic music* ou *music for tape* (musique pour bande) - d'aucuns y reconnaîtront le fameux pragmatisme anglo-saxon²⁴ : musique produite sur bande ou par ordinateur, cela suffit. Elle est orientée plus sur le médium (machines, logiciels, techniques) que sur le son en lui-même et pour cela c'est aussi rarement une « musique pure » : elle se mélange, se met au service d'autres arts ou canaux

de communication (film, vidéo, arts interactifs, danse, images de synthèse) et recherche volontiers le challenge, le défi en pratiquant la performance. Cela donnera la **musique électronique vivante** des années 70 avec dispositifs électroacoustiques manipulés en direct; John Cage explora cette forme, comme moyen de préserver le hasard, l'humain, car elle peut se combiner avec une musique écrite ou improvisée, réintroduit l'aléatoire, et vient contrebalancer le côté figé de la bande et du studio; par réinjection ou préenregistrement elle crée une démultiplication des matériaux dans l'espace et le temps, comme dans *N[arcisse]* de Paul Méfano, pour flûtiste, appareillage électroacoustique et modulateur à anneau (1973) ou l'instrumentiste se trouve confronté non seulement à la polyphonie de sa propre réinjection mais à l'un de ses pré-enregistrements. En 1961 *Mixtur* de Karlheinz Stockhausen, pour orchestre aux timbres transformés en direct et mikrophonie 1 (tam-tam gratté, amplifié par 6 exécutants) donne le départ en Europe de cette musique stimulée par l'évolution rapide de la lutherie électronique (synthés). Diverses sources sonores acoustiques (instrumentales ou vocales) peuvent être amplifiées et reliées à un dispositif électronique quelconque qui transforme le son en temps réel, pendant l'exécution en concert et non plus en studio. Certaines machines peuvent être actionnées par un musicien et se prêtent aisément à un véritable jeu instrumental direct. Vingt ans plus tard, l'informatique permet le contrôle en temps réel d'un dispositif de synthèse par le jeu d'un instrument qui lui est relié. On parle aujourd'hui de **musique interactive**; ses techniques sont innombrables, des plus sophistiquées aux plus simples et rejoignent parfois la performance ou le spectacle multimédia comme le biofeedback où l'organisme humain sert d'émetteur et de déclencheur.

Parallèlement s'est développée dès les années cinquante une **musique mixte**, fixée sur bande magnétique et associée à des instruments acoustiques (ou voix) en direct : *Orphée 51* (Pierre Schaeffer et Pierre Henry, 1951, vx S + bd), *Musica su due dimensioni* (Bruno Maderna, 1952, fl + Bd), *Désert* (Edgar Varèse, 1954) première œuvre « mixte » d'envergure, en fait interpolation de séquences pour orchestre avec 3 séquences sur bande magnétique, *Rimes* (Henri Pousseur, 1959, Orch + bd magn), *Kontakte* (Karlheinz Stockhausen, 1960, p, perc + bd magn), *Cantate pour elle* (Ivo Malec, 1966, vx S, hrp et bd).. Aujourd'hui, avec plus de 250 studios en Europe et autant aux USA, l'acousmatique a conquis sa respectabilité²⁵. En 1966 c'est la publication de la bible théorique léguée par le fondateur, le *traité*

des objets musicaux de Pierre Schaeffer; à partir de 1968 c'est l'explosion : premières classes de composition (CNSMP, CNR de Marseille), série TV des Shadoks avec une musique de Robert Cohen-Solal. Les années 70 poursuivent l'évolution vers la reconnaissance et la respectabilité : multiplication des festivals, 1973 premier concours du GMEB, 1975 création de l'IRCAM, Marcel Landowski annonce une action en faveur de la musique électroacoustique (création de studios, structures de diffusion et de formation dans les CNR) et, en point d'orgue symbole, la création de *Futuriste*. C'est aussi le grand bon en avant de la technique et sa démocratisation progressive (invasion du synthé et de l'ordinateur, invention des microprocesseurs, miniaturisation...) qui, permettant une approche expérimentale et instrumentale du son, rend définitivement désuète la question formelle : sons « concrets » ou électroniques.

La question de la spatialisation, posée depuis le début, se trouve résolue dans les années 1970 : d'outil de transmission sonore, le haut parleur devient outil de projection, de diffusion. Le premier concert spatialisé eut lieu en 1951, salle du théâtre de l'Empire à Paris (Pierre Henry au pupitre). En 1956 Karlheinz Stockhausen l'avait abordé de manière embryonnaire dans son *Chant des adolescents* qui, « écrit » sur 4 pistes, intègre en lui-même la spatialisation du son puisque la diffusion nécessite au moins 8 hauts parleurs; en 1958 Iannis Xénakis en dispose de 425 au pavillon Philips à l'exposition universelle de Bruxelles et 800 seront utilisés à celle d'Osaka en 1970. En 1974 François Bayle conçoit au GRM l'acousmonium qu'il définit comme « l'instrument de la mise en scène de l'audible » : orchestre de hauts parleurs, avec chacun des caractéristiques particulières et organisé en un ensemble cohérent (24 à 80, emplacement, intensité, couleur sonore...) pensé spécialement pour la diffusion et l'interprétation des musiques acousmatiques dans un cadre normal et non plus de prestige comme les expériences précédentes. En même temps à Bourges, au GMEB, Christian Clozier invente le système concurrent dit gmebaphone. Apparaît alors celui qui « projette » le son, indiqué sur les programmes comme interprète. Pour l'enseignement et la pédagogie le GMEA invente le mélison et le GMEB le gmebogosse.

À partir des années 1980 la musique acousmatique encore en devenir n'est déjà plus confidentielle : démultiplication des structures, studios, équipements, collections de disques, lieux de diffusion, classes, création du CA²⁶ d'électroacoustique, présence dans les festivals, des dizaines de compositeurs travaillent exclusivement, essentiellement ou ponctuellement sur support.

Rien ne remplace l'écoute, la découverte, la libre dérive, portées par les images que, via l'oreille, ce monde sonore ne manque pas de susciter; pour conclure de manière ouverte, plutôt que de procéder à des énumérations abstraites, mieux vaut essayer d'en dégager les tendances et les évolutions encore incertaines.

Cinq constats et interrogations s'imposent : rencontres avec d'autres disciplines, influences avec des musiques non-savantes, nouvelle sensibilité, questions du public et définition du genre.

Rencontre avec d'autres disciplines

Elle est restée une musique (le terme encore approprié!) liée à d'autres arts : liens de service ou d'osmose pour la production de spectacles multimédia (théâtre, danse, galeries, musées, art vidéo) mais aussi liens formels et de méthodologie quelquefois plus proche (cinéma, vidéo, arts plastiques) que ceux de sa discipline de rattachement (la musique); du ballet *Messe pour le temps présent* créé par Maurice Béjart sur une musique de Pierre Henry en Avignon en 1967 aux concerts subaquatiques de Michel Redolfi, en passant par les expériences de concerts luminographiques traduisant des formes visuelles en formes sonores ou celles des musiques paysagères et environnementales du GMEA²⁷. Les exemples sont innombrables.

Mentionnons spécialement la poésie sonore²⁸ où la voix et le magnétophone sont outils d'écriture, sonorité de la langue et articulation entrant de façon consciente dans la composition du texte, dont elles sont des composantes constitutives. Un poème sonore doit transmettre une information appréciable uniquement à travers la réalisation acoustique du texte : totale rupture par rapport à « la poésie du seul médium écrit qui [pour le théoricien de ce courant, Henri Chopin] est dans un ghetto ». Elle naît après la pulvérisation du langage des dadaïstes, les mots en liberté des futuristes, l'écriture automatique des surréalistes, les lettristes (redécouvreurs des bruitistes) et en même temps que la musique concrète car seulement envisageable avec l'apparition des techniques de manipulation du son. Si « le lettrisme est un art dont la mécanique esthétique est la création de particules sonores distinctes : les lettres ou phonèmes productibles par l'homme tout entier considéré comme instrument », l'acousmatique dépasse le dilemme classique, respect du texte ou domination de la musique (traitement infrasonique de la voix chez Luciano Berio et d'autres ou déconstruction du langage utilisé comme matériau sonore); Henri Chopin revendique la sororité des deux disciplines : « d'évidence nous devions la faire, la poésie électronique - ou sonore - parce que l'électronique a permis des voyages fabuleux, a permis la voix envolée en d'innombrables voyages, avec le verbe aussi sans lui ». Les parentés sont d'autant plus grandes que certains courants de l'acousmatique portent un amour particulier au texte, qu'il soit anecdotique, poétique, narratif ou à la voix sous toutes ses formes, de la plus sauvage à la plus sensuelle (Luc Ferrari, Denis Dufour, Michel Chion, Jean Schwarz...); parmi de multiples courants et nuances, face à une acousmatique de plus en plus sophistiquée et abstraite, perfectionniste, masquant procédés, manipulations et sources (Bernard Parmegiani ou François Bayle²⁹), certains se tournent vers la simplicité, le minimalisme, un art brut. Il y aura toujours des Satie pour, comme Luc Ferrari, inventer une musique de *ready made*, humour, collage de souvenirs, bouts d'interviews, ambiances, cartes postales sonores, réhabilitant l'anecdote en la poétisant.

Ce foisonnement tous azimuts devrait permettre d'aborder différemment la question du public qui obéit, comme chacun sait, plus à des déterminants sociaux et culturels qu'à des critères musicaux. Malgré un grand développement la relation au public reste hypothétique : tout semble avoir basculé dans la recherche et la création dans le cadre de structures savantes (Conservatoire, IRCAM...) et les salles restent vides alors qu'un public potentiel existe; pour un art nouveau, les modes de représentation et de diffusion resteraient à inventer!

Au festival *Aujourd'hui musique* à Perpignan, l'ensemble Puce muse lux - nouvel instrumentarium (lasso-parleur, méta-instruments etc.) et mise en espace et en lumière des sons pour un spectacle total - a attiré un public totalement inattendu où se mêlaient le spectateur habituel de ce genre de festival comme le rapeur lambda³⁰. Depuis, l'organisation régulière d'acousmave (nuits acousmatiques) draine un public atypique. Denis Dufour (compositeur, professeur de composition instrumentale et acousmatique au CNR) ne s'y trompe pas lorsqu'il déclare à la presse locale : « Le public de la techno nous intéresse comme phénomène social et musical. C'est un public qui se découvre aujourd'hui des grands-pères tels que Pierre Henry ou Pierre Schaeffer mais ignore qu'après eux ces recherches sonores n'ont pas cessé. De plus la « mise en espace » de cette musique au Médiateur montre que l'écoute n'a rien à voir avec une simple audition chez soi. C'est la même différence qu'entre la vidéo et le cinéma grand écran »³¹.

Nouvel état d'esprit

L'acousmatique devrait d'autant plus se mettre en quête d'un nouveau public qu'elle semble elle-même la traduction d'un

nouvel état d'esprit révélé même à son corps défendant dans les titres des œuvres. Peut-on écrire une histoire de la musique à travers les titres des œuvres? A la musique classique les titres de forme (sonate, symphonie...), avec la musique moderne (Claude Debussy, Maurice Ravel) les titres impressionnistes (*Jeux d'eaux, Esquisses...*), enfin traduction de convictions personnelles, avec des titres mystiques (Olivier Messiaen ou André Jolivet : *Incantations, Mana...*) ou agnostiques et scientifiques (Edgar Varèse : *Hyperprism, Density 21,5...*). En acousmatique les œuvres portent très souvent, outre un retour à l'ascèse des titres de formes anciennes, des titres poétiques, cosmiques, mystiques ou ésotériques : *Pierres réfléchies, Nuit noire, Quasars, Motion-émotion, Où est maintenant la forêt, On n'arrête pas le regret, Notre besoin de consolation est impossible à rassasier, Erosphère, Machine à passer le temps, Nuit d'Hermès, Cantique des cantiques, Couleur de la nuit, Création du monde, Tremblement de terre très doux, etc*

Influences

Les influences sont de deux ordres : esthétique et appropriation de technologies ou de procédés (bruits, bouclage...) par des milieux différents; on retrouve le clivage art haut, savant (électroacoustique) et art bas, populaire (électrorok, électropop, rave, rap, heavy métal, scratch, techno); dès la fin des années 60 les séquences planantes et les effets sonores de studio envahissent la production pop : Les Beatles (*Revolution 9*), Pink Floyd (*The Dark Side Of The Moon*) jusqu'au Velvet Underground³² et Soft Machine. Le rock est tributaire des technologies et de l'esthétique du studio. Avant, l'enregistrement représentait les conditions optimum du concert, maintenant il est totalement différent. Au début des années 90 apparaît la techno dont certains DJ's revendiquent aujourd'hui l'héritage des pionniers de la musique concrète sans en connaître la continuité³³. Juste retour car dès les débuts les iconoclastes de la musique concrète ont réhabilité les genres inférieurs, par dérision, provocation et cohérence (pas de hiérarchie entre sources sonores, corps sonores);

rappelons pour mémoire les deux mouvements de la *Messe pour le temps présent* : Psyché rock et Jéricho jerk.

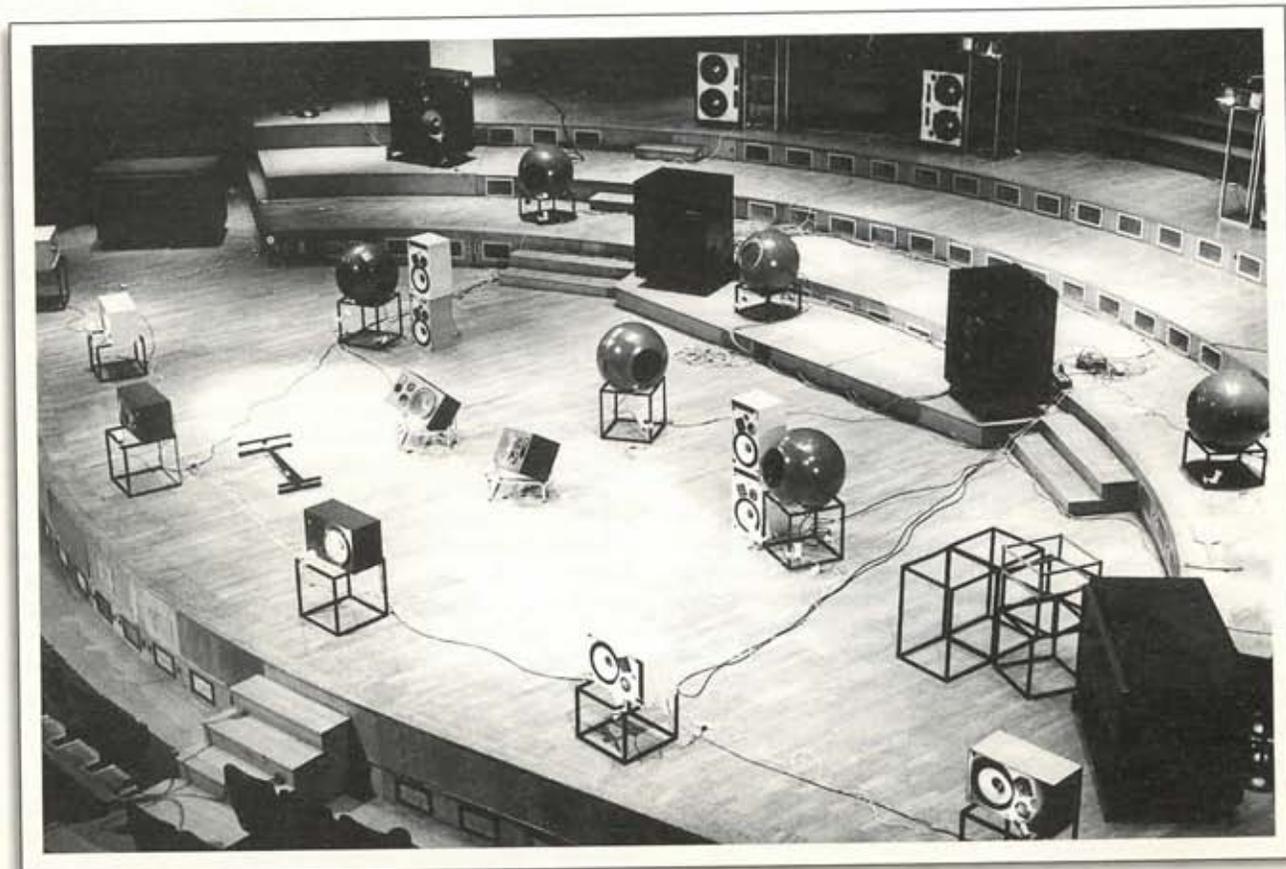
Certains procédés relèvent maintenant du vocabulaire musical habituel : le sillon fermé qui, poussé jusqu'à ses ultimes conséquences et théorisé en esthétique, a amené la musique répétitive (Philip Glass, Terry Riley...); la lecture à l'envers et la répétition se retrouvent dans le scratch propre au rap, etc³⁴.

Dénomination

A l'origine était le verbe : si l'on prend l'histoire, le contenu « instrumental » ou la démarche formelle les définitions sont différentes, de deux ordres : les appellations esthétiques et historiques (France, pays latins) - musique concrète, sons organisés, musique électronique, expérimentale, électroacoustique, acousmatique, art des sons fixés... et les appellations par instrumentation (pays anglo-saxons) - musique pour bande, musique mixte, live electronic, musique interactive...

A ces deux types génériques s'ajoutent des qualifications par genres d'œuvres, références à des genres historiques précis (requiem, messe, cantate, opéra...) ou plus abstraits (études, suites...) faisant référence à l'esprit ou la destination de l'œuvre, musiques « figuratives », « à programme » (film ou ballet, paysage sonore, cinéma pour l'oreille, mélodrame sonore, recherche radiophonique...): *Cinq études de bruits* (1948), *Symphonie pour un homme seul* (1950), *Variations pour une porte et un soupir* (1963), *Messe de Liverpool* (1967), *Apocalypse selon saint Jean*, oratorio électronique (1968), *Tentation de saint Antoine*, mélodrame concret (1984), *Messe à l'usage des vieillards* (1987)³⁵, etc.

Acousmatique? (du grec akousma : perception auditive), se dit d'un son que l'on perçoit sans en visualiser la source. Au VI^{ème} siècle avant J.C., Pythagore enseignait derrière une tenture afin que ses disciples ne le voient pas et développent pleinement toutes leurs capacités d'écoute et de concentration. Dès 1974 François Bayle désigne par ce terme une musique fabriquée en studio et fixée sur bande magnétique. L'auditeur d'un



Acousmonium INA-GRM. Salle Olivier Messiaen. Maison de Radio France. Photo : S. Ouzounoff. D.R.

son dont il ne visualise pas l'origine se trouve dans une situation acousmatique.

C'est sans conteste un *art sonore*³⁶. C'est même un art sonore pur car il n'y a rien à voir (quoique l'atmosphère d'un acoustonium soit très particulière); bien que les situations acousmatiques (radio, téléphone, interphone...) se soient généralisées dans notre société, l'écoute acousmatique n'est pas sécurisante, comme s'il fallait que le visuel rassure l'oreille (je vois un quatuor : j'entends bien un quatuor!)

C'est un *art de support*³⁷. Celui-ci constitue la forme matérielle de l'œuvre. Comme le sculpteur son matériau, le peintre ses couleurs, l'acousmaticien taille dans la matière des sons, construit, détourne souvent, juxtapose, mélange, transforme; à la différence du théâtre ou des partitions de musique écrite où tout est réinterprété à chaque fois, ici le contenu est fixe et les seules variables sont les conditions de diffusion et de spatialisation; la lecture n'est possible que sur des appareils appropriés (diapositives, cinéma, vidéo) et des multiples sont possibles (gravure, photo) ce qui n'est peut-être pas pour rien dans la baisse de valeur symbolique de cette « musique ».

Parentés si fortes que, comme le cinéma n'était pas du théâtre mais lui a emprunté beaucoup de son vocabulaire, l'acousmatique emprunte aujourd'hui le sien à son frère aîné : prise de son (prise de vue), fondu enchaîné (séquence sonore à une autre), panoramique (perception des sons en panoramique), zoom (centrer sur la source sonore en éliminant le hors champ, micro directionnels), projection sonore... Comme pour le cinéma il s'agit, sur un projet artistique, d'emmagasiner des matériaux dont le traitement sera l'œuvre³⁸; si en général faire œuvre c'est choisir, associer, assembler, c'est surtout vrai pour le cinéma et l'acousmatique : le sens final est donné au montage. La référence au cinéma est si forte que certains parlent même, par extension, de concerts d'images sonores, libérant la notion même d'images en la faisant sortir du visuel : invitation à la rêverie, à l'imaginaire.

Musique? Michel Chion va jusqu'à dire que « cette loi implicite sois une musique lui coupe les ailes plus souvent qu'elle ne la stimule, en l'empêchant de trouver son génie propre » mais ajoute

lucidement que cela correspond à un enjeu bien concret : « Il y a des institutions de la musique, des circuits, des cadres, des structures, de l'argent, des fiches avec le mot musique, il n'y en a pas pour quelque chose qui s'appellerait *phonocinématographe, cinéma pour l'oreille, sonographie...* » Il définit ainsi cette « musique du son » : « C'est lorsque n'importe quoi, absolument n'importe quoi dans sa substance est susceptible de devenir un signifiant fondamental de l'œuvre, pour capturer ce n'importe quoi il n'y aura jamais d'autres moyens que la sonofixation, faisant des sons non l'incarnation aléatoire d'une intention mais des objets véritables dont l'inventaire sensoriel est inépuisable et infini. Non seulement l'impossibilité de refaire n'est pas une preuve de la faiblesse de cette musique, mais au contraire elle constitue sa définition même : plus une œuvre de sons fixés serait difficile à reconstituer, plus elle a de chance d'avoir atteint son propos; elle reste la seule non-transcriptible et non transposable. Le malentendu [ce qui est un comble pour des musiciens] c'est celui qui définit cette musique par des sources sonores (ou des procédés) et non par sa nature même : un *art des sons fixés* »³⁹.

Denis Dufour et Jean-François Minjard préfèrent parler d'*art acousmatique* : art sonore produisant une œuvre fixe et définitive, sur support, proposée à la seule écoute, sans recours au visuel et utilisant tous les moyens électroacoustiques offerts aux compositeurs par le studio, quelles que soient les technologies employées.

Il ne s'agit pas de définir une école mais un genre, démarche artistique cohérente ouvrant la voie à des styles divers. *Musique concrète* définit le mode de réalisation, plus précisément encore *art des sons fixés*, et *acousmatique* définit un mode d'écoute : deux notions qui ne se rencontrent nulle part ailleurs.

Acousmatique l'emportera-t-il? Dans l'histoire des arts la définition par le résultat, la démarche (tel que c'est donné à voir ou à entendre au spectateur) l'emporte sur le mode de réalisation? Une chose est certaine : un art nouveau ne remplace jamais l'ancien; les deux « musiques » - acousmatique et instrumentale - sont appelées à se nourrir réciproquement, à jouer de leur complémentarité plus que de leur opposition.

C. R.

B I B L I O G R A P H I E

Trois revues : deux pour organismes spécialisés et écoles (CNR, ENM), une pour médiathèques publiques

- *Les cahiers de l'ACME* [Atelier créatif de musique électroacoustique], maintenant couplé avec *Audio-pro* : le magazine de l'Apa [Association des professionnels de l'audio]. Bimestriel. févr./mars 1982, 1^{ère} a, n°1. BP n°19, B-1170 Bruxelles 17. Belgique. 350FF pour les deux titres servis en un seul fascicule 17x23cm. (si le 2^{ème} est uniquement technique avec des informations et comparaisons sur tous les appareils, le 1^{er} titre présente systématiquement reportages (salon, festival...) et entretiens avec des compositeurs, des nouvelles internationales, un agenda des stages, des petites annonces et une rubrique discographique et bibliographique.
- *Ars sonora* : publication électronique [support papier et disquette Mac ou PC]. Trimestriel. n°1, juin 1995. 200F pour 4 n° (Présenté dans *Écouter Voir*, n°65)
- *Revue et corrigée*. Trimestriel. n°1, hiver 89. 100F/4 n° : Nota bene 25, rue Dr Bordier 38100 Grenoble. (Le journal de toutes les musiques « dif-

férentes », transversales ou atypiques : improvisées, électroacoustiques, mixtes, performances sonores et visuelles, art vidéo, cinéma expérimental... Tribunes libres et articles polémiques, ton incisif, entretiens avec des groupes, des compositeurs et acteurs de ces musiques (Pascal Comelade, Frédéric Le Junter...) avec d'indispensables pages de très denses critiques discographiques (y compris petits labels, auto et micro-éditions) complétées d'un index des parutions et une longue et passionnante rubrique « infos » avec livres, revues, festivals et rencontres, etc. Rapport qualité prix imbattable!

Un distributeur : *Métamkine*. Jérôme Noefinger 13, rue de la Drogue 38600 Fontaine Tél 0476 26 04 84, fax 0476 53 07 13. A la fois label et distributeur par correspondance spécialisé sur les musiques électroacoustiques et improvisées produites aussi bien par des labels institutionnels qu'underground. A produit également quelques CD et anime la collection *Cinéma pour l'oreille*, entièrement consacrée à la musique élec-

troacoustique et présentés sous forme de mini-CD à 30F consacrés à un compositeur (8 cm, 20 mn); également à son catalogue un rayon librairie. Indispensable pour trouver l'introuvable. Distribue également la toute nouvelle édition *Motus* et en particulier la collection *Motus Acousma* qui veut proposer un panorama de la création acousmatique en France et dans le monde depuis 1948 avec des Livres-CD, magnifiques objets se présentant sous la forme d'un petit livre (14 x 13 cm), très bien illustré relié sous couverture rigide, accompagnant un CD (1 h) inséré dans la reliure; 4 CD parus en 1997/98. (*Motus*, le vieux village 26400 Divajeu, Fax 0475767919).

Une discographie : Electro-CD : répertoire 1997 / coéd INA-GRM (France), Diffusion Imédia (Canada), Musique et recherche (Belgique), Musique et Recherche (Ohain, Belgique) 1997 Lien [Répertoire indispensable : 3500 œuvres répertoriées]

Notes

¹ qui assurera la suprématie de la musique allemande pour 100 ans, affirmait Schoenberg! Dans *Chemins vers la nouvelle musique* de Webern, il est postulé que l'arrivée du sérialisme était inéluctable et représentait le dépassement logique de la tonalité (vision occidentale, scientiste puis marxiste du progrès)

² « J'avais mis en musique des descriptions de machines, extraites d'un catalogue que j'avais rapporté en 1913 d'une exposition de machines agricoles que j'avais visitée [...]. J'avais été tellement saisi par la beauté de ces grands insectes de fer multicolores, magnifiques frères modernes de la charrue et de la faux, que l'idée me vint de les célébrer [...] » *Ma vie heureuse*, D. Milhaud, 1987, p.104

³ lettre à Maurice Delage, 5 juillet 1905, citée par Maurice Marnat in *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, p.167

⁴ sauf indication contraire, les dates indiquées sont celles de la création. Longtemps considérée comme la première œuvre pour percussion jusqu'à la redécouverte de *Ritmicas V-VI* (1930) de Amadeo Roldan (1900-1939) : *Pièces pour percussion seule à partir de rythmes afro-cubains* que Varèse avait entendues (cf. *New Grove Dictionary*)

⁵ Propos amplifiés dans *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale* (1907), rééd. mod. 1916, p.43, in *L'Esthétique musicale*, textes réunis et présentés par Pierre Michel, Minerve, 1990 (coll. musique ouverte)

⁶ dès la fin 1910 un musicien italien Balilla Pratella avait réclamé la création d'une musique futuriste et publié à Milan le 11 mai 1911 un manifeste des musiciens futuristes

⁷ op. cité biblio.

⁸ utilisé dans *La marche des machines* d'Eugène Delaw (1928). Voir *Musique Film / Scratch-Cinématique française*, Paris, 1986, ISBN 2-900596-04-1

⁹ voir *Musique Film*, op. cité

¹⁰ interview *New York Herald Tribune*, 28/3/1965, in *Varèse, Écrits*, Bourgois, 1983, p.170

¹¹ article paru dans la revue de Piccabio, 391, cité dans *Écrits*, p.24

¹² il utilisera le theremin dans *Equatorial* (1934)

¹³ entretien 1930, *Écrits*, p.63

¹⁴ *Écrits*, 1954, op. cité

¹⁵ cité dans *Varèse, entretiens avec Georges Charbonnier* suivi d'une étude de son œuvre par Harry Halbreich, Belfond, 1970, p.137

¹⁶ op. cité, p.53

¹⁷ après plusieurs décennies d'oubli, le theremin semble retrouver quelque intérêt : démonstration récente à Prague, commercialisation aux USA (*Lettre du Musicien* n°205, mars 1998)

¹⁸ Jean Tullard dans son guide des films note : « on a pu voir [sic!] ce film à la cinémathèque française ». Projeté au festival Futura à Lyon

¹⁹ dirigé par P. Pierre Schaeffer jusqu'en 1966, François Bayle (1966-1997), Daniel Terrugi

²⁰ d'où la notion d'écoute réduite qui consiste à écouter un son pour ses caractéristiques propres, indépendamment de sa provenance ou de ses significations

²¹ *Étude aux chemins de fer* (Pierre Pierre Schaeffer, 1948) ou *Variations pour une porte et un soupir* (Pierre Pierre Henry, 1963)

²² H. Eimert, *Musique électronique*, in *La Revue musicale*, n°236, 1957

²³ Œuvres : en 1952, *Klangstudie 1, 2, 3* de H. Eimert; en 1954, *Studie 1, 2* de Karlheinz Stockhausen; en 1956, *Lauffiguren 1, 2* de G.M. Koenig et en 1957, *Artikulation* de Ligeti

²⁴ sur le continent américain, les studios connurent un essor particulier au Canada qui résume à lui seul les différentes musiques anglophones électroniques, technologiques, abstraites, souvent mixtes et/ou visuelles et interactives et les musiques « francophones » concrètes, imagées, sur support.

²⁵ le centre documentaire du GMEB a un fonds de plus de 7 000 œuvres, 3 000 compositeurs et 800 studios répertoriés

²⁶ certificat d'aptitude. Concours nécessaire dans chaque discipline musicale (instrumentale ou non) pour enseigner dans les conservatoires (CHR et ENM) comme professeur titulaire

²⁷ *Musiques des vignes* / GMEA, avec le sax. Jean-Marie Padovani (jazz et improvisateur), les compositeurs Thierry Besche (1954), Nicolas Verin (coll. musique paysagère)

²⁸ voir : Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, J.M. Place, 1979; *Poésie sonore, sous la dir. de...* Contrechamps, 1993; *La musique lettriste*, *Revue Musicale*, 1971, n°282-283

²⁹ de ce dernier, Michel Chion dit que sa « musique qui reste à découvrir par le très grand public est de celle qui modifie la perception, comme certaines peintures modifient le regard »

³⁰ 22/11/94; aussi l'expérience de l'orchestre des sonocannes (cf. catalogue *Aujourd'hui musique*, 1994)

³¹ quotidien *L'indépendant*, 24/11/97

³² John Cale était proche des répétitifs dans les années 60

³³ le cinéma également s'approprie ses codes et procédés : *La Guerre des étoiles*, *Farinelli*

³⁴ à titre d'exemple sur l'utilisation en studio et pour le rock, des techniques de base de la musique concrète, voir, *Nouvelles technologies musicales : exemple du magnétophone à bande* / Oiver Julien, *Education musicale*, n°437, avril 1998. Exemple aussi d'amnésie et d'américanité aigüe : pas un mot sur Schaeffer et la vitesse variable est devenue le varispeed!

³⁵ œuvres de P. Schaeffer, P. Henry, M. Chion, D. Dufour

³⁶ de même que les arts plastiques regroupent peinture, sculpture, dessin, etc., les arts sonores désignent des disciplines telles que musique instrumentale, création radiophonique, installation, art acousmatique...

³⁷ à la fin des années quarante sur disques souples, puis sur la bande magnétique du magnétophone et aujourd'hui sur la mémoire des ordinateurs

³⁸ les prises de son peuvent être bien plus importantes que l'œuvre finale (à la manière de Barbara Kopple qui avec 11 h de prise de vue a réalisé un film de 1 h 44, *Wild man blues* sur Woody Allen musicien) ou au contraire un seul son peut être le matériau sonore d'une œuvre aboutie

³⁹ M. Chion, *L'art des sons fixés*, 1991



D.R.

Triple Interview

Il était demandé à des compositeurs, acousmatiques et polyvalents, de répondre pour chacun à une question ; les trois réponses ci-dessous sont représentatives : uniquement acousmaticien (1) Régis Renouard Larivière (1959), compositeur principalement instrumental (2) Bruno Giner (1960), et totalement mixte (3) Denis Dufour (1953).

Pour vous, compositeurs de musique acousmatique, pourquoi, par quel choix initial ou par quel itinéraire, êtes-vous arrivé à ne faire, exclusivement, de la musique que sur support ?

Cette musique a été pour moi une révélation brutale. C'était au cours d'un stage ADAC-GRM, à l'époque animé par Jacques Lejeune et Philippe Mion, fin 1984. Cette révélation n'était pas tant celle d'un répertoire que j'ignorais que celle d'une pratique - la manière dont cette musique se « fait ». Mais cette toute nouvelle pratique me permettait en même temps une réconciliation et une prolongation salutaire de ce temps infini passé dans l'adolescence à écouter de la musique sur disques. Elle me faisait miraculeusement passer de l'écoute à l'expérience musicale. Je fais partie d'une génération (ce n'est pas qu'une question de génération...) pour qui le rapport à la musique passait avant tout, et naturellement, par le disque. Pouvoir faire de la musique directement avec les sons - c'est à dire par la manipulation du support - voilà qui était (et continue d'être aujourd'hui) pour moi à la fois allant de soi et providentiel. (1)

Pour vous compositeurs « polyvalents » (pratiquant dans des proportions variables les musiques instrumentales, mixtes et acousmatiques), qu'est-ce que composer sur support ? Quelle est pour vous la (ou les) spécificité(s) de cette forme de création ? ses différences avec l'écriture instrumentale ? ou, comme toute forme spécifique de création qu'est-ce qu'elle permet de dire que ne permettrait pas la composition instrumentale ?

[...] L'audition, très jeune, dans le même concert de la Première sonate pour piano de Boulez et de la Symphonie pour un homme seul de Schaeffer et Henry a été un choc déterminant. Rien à voir, et pourtant ces deux attitudes compositionnelles radicalement différentes m'ont autant fasciné et impressionné l'une que l'autre, à tel point que j'ai tout de suite travaillé simultanément la composition électroacoustique et la

composition instrumentale. Tout en tenant compte des spécificités de chaque genre, je m'intéresse beaucoup plus à leurs complémentarités et aux passerelles possibles qu'à leurs différences ou même divergences. Pourtant il y en a, à commencer par l'écoute ; en studio [...] je fabrique un son, l'écoute, en tire des conséquences que je mets en œuvre, réécoute, transforme à nouveau et ceci pour chaque son choisi. Ensuite, j'essaie plusieurs possibilités d'assemblage et la musique se construit progressivement, jusqu'à être fixée petit à petit, définitivement. Naturellement, même si le matériau engendre la forme pas à pas, cela n'exclut ni plan général ni intentions préalables parfaitement définies. En réalité, je procède de même pour l'écriture instrumentale. La différence entre écoute concrète et abstraite n'est pas si grande. [...] ; c'est une question d'attitude face au phénomène sonore. Toutefois, cette interaction entre l'oreille, le son et le résultat musical qui en découle, cette façon



particulière d'appréhender et de modeler le matériau, je l'ai d'abord apprise au studio et ensuite appliquée à la table. Autre différence : la machine et l'interprète. Si l'un est capable d'une exactitude optimale, l'autre est vivant, donc faillible, mais apte à fantaisie, surprise et originalité. Ce n'est ni mieux ni pire, ce sont simplement des spécificités incontournables dont il faut tenir compte ; au compositeur de ne pas se tromper d'exigence ! [...] Il me semble moins fertile de hiérarchiser et d'opposer ces deux conceptions, que de jouer avec leur « génie » réciproque, avec leurs mutuelles influences. De là vient sans doute l'intérêt - mais aussi la difficulté - du concept d'œuvre mixte, confrontation délibérée entre « sons fixés » et « sons mobiles », studio/partition, haut - parleurs/interprètes. (2)

[...] Si je suis versé côté « son », les différents acteurs de la musique instrumentale qui m'en-

tourent sont plutôt versés côté « note » (Conservatoire, apprentissage du répertoire classique). Je suis obligé d'en tenir compte lorsque je compose pour les instruments. La conception abstraite de mon œuvre doit naturellement trouver sa concrétisation grâce à la réalisation qu'en donnent les interprètes. J'écris en signes, en symboles, en notations plus ou moins simples, plus ou moins complexes, espérant être traduit en « sons » par des instruments d'abord construits pour jouer des notes, et pour lesquels existe un répertoire de quelques siècles. Je ne peux ignorer ce formidable bagage culturel, ce maillage impressionnant de références et ne peux (ni ne souhaite vraiment) mettre à bas tout l'édifice de cette « musique de note » (modale, tonale, sérielle, spectrale...). L'intérêt que je trouve à composer encore de la musique instrumentale se situe dans le positionnement social : comment écrire pour des interprètes qui passent d'une d'une musique du XVII^e siècle à une création

mondiale ; pour des instruments conçus, pour la plupart, au dix-huitième siècle ; que proposer à un public de mélomanes souvent investi d'une large culture musicale... ? Il y a pour moi un jeu qui tient plus de l'aspect social que de la création pure, et c'est bien ce qui m'attire.

Tout s'inverse dans l'acousmatique : peu de passé, peu de reconnaissance sociale, pas d'interprète donc pas de vedettariat. J'utilise une lutherie électronique ou numérique totalement actuelle et des sons choisis librement, créant avec tous les sons (et tous les sens qu'ils véhiculent)

un univers entièrement personnel sans la contrainte d'aucun code culturel ou social. Cela me permet d'être dans la « modernité » sans même avoir besoin d'y penser, en toute liberté de technique, de style, d'esthétique, de forme de transmission ! Totalement autonome de la conception jusqu'à la réalisation, souvent même jusqu'à l'exécution en concert.

Je range la musique mixte du côté de la musique instrumentale puisque je retrouve le rapport aux interprètes. La partie « bande » de mes œuvres revendique en général ses acquis « acousmatiques » et fait très peu de concessions à la « note », au « rythme », etc. J'aime provoquer cette confrontation entre les deux univers où chacun prend sa route avec ses propres moyens et enfin, je dois dire que ma pratique acousmatique nourrit souvent mon inspiration pour la musique instrumentale. (3)

The image shows a musical score for Pierre Schaeffer's 'Étude aux objets de Pierre Schaeffer, D.R.'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics 'DANI, DANI...' and 'STOLEĆA, VEKOVI, DANI, GODINE...', a piano line with notes and a 'frottement très léger' section, and a graphic staff with a waveform and a 'DEPART 7' marker. The second system includes a vocal line with lyrics 'STOLEĆA, DANI, VEKOVI, VEKOVI, GODINE...' and 'TRÉNN TRÉNN VEKOVI...', a piano line with a 'simile' section, and a graphic staff with a waveform and a '3' marker. Various performance instructions and dynamic markings are present throughout the score.

Musique concrète : l'étude aux objets de Pierre Schaeffer, D.R.

Discographie indicative

- Amy, Gilbert (1936). - *Une saison en enfer*, vx, chœur, p, perc, électroac (d'après Rimbaud) [1979]. - INA CD C 2004
- Ascione, Patrick (1953). - *Polyphonie - Polychrome*. - IMED CD 9522 (INA-GRM)
- Barrière, Françoise (1944). - *Chrysopée électronique*, Bourges : Aujourd'hui, électr ac. [1975]; Musique pour le temps de Noël, petit ens instr & bd mgn. [1979]; Par temps calme et ensoleillé, p, Bd mgn, I. [1983]; Par temps calme et ensoleillé, Vlc, Bd mgn, II. [1985-1989]. - CD LDC 278 1089 (coll. Chrysopée électronique - Bourges)
- Bayle, François (1932). - *Les Couleurs de la nuit*; Motion-Emotion. - INA CD C 1001 - *Erosphère : tremblement de terre très doux, Toupie dans le ciel*. - INA CD C 3002 - *L'Expérience acoustique* : chapitre I à V. - CD MGCB 5694 (double) - *Fabulae* [1990-92]. - CD MGCB 0493 - *Théâtre d'ombres* [1987/89]; *Mimaméta* [1989]. - INA CD C 1001 - *Tremblement de terre très doux; Espaces inhabitables; Trois rêves d'oiseau*. - HM D 38 9 101 BA - *Tremblement de terre très doux; Toupie dans le ciel, Erosphère II et III*. - INA CD C 3002 - *Vibrations composées - Grande polyphonie*. - CD MGCB 0392
- Bereguer, Josep Manuel (1955). - *Klänge*, guit électr, clar B & électroac [1993]. MUSICA SECRETA CD NE 2004
- Berio, Luciano (1925) - Maderna, Bruno (1920-1973). - *Acousmatrix 7, Berio, Maderna : Momenti* [1960], *Thema, Omaggio a Joyce* [1958], *Visage* [1961] / L. Berio. *Invenzione su una voce* [1960], *Le Rire* [1962] / B. Maderna. - CD BVHAAS 9109
- Boeswillwald, Pierre (1934). - *Là où les roses sont froissées* [1971]; *Le livre des morts ordinaires* [1991]; *Sur les chemins de Venise* [1983]; *Toccatane n°3* [1975]. - 3CD LDC 2781100 (Chrysopée électronique - Bourges)
- Boeuf, Georges (1937). - *Les filles du sommeil : Abysses symphoniques* [1980]; *Les filles du sommeil* [1987]. CD EI 01 (GMEM) - *Nocturne*, pour piano, échantillonneur et bd magn [1986]. - CD EI 04 (GMEM)
- Cage, John (1912). - *Roaratorio* : pour récit, gr de mus trad irlandaise et bd magn [1979]. - CD Mode records 28/29
- Chion, Michel (1947). - *Requiem, Variations, Nuit noire*. - CD IMED 9312 (INA-GRM) - *La Ronde* : suite en 10 mouvements; *Machine à passer le temps...* - D INA-GRM 9114 CH (INA-GRM) - *La Tentation de Saint-Antoine* : mélodrame concret [1984]; *La Ronde*. - INA C 2002/3 (INA-GRM), CD
- Clozier, Christian (1945). - *Le temps scintille et le songe est savoir* [1988]; *par Pangloss Gymnopède* [1984] CD LDC 2781104 (Chrysopée électronique - Bourges 7) - *Pièces électroacoustiques*. Choix [1980]; *Quasars* [1980], Markarian 205 [1981]. - CD CMD LDC 278 1090 (coll. Chrysopée électronique - Bourges 2) - *Quasars* : suite électronique, rayonnement électroacoustique. - D LDX 78714
- Dhomont, Francis (1926). - *Mouvances - métaphores* : 1 Cycle de l'errance. - CD IMED 9107/08 double (INA-GRM)
- Dufour, Denis (1953). - *Messe à l'usage des vieillards* [1987]; *Bocalise* [1977]; *Suite bleue* [1983]. - CD ACCORD 202222 (Una corda) - *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* : musique acousmatique. - CD INA C 1010

- Eimert, Herbert (1897-1972). - *Acousmatrix 6*, Cologne : Klang Im unbergrenzien Raum [1952]; *Klanstüdie II* [1952]. - CD BVHAAST 9106
- Eloy, Jean-Claude (1938). - *Gaku-No-Michi*, film sans im... électroac., «Voies de la musique». [1977/178]. - CD ADES 21005
- Ferrari, Luc (1929). - *Cellule 75, collection 85* : perc, p & bd mgn. - CD ADDA 581010 - *L'Escalier des aveugles* [1991]. - CD ADDA 291302 - *Presque rien : Music promenade, presque rien n°1 & n°2, presque rien avec filles* - C D INA C 2008. (INA-GRM)
- Harvey, Jonathan (1939). - *Mortuos plango, vivos voco* : pour sons concrets traités par ordre dans : Récital : Dufourt...
- Henry, Pierre (1927). - *Apocalypse de Jean*, oratorio électronique en 5 temps. [1968]. - CD PHILIPS 420 633-2 - *la 10^e symphonie de Beethoven*. - CD PHILIPS 420-636-2 (Philips Classics) - *Le livre des morts égyptien*. - CD Mantra 043 - *Messe de Liverpool*, électroac. [1967]; *Pierres réfléchies*, Electroac. [1982]. - CD MANTRA 023 - *Messe pour le temps présent*, électroac. [1967]; *Le Voyage*, Electroac. [1962] CD PHILIPS 412 706-2 - *Pierre Henry des années 50* : Antiphonie, Astrologie, Batterie fugace, Bidule en mi, Tam Tam, Sonatine, Musique sans titre, etc. - CD MANTRA 032 - *Variations pour une porte et un soupir* (1963), *Voile d'orphée* (1953). - CD HMC 905200
- Höller, York (1944). - *Arcus*, pour 17 instr & bd magn [1978] dans Récital : Dufourt...
- Koenig, Gottfried Michael (1926). - *Acousmatrix 1/2 : essay* [1958], *Klangfiguren I & II* [1955-1956], *Terminus I & I* [1962-1967], *Funktionen* [1969], *Output* [1979]. - CD BVHAAST 9001/2
- Lefebvre, Claude (1931). - *Lebfevre : Mosella*, org, trp & bd [1984]; *Océan de terre* : instr & bd [1981]; *et pièces instr.* - CD SCD 8903 (Salabert actuel)
- Lejeune, Jacques (1940). - *Le Cantique des cantiques*. - CD INA C 1011 - *Messe aux oiseaux, chœur et bd magn* [1987]. - CD GMVL 06
- Lindberg, Magnus (1958). - *Ur*, clar, vl, vlc, cb, p, live-électr. [1990] dans : *Ars musica 90*, 4 pièces instr ou mixtes. [1990] / Donatoni, Harvey, Lindberg, Dufourt, Ens. Musique nouvelle; dir. Elie Octors. - CD RIC 073052
- Mache, François-Bernard (1935). - *Kassandra* : 14 instr & bd; *Sopiana* : fl, p & bd; *Amorgos* : 12 instr & bd. - D INA-GRM 9107
- Maderna, Bruno [voir à Berio]
- Malec, Ivo (1925). - *Doppio coro* [musique sur support :] Triola ou symphonie pour moi-même [1977]; - *Artemisia* [1991]; *Reflets* [1961]; *Luminétudes* [1968] [et mixte], Cantate pour elle; *Lumina, Week-end* pour vx, org, hrp, cordes... et bd magn. - 2CD INA C 2006/07 - *Ivo Malec : Attaca, Concerto* pour perc. et bde magn. [1985/86]; *Gam(m)es*, pour grand orch; & 2 chefs. [1971]; *Lumina*, pour 12 cordes & bde magn. [1968]; *Week-end*, pour bde magn seule. [1982]. - CD SCD 8901 (Salabert actuels)
- Nono, Luigi (1924-1990). - *La lontananza nostalgica utopica futura*, pour vl & bd [1989] dans Luigi Nono 2. - CD Montaigne 782004
- Orta, Jorge (1956). - *Figures d'origines* : bd électr, perc, vlc, vx (T), partition visuelle. nouvelles technologies, Exposition sonore, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière [Paris], mars 1994. - CD ORTA 01
- Parmegiani, Bernard (1927). - *La Création du monde*. [1982-1984]. - CD INA C 1002 - *De natura sonorum*, électroac. [1975]. - CD INA C 3001 - *Violostries, Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée, Dedans-Dehors, Rouge-Mort, Exercisme 3, Le Présent composé* : vl, électroac. - 2CD INA C 1012/13 - *Parmegiani, Bernard - Bayle, François. - Divine comédie* : enfer (B. Parmegiani), Purgatoire et paradis (F. Bayle) / narrat & électroac. - CD MGCB 0795 (INA-GRM)

Musique mixte : Cantate pour elle d'Ivo Malec. D.R.



1^{er} studio du GRM. 37, rue de l'Université Paris 7^e. Année 60. Archives INA-GRM. D.R.

• Récitals

- *Concours international de musique électroacoustique de Bourges*. Collection éditée par le GMEB avec les œuvres primées au concours. - 1973-... , CD
- *Dufourt, Ferneyhough, Harvey, Höller : Antiphysis / Dufourt. Funérailles / Ferneyhough. Mortuos plango, vivos vocos, pour sons concrets créés par ordin.* [1980] / J. Harvey. Arcus, pour 17 instr. & bde magn. [1978] / Y. Höller. // ensemble inter contemporain. - CD ERATO 2292-45409-2 (Centre Georges Pompidou)
- *Musique des vignes* (1992) / Groupe de musique électroacoustique d'Albi-Tarn (GMEA) : JM. Padovani, M. Pichelin, N. Vérin. - CD MP 9201 (Musique paysagère)
- *Concert imaginaire INA-GRM* (1984) : Parmegiani, Schaeffer, Henry, Chion, Lejeune, Malec, Schwarz, Zanési, Dufour, Mion, Bayle. - CD INA C 1000
- *Itinéraire : Espaces électriques, ensemble l'itinéraire* (1988) : œuvres mixtes de / Roger Tessier, Costin Miereanu, Claude Lebfevre, Tristan Murail, Michael Levinas. - SCD 8801 (Salabert actuel)
- *Prix Noroit* (1989) : Duchenne, Tremblay, Ascione; Donato, Royer. - CD NOR 1
- *Prix Noroit* (1993) : McDonald, Ficarra, Roy, Pantaleao, Normandeau, Dolden. - NOR 3
- *Prix Noroit* (1991) : Normandeau, Todoroff, Parmerud, Morand, Le Goff, Waters. - NOR 2
- *Sax Computeur* (1990) : Œuvres mixtes de / Terrugi, Risset, Raccor; Daniel Kienzy saxo, Daniel Teruggi Syter. - CD INA C 2000
- *Sixte livre* : Le Sixte livre dit électroacoustique de François Rabelais : suite musicale électroacoustique avec récit, vielle & vx [1994] / dix compositeurs : Fr. Barrière, M. Redolfi, D. Tosi... - CD LDC 2781105 (Chrysope électronique - Bourges)

- *Totem* : Totem, la musique électronique en directe (1992) : 5 pièces pour guitare et disp électr ou informatique / José Augusto Mannis, Francis Faber, Anne Sédes, Arnaud Dumond. - Grande Fabrique, CD GF 001
- *Redolfi, Michel* (1951). - *Appel d'air, Jazz d'après Matisse, Portrait de J-P. Celea* avec Cb. - CD INA C 2005 - *Desert tracks*. [1987]; *Pacific tubular waves*. [1980]; *Too Much Sky*. - CD INA C 1005 - *Sonic waters 2* : 1983-1989. - CD HAT ART CD 6026
- *Reibel, Guy* (1936). - *Granulations, Sillages, Franges du signe, Signal sur bruit*. - CD INA C 1016
- *Risset, Jean-Claude* (1938). - *Computer suite from little boy* [1968]; *Songes* [1979]; *Sud* [1985]; *Passages* : fl & bd. - CD Wergo 2013-50 - *Sud; Mutations; Dialogues; Inharmonique; Moments newtoniens* [1969-1975]. - CD INA C 1003
- *Russolo, Luigi* (1885-1947). - *Pionieri del nuovo suono in musica* : Antonio Russolo, Francesco B Pratlla, musica futurista & futuro / Fondazione Russolo Pratella, live recording from festival electroacoustic music Batislava 96. - CD EFER P97
- *Ruttman, Walter* (1887-1941). - *Weekend* [1929?]. - CD MKCD 010
- *Savouret, Alain* (1942). - *Sonate baroque*. [1973-1981]. - CD LDC 2781101 (Chrysope électronique - Bourges 4)
- *Schaeffer, Pierre* (1910-1995). - *Dix ans d'essais radiophoniques 1942-1952*, Coffret 4 CD PN 04615 (Phonurgia nova) - *Œuvre intégrale*, électroac. [1948-1979] + œuvres communes avec Pierre Henry : coffret 4 CD avec livre, détail et historique des œuvres, textes de et sur Schaeffer. - 4CD INA C 1006/9
- *Schwarz, Jean* (1939). - *And Around*, saxo, fl, perc, bde. [1981]; *Chantakoa*, bde magn, Syter clar. B., saxo, fl, perc. - CD CL 8909 (INA-GRM) - *Quatre saisons*, pour vx. de BAR. et électroacoustique. [1988?] . - CD INA C 1004 -

- Suite symphonique*; anticycle : perc, électroac. - CD CL 8908 (INA-GRM) - *Canto* : clar B, Bandonéon, Basse, guit, syter. - CD CL 9414 (INA-GRM) - *Makinak, Capricio*. - CD CL 9516 (INA-GRM) - *Quatre vings*. - CD CL 9515 (INA-GRM) - *The Sea Maid's music* : vx S et électroac. Jean Schwarz, Elise Caron. - CD INA C 3003 - *Jean Schwarz et Daniel Teruggi : Mano a mano* (JS-DT), *Interurbain* (JS), *Montparnasse la nuit* (DT). - CD CL 9313 (INA-GRM)
- * **Stockhausen, Karlheinz** (1928). - *Elektronische musik 1952-1960*: Etude [1952], Gesang der junglinge [1956], Kontakte, pour p, perc & b nagn; Studie I & II [1953+1954]. - CD Stockhausen verlag 3 - *Sirius*, vx, ens instr & bd magn [1977]. - CD Stockhausen verlag 26
 - * **Takemitsu, Toru** (1930-1995). - *Works of Toru Takemitsu IV*: Vocalism Ai [1956], Water music [1960], Ki [1966]. - CD JVC CD 1009
 - * **Terrugi, Daniel** (1952). - *Syracus*, perc, syter. [1992]; *Sphoera*. [1993]. - CD INA C 1014
 - * **Viñao, Alejandro** (1951). - *Chant d'ailleurs*; *Hildegard's dream*; *Borges y el espejo*; *Go!* vx S et électroac. - CD INA C 1015
 - * **Xenakis, Iannis**. - *Electronic music*. - CD INA-EMF
 - * **Zanési, Christian** (1952). - *Courir*. [1989]; *Profil-Désir*. [1988]; *Stop!* [1983]. - CD INA C 2001
 - * **Zbar, Michel** (1942). - *Novum Organum, la Nuit d'Hermès, Liber Duodecim portarum* / vx récit, chœur. - CD INA C 1017

■ Carnet d'adresses acousmatiques

- * **CIRM** : Centre International de Recherche Musicale. Nice. 1978. 33, av. Jean Médecin 06000 Nice. Tél. 04 93 88 74 68, fax 04 93 16 07 66
Fondé par Jean-Etienne Marie, dirigé par Michel Redolfi (1951). Regroupe des activités de recherche informatique, de concert et de création de musique contemporaine et de performances. Produit également des CD et notamment une collection de Livre-Laser dont chaque titre (livre d'artiste + CD) est une création originale qui associe peinture et musique; une fresque pliable de Di Rosa et parcours sonore de Michel Redolfi. *Voir aussi Festival Manca*.
- * **Collectif et compagnie**. Annecy. 1973. 11, av. vieux moulin 74000 Annecy. Tél. 04 50 45 48 84
Tous les genres des musiques électroacoustiques liés au spectacle : en

temps réel, musique live, spectacles multimédias, avec des improvisateurs...

- * **Festival Manca**. Nice.
Créé par le CIRM, le Festival Manca est orienté résolument vers la création multimédia avec non seulement des concerts mais aussi des spectacles, des projections, des expositions et des installations sonores ainsi qu'une réflexion théorique présentée dans un colloque et des conférences. Même adresse que le CIRM.
- * **Futura** : Festival International d'art acousmatique et des arts du support. 1993. Les Taillas 26400 Crest. Fax. 04 75 76 79 19. Créé par Denis Dufour : acousmatique, vidéo, cinéma d'avant-garde et multimédia. Itinérant : Crest, Perpignan, Lyon.
- * **GMEA** : Groupe de Musique Electroacoustique d'Albi-Tarn. Albi. 1978. 4, rue Ste-Claire 81000 Albi. Tél. 04 63 54 51 75, fax. 04 63 38 24 74. Créé par Thierry Besche et Roland Ossart, fait partie des 12 centres français missionnés par le Ministère de la culture pour la musique électroacoustique. Concepteur du « Méliçon », synthétiseur à vocation pédagogique à destination des enfants (écoles de musique, EN...). Activités multiples : compositeurs en résidence, musiques mixtes avec des musiciens de jazz. Travaille avec d'autres formes d'expression - arts plastiques, danse, vidéo, ciné, concert gustatif, design sonore (CD musique des vignes...).
- * **GMEB** : Groupe de musique expérimentale de Bourges. Bourges. 1970. Place André Malraux, 18000 Bourges. Tél. 02 48 02 01 66, fax 02 48 20 45 51. Fondé par Françoise Barrière (1944) et Christian Clozier (1945), Pierre Boeswilwald (1934), Alain Savouret (1942) et Roger Cochini (1946); s'occupe de création, recherche, diffusion, enseignement, archivage et documentation sur les musiques électroacoustiques, éditions papier et phonographiques. Organise également un Concours international de Musique électroacoustique. A élaboré le GMEBoss, destiné à la pédagogie de l'électroacoustique avec les jeunes enfants. Dirigé par Françoise Barrière et Christian.
- * **GMEM** : Groupe de musique expérimentale de Marseille. Marseille. 1969. 4, rue Bernard Dubois, 13001 Marseille. Tél 04 91 39 29 00.
Studio de composition et centre de production, accueille des compositeurs et organise une programmation courante qui s'oriente vers les musiques mixtes et le théâtre musical. Dirigé par Georges Boeuf.

BUDA MUSIQUE

Les Musiques du Monde

Le Monde en Musiques

RECENTES PARUTIONS



Collection «MUSIQUE DU MONDE»

PRÈS DE 200 RÉFÉRENCES EN COMPACT DISC

Distribution France : ADES MUSIDISC

Catalogue gratuit sur demande à :

Buda Musique

188, bd Voltaire 75011 Paris.

Tél. : 01 40 24 01 03

Fax : 01 40 24 04 27

E-mail :

buda@imaginet.fr

Internet :

www.budamusique.com



IMA-GRM © Guy Vivien. D.R.

- *GMVL* : Groupe de musique vivante de Lyon. 1976. 25, rue Chazière 69004 Lyon. Tél. 04 78 28 69 10, fax 04 78 39 54 95.
Fondé par Marc Favre et Xavier Garcia; Création, recherche, enseignement, diffusion et recherche d'un public élargi : acousmatique, œuvres mixtes, concerts d'oiseaux. Dirigé par Bernard Fort.
- *GRAME*. Lyon. 1981. 6, quai Jean Moulin BP 1185, 69202 Lyon Cedex 01. Tél. 04 78 39 32 02, fax 04 78 28 35 09
Fondé par Pierre-Alain Jaffrenou (1939) et James Giroudon (1958); centre de création musicale qui regroupe compositeurs et chercheurs en informatique musicale. Au cours des Rencontres Musicales Pluridisciplinaires se côtoient musiciens, chercheurs, industriels en nouvelles lutheries; offre également une formation pluridisciplinaire dans le cadre des écoles de Beaux-arts et des classes d'architecture. Organise le festival *Musiques en scène*.
- *La Grande Fabrique*. Dieppe. 63, rue de la Barre 76200 Dieppe. Tél. 02 32 90 06 90, fax 02 32 90 06 91
Studio de création qui privilégie la musique électroacoustique en direct. Créé et dirigé par Francis Faber.
- *INA-GRM*. Paris. 1958.
Fondé par Pierre Schaeffer, dirigé depuis 1966 par François Bayle puis en 1997 par Daniel Terrugi (1952). Depuis 1975 département de l'Institut national de l'audiovisuel, a pour buts la recherche et la réalisation musicale et radiophonique, la mise au point de nouveaux outils : SYTER (Système de Traitement Audionumérique en Temps Réel), la réalisation d'émissions radiophoniques, de musiques pour le cinéma ou la télévision. Acousmatèque de conservation en 1985; diffuse par le concert et ses publications papier et discographiques.
- *IRCAM* : Institut de recherche et de coordination acoustique/musique créé en 1975. Dirigé jusqu'en 1991 par P. Boulez.
- *Métamkine*. Fontaine. Jérôme Noetinger 13, rue de la drague, 38600 Fontaine. Tél. 04 76 26 04 84, fax 04 76 53 07 13.
Editeur de la revue *Revue et corrigé*, label ayant déjà produit quelques CD et la collection *Cinéma pour l'oreille*, distributeur éditant un catalogue de vente par correspondance proposant un large éventail de musiques électroacoustiques (concrètes, mixtes, électroniques) et aussi improvisées. Exhaustif pour l'électroacoustique en France (lieux de création et labels indépendants), veut regrouper l'institutionnel et le Off. Distributeur incontournable à conseiller.
- *La Muse en circuit*. Alfortville. 1982. 16, rue Marcelin Berthelot, 94140 Alfortville. Tél. 01 43 78 80 80, fax 01 43 68 25 52. Studio de création et de réalisation musicale créé par Luc Ferrari, spécialisé dans la création radiophonique, atypique et humoristique, la composition instrumentale et électroacoustique conçue comme *Cinéma pour l'oreille*. Collection de disque *La Muse en circuit*.
- *Noïrot*. 1991. Prix biennal international fondé par François Bayle, Michel Chion et Jacques Lejeune.
- *Una Corda*. Paris. Editeur de partitions de musique contemporaine, Una corda a une politique d'édition discographique qui vise à doubler certaines de ses éditions papier mais édite également de disques de musique sur support (Denis Dufour) ou mixte (Hugues Dufour, Gérard Grisey).