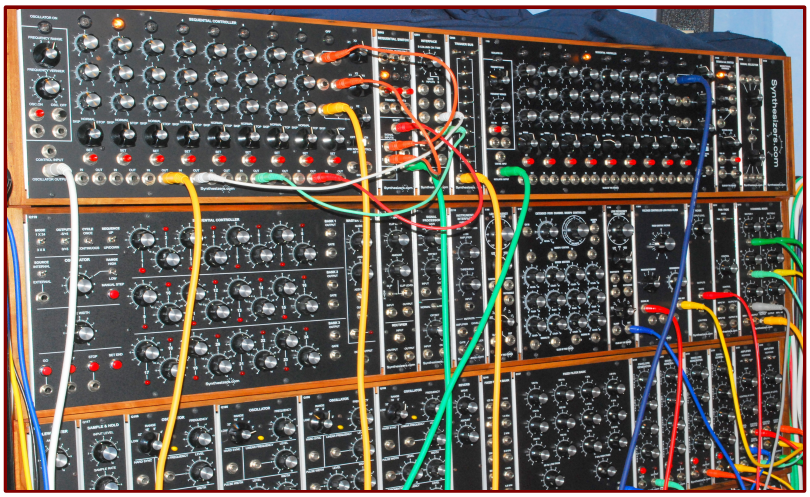
Bulletin de liaison
Automne/Hiver 2012

mini-Mag N12

L'École de Berlin, entre mythe et réalité

Par Frédéric Gerchambeau



Quand on évoque l'Ecole de Berlin, on sait parfaitement de quoi on parle. On parle de séquences hypnotiques, de solos envoûtants et souvent orientalisants, de sons étranges et de nappes éthérées, le tout contenu dans de longues plages musicales aux parfums d'ailleurs et d'infini. On parle aussi d'une époque pleine d'effervescence, celle du début des années 70, et d'une ville en plein bouillonnement culturel, Berlin, combinaison bénie pour l'apparition de courants musicaux neufs et radicaux. Pourtant, tout n'est pas si simple...

En 2006, je me suis permis d'écrire à peu près ceci dans un forum :

"Il n'est pas sûr que quelque chose comme l'Ecole de Berlin ait réellement existé. Soyons clair, il n'y a pas eu une grande réunion où des musiciens se sont dit "Faisons tous un truc qu'on appellera la musique de l'Ecole de Berlin". L'Ecole de Berlin, Klaus Schulze n'a cessé de le répéter, c'est une invention de journaliste. Tout comme le Krautrock d'ailleurs. Cela dit, c'est vrai, pendant quelques années "quelque chose" s'est passé. Etait-ce dû aux musiciens, aux machines, à la liberté de ton de ces musiques, difficile de le dire. Sûrement un mélange de tout ces ingrédients. Et celà a donné Pheadra chez Tangerine Dream, Timewind chez Klaus Schulze, Departure from the Northern Wasteland chez Michael Hoenig et j'en passe. Ce "quelque chose" est-il toujours d'actualité ? Difficile à dire. L'époque n'est plus la même, nos oreilles ont changé et même les musiciens de l'hypothétique Berliner Schule ne font plus la même musique. Alors ? Alors personne n'empêche un musicien un peu fortuné de se monter un gros modulaire, d'y ajouter un ou deux Minimoogs plus quelques analogiques polyphoniques et de chercher à retrouver l'esprit des grands anciens. Beaucoup le font d'ailleurs, et dans de nombreux pays. Mais retrouvent-ils vraiment l'esprit vrai de l'Ecole de Berlin ? A chacun d'en décider..."

Aujourd'hui encore je ne renie toujours aucun des mots de ce texte. En effet,ce qu'on appelle Ecole de Berlin n'est-il qu'un mythe ou une authentique réalité se cache-t-elle derrière ce terme ? Le texte précédent tend à dire que ce ne fut qu'un mythe. Mais ma position n'est pas si tranchée en vérité. Une réalité se cache aussi derrière l'Ecole de Berlin, mais non pas celle que l'on croit, plutôt une école méconnue et néanmoins décisive…

Revenons au tout début de l'histoire. Nous avons un rocker psychédélique en mal de reconnaissance de son jeu guitaristique, un batteur apocalyptique passionné de musique classique, un ex-batteur de jazz féru de rythmes africains et un organiste moyennement doué et surtout dilettante. Difficile d'espérer, a priori, que ces quatre personnages révolutionnent quoi que ce soit concernant la musique. Et pourtant. Mais ils ne l'auraient pas fait sans un sérieux coup de pouce. De qui donc ? D'un musicien d'origine suisse généralement parfaitement ignoré dans ce contexte. Je veux parler de Thomas Kessler.

Car la plupart des musiciens qui ont pris part à l'aventure de ce que je conte ici ont longuement assisté aux cours de composition dispensés au Conservatoire de Berlin par le compositeur de musique contemporaine Thomas Kessler. Celui-ci, très soucieux de contribuer à la maturation artistique des jeunes musiciens berlinois qui assistaient à ses cours, ne se contentait pas de leur enseigner sa déjà longue expérience en matière de musique expérimentale. Il a mis, en effet, à leur disposition un véritable studio où ceux-ci pouvaient répéter librement et s'aventurer à loisir dans toutes sortes de recherches musicales et sonores. En somme, si une école de Berlin a jamais existé, ce fut assurément celle-ci, l'Electronic Beat Studio.

Voilà donc le chaînon manquant entre nos quatre musiciens en quête d'expériences musicales nouvelles, et ce qui fut appelé plus tard École de Berlin. Car d'eux-mêmes ils n'auraient certainement pas eu l'idée d'acquérir un jour les énormes synthétiseurs modulaires qui ont permis la musique dont on parle ici. Il est d'ailleurs important de souligner que l'acquisition de ces seuls synthétiseurs modulaires n'aurait pas suffit à "fonder" l'hypothétique École de Berlin. D'autres groupes allemands du début des années 70 que le seul Tangerine Dream ont possédé de tels engins sans avoir su réellement en tirer le meilleur. Il y a d'abord Faust qui a possédé un ARP 2500 dès 1971. Il y a aussi Popol Vuh, celui-là même dont son leader, Florian Fricke, a revendu son Moog III-P à Klaus Schulze. J'ai donc toutes les raisons de penser que Thomas Kessler et son l'Electronic Beat Studio furent déterminants dans la capacité des membres de l'Ecole de Berlin à manier correctement ce genre de machines.

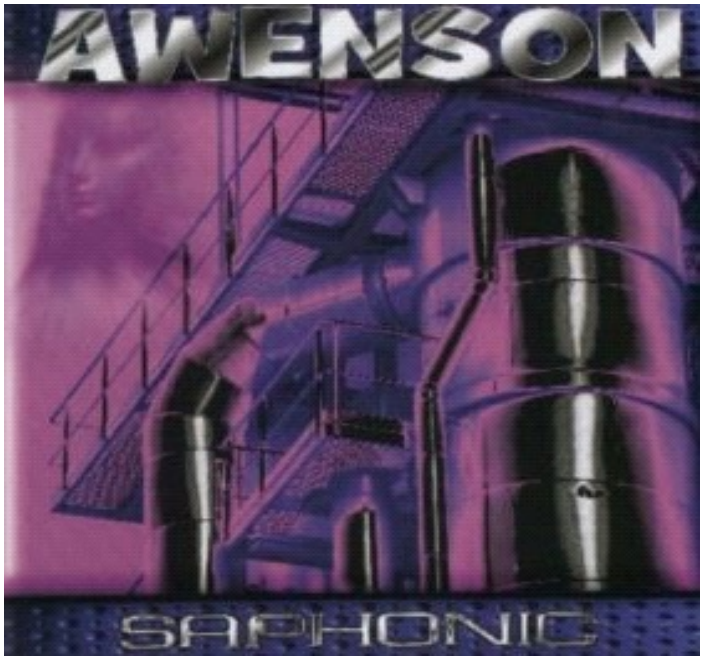
Mais retournons à notre question de départ : l'Ecole de Berlin, mythe ou réalité ? Nous venons de voir que ses membres avaient presque tous l'Electronic Beat Studio en commun. Peut-on dire pour autant que ceci les a soudé au point qu'ils aient eu en permanence un esprit musical commun, celui justement de l'Ecole de Berlin ? Non, et c'est un non très net. Car il n'est pas difficile de voir que de réelles et importantes différences ont toujours existé entre la musique de Tangerine Dream et celle de Klaus Schulze. Il y a des séquences, mais elles sonnent très différemment, il y a des solos, mais ils n'ont pas du tout la même saveur, et ainsi de suite. En gros, il y a des points de ressemblance mais autant de différences.

Difficile donc de parler d'une école unique et bien caractérisée. Il y a juste un style commun s'appuyant sur l'utilisation de synthétiseurs et de séquenceurs. Manuel Göttsching, qui a lui aussi assisté aux cours de Thomas Kessler, a également utilisé des synthétiseurs et des séquenceurs, mais dans un style encore fort différent.

Bon, il y aura certainement des lecteurs pour m'objecter qu'un style relativement unifié majoritairement fondé sur l'enseignement de Thomas Kessler peut décemment autoriser à parler d'une Ecole de Berlin. C'est toute la question. Je ne suis personnellement pas hostile à parler d'une Ecole de Berlin malgré toutes les oppositions internes que ce terme implique. Disons qu'il est pratique puisque reconnu par tous, même s'il faut beaucoup s'en méfier. En fait, le terme d'Ecole de Berlin me fait immanquablement penser au titre d'un des plus admirables albums de Klaus Schulze, Mirage. Un mirage ne peut se voir que de loin. Dès qu'on s'en approche, il disparaît. Pour illustrer ceci, admettons momentanément et sans réserve l'existence d'une Ecole de Berlin. Et demandons-nous dès lors quelles sont les limites de ce style musical. Réfléchissez. Vous hésitez ? C'est normal. Comme il n'existe aucune définition, le concept d'Ecole de Berlin est donc par définition... indéfinissable ! Tout ce qui existe, c'est une vague norme stylistique qu'on suppose habituellement être celle de l'Ecole de Berlin, c'est à dire des séquences, des solos et tout ce qui est d'usage alentour. Sebastian Im Traum de Klaus Schulze, est-ce Ecole de Berlin ou non ? Et son Dune ? Quant à Tangerine Dream,-cequ'ilsdes séquences à la chaîne que ce doit être constamment labelisé Ecole de Berlin ? Et où serait donc le critère de décision ? De fait, un tel critère n'existe pas. Parce que l'Ecole de Berlin en elle-même n'existe pas. Dès lors, il n'est même pas besoin de se poser la question de savoir si des musiciens comme Tim Blake ou Vangelis, tous deux grands amateurs de séquences, appartiennent peu ou prou à l'Ecole de Berlin. Si celle-ci n'existe pas, même Tangerine Dream et Klaus Schulze n'en font pas partie**,** ce qui est bien l'avis de ce dernier, je le rappelle.

Maintenant que j'ai démontré sans nul doute possible l'inexistence en soi d'une École de Berlin, il reste cependant un problème. C'est que quoi qu'on fasse et quoi qu'on dise, le terme d'École de Berlin demeurera au sein de l'inconscient collectif de tous ceux qui s'intéressent à la musique électronique des années 70. Et donc, il existera toujours des musiciens pour se revendiquer de cette École ou au moins de son style supposé. A ces musiciens-là, qui doivent tous être sympathiques et passionnés, j'aimerais dire ce qui suit. Peu importe le soin que vous aurez à essayer de reproduire le style de Phaedra, Rubycon, Timewind ou Mirage, vous resterez loin du compte si vous ne prenez garde à l'essentiel. D'accord, les sons, les solos et les séquences seront peut-être très proches des originaux, mais cela restera juste à l'opposé de ce qu'il conviendrait de faire. Car l'Ecole de Berlin, si jamais on veut croire absolument à son existence, ne serait être en aucun cas un style figé dans le marbre, bien au contraire. C'est l'inventivité permanente et même l'expérimentation la plus débridée que prônait Thomas Kessler, non pas la cristallisation forcenée d'une forme musicale. Si l'on veut jouer dans l'esprit de l'Ecole de Berlin, qu'elle fut ou non, le mieux serait même d'arrêter de tenter de la copier pour ressentir enfin. Cette musique provient de l'intérieur et non du passé. Et ceux qui font de l'Ecole de Berlin un musée passeront toujours à côté de sa vérité qui ne peut porter qu'un seul nom : liberté.

Saphonic
Awenson



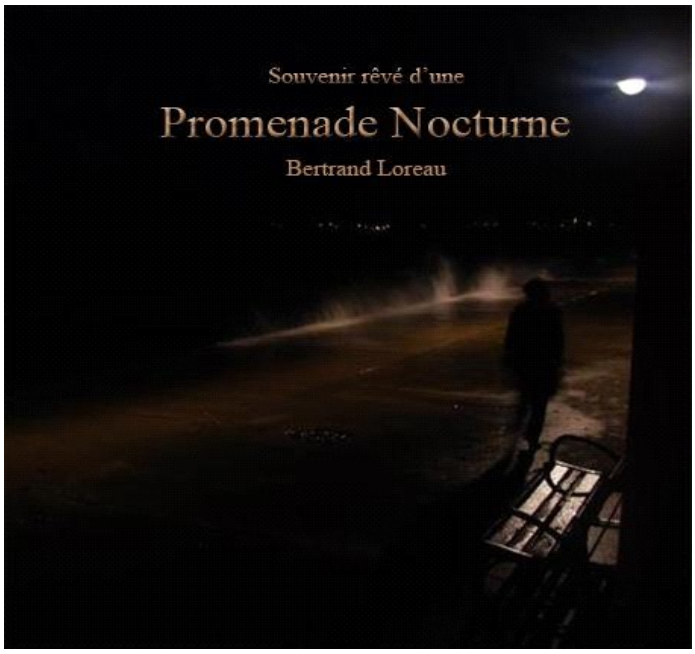
Avant **Wizard** Awenson avait une vie. Il a débuté avec **Shadows** (Awen) en 2005 et **Saphonic** est son 2ème album. Un album étrange où le rythme croît paisiblement avant d'exploser littéralement avec l'impétueux et dynamique *Technoff*. Et déjà on sent toute la passion qui anime Awenson pour la MÉ aux mouvements libres et aléatoires qui flottent ou sautent sauvagement dans une atmosphère très cosmique. En *Saphonic*, on comprend vite toute la dimension d'Awenson qui nous offrira quelque trois ans plus tard son petit chef d'œuvre : *Wizard*. Une lente onde cosmique ondoie et multiplie une série de vagues qui roulent dans un cosmos étoilé. *Le Rasoir D'Occam* est un long mouvement atonal où le rythme stationnaire est mû par des modulations morphiques qui sont parfois lourdes et parfois discrètes. Un oblong titre ambiant inspiré des premières œuvres de Klaus Schulze avec un synthé caustique et métallique qui déplace ses couches flottantes dans un univers empreint d'une certaine mélancolie. De fines oscillations plus harmonieuses défilent derrière cette muraille musicale, moulant ainsi un étrange paradoxe entre le silence des astres et le chant des étoiles, où des souffles d'ombres déferlent comme des soupirs nostalgiques pour finalement embrasser les accords limpides dont la résonance épouse les réverbérations des ondes afin d'étendre leurs gémissements métalliques. S'ensuit une étrange danse cérébrale avec le cercle des arpèges limpides qui entrecroise d'autres accords hésitant, offrant à *Le Rasoir D'Occam* une finale où l'harmonie défie la noirceur cosmique. Titre à la fois fascinant et macabre, *Metropolis* avance à coups de couches d'orgues qui marchent sur une sinueuse onde caustique et résonnante. Un synthé mélodieux émerge de cette marche de la mort lente, et violone une fine sérénade qui s'étend jusqu'aux frontières de l'irréel, là où pulsations et nappes pulsatives dévient l'aubade aux portes de la cacophonie. Mais il ne s'agit que d'un bref désordre musical car un beau mouvement séquentiel aux accords sautillant ceinture le mouvement où un vent de métal souffle derrière un superbe mouvement qui, malheureusement, s'éteint un peu trop rapidement. Façonné dans le même moule, *Interstellar Overload* débute avec un lourd mouvement linéaire où les battements d'un synthé pulsent avec une fébrilité croissante dans un univers sonore empreint d'une sombre implosion. C'est une course contre la musique où les pulsations sont plus consistantes et tracent une fébrile ondulation qui s'évente dans des souffles et battements d'un corrosif monde cosmique. Par la suite de fins arpèges cristallins scintillent et dansent dans un univers en suspension, moulant un mouvement séquentiel qui continue sa route minimaliste dans le ventre d'un synthé aux modulations pulsatives et aux lourdes couches ténébreuses dont les modulations caustiques et les délicieux solos nasillards et torsadés trahissent la passion d'Awenson pour Schulze. *Lolita's Waveform* offre une langoureuse structure rythmique avec un déhanchement séquentiel qui se dandine comme un cowboy solitaire chevauchant les plaines cosmiques. C'est une belle ballade arqué d'une basse qui se dandine comme un mouvement séquentiel minimalisme où les solos de synthé circulent parmi des effets sonores analogues aux effluves cosmiques. *Technoff* débute avec de fines pulsations qui virevoltent en tous sens.

Une cymbale appuie le mouvement, suivi d'un bass-drum qui martèle une lourde et insistante pulsation alors que des nappes de synthé papillonnent avec fébrilité. *Technoff* suit une tangente démoniaque avec ses percussions débridées qui martèlent un rythme hyper nerveux à l'ombre de mugissements d'un synthé rauque. Un synthé qui libère des solos sauvages et torsadés dans une débauche rythmique rarement entendue dans un titre de MÉ avec un beat endiablé qui épouse à merveille un lourd techno progressif. C'est de la MÉ de style Berlin School vitaminée d'un foudroyant rythme infernal où les lignes de synthé s'entrecroisent tout en échappant des sonorités glauques et des fracas aux échos bruyants.

Des spirales aux résonances agressives circulent dans cet amas de sonorités électronique qui continue à accroître sa morsure rythmique avec de superbes permutations dans ses tonalités. Une pièce de titan qui se termine dans le calme et dans la sérénité sous les ondes valsantes d'un synthé romanesque qui échappe des bribes étoilées, forgeant les si beaux couchés musicaux électroniques. À la fois envoûtant et mystique avec ses sombres couches d'un synthé très métallisé, *Saphonic* est une périlleuse aventure musicale où l'ambiant ténébreux côtoie des rythmes qui deviennent de plus en plus incontrôlables. Je dirais que c'est un album intense et puissant à cause de la forte présence d'une mélancolie terrée derrière de somptueuses et mystérieuses couches d'un synthé mordant et ardent. En fait, nous entendons à travers *Saphonic* les premiers vestiges de *Wizard* et les fortes influences de Schulze sur le synthésiste Français.
(mercredi 27 avril 2011)

Sylvain Lupari

Promenade Nocturne
Bertrand Loreau



"Promenade Nocturne", c'est 14 pièces musicales, 14 voyages noctambules irréels et abstraits, aussi doux et étranges que nos songes les plus paisibles, à travers des endroits bien identifiés qui semblent tout à fait familiers au musicien nantais. Chacune des pistes fait en effet référence à un lieu caractéristique de sa propre région. "Saint-Pierre", le morceau introductif, illustre parfaitement le titre de l'album, car c'est effectivement à une marche de nuit à laquelle le musicien nous convie, une virée poétique et barrée, où l'on perçoit ici et là quelques bruits de pas sur le bitumes, le sifflement de vents électroniques, ou encore les aboiements d'un canidé tout droit surgi de la 4ème dimension. Mais tout cela nous paraît tellement irréel, chimérique, qu'il est très clair que ces éléments "identifiables" et intelligibles nous sont davantage suggérés qu'imposés, avec toute la finesse et le savoir-faire qui caractérisent le musicien. En effet, nous ne sommes pas ici dans de l'illustration naïve ou facile, mise en scène par de simples effets de bruiteurs collés les uns sur les autres. Et la sauce, toute minimale soit-elle, prend immédiatement.

"Jardin Des Plantes" ressemble quant à lui tout autant à l'abstrait "Invisible Connection", oeuvre contemporaine méconnue du grand Vangelis (la 1ère partie, avant l'arrivée des nappes et du sequencer), qu'à la musique de Louis et Bebe Barron, le couple pionnier de la musique électronique, qui avaient signés ensemble la bande originale totalement novatrice du classique du cinéma de science fiction "Forbidden Planet" (1956), alors que les premiers synthétiseurs n'existaient même pas encore ! Ce même ressenti pourra, en ce qui me concerne, également s'appliquer au titre "Beaujoire" situé quelques plages plus loin, avec ses formes et autres rebondissements soniques aléatoires, qui personnellement m'emmènent bien au delà du massif armoricain et de ses environs.

Dans la foulée, "Gournerie" se vit comme une immersion dans le microcosmos végétal, animal et minéral de ce grand parc verdoyant situé près de Nantes, avec une musique qui se fait à la fois crépitements d'insectes et bouillonnements aquatiques, le tout entremêlé dans une sorte de tapis sonore grouillant de vie. Pour rester dans l'univers de la SF que j'affectionne particulièrement, je me croirais ici bien davantage isolé sur la planète de "L'Orphelin de Perdide" du romancier Stefan Wul, dont sera tiré le célèbre film d'animation de Laloux et Moebius, "Les Maîtres du Temps". Comme quoi cet album laisse véritablement libre cours à toutes les libertés d'interprétation ! Au cours de cette errance nocturne, on retrouvera un peu clairsemés les canevas plus caractéristiques de Bertrand Loreau, tels que sur "Îles de Versailles", avec ses carillons, ses arpèges électroniques, et ses nappes aussi majestueuses qu'ondoyantes. Ce court tableau musical est juste magnifique, laissant le promeneur solitaire en état d'apesanteur.

Aussi, "Saint-Anne" distille une ambiance paisible, faite d'une douce séquence hypnotique et d'une très jolie ligne mélodique. Le Kitaro intimiste d'"Oasis" (son meilleur album) n'est pas loin. Enfin, après être passé par d'autres étapes toutes emplies d'un sensibilité bien réelle et singulière, "Gare Sud", langoureuse pièce de conclusion de l'album, synthétise (c'est le cas de le dire) à merveille les deux partis-pris créatifs de l'auteur, l'un ouvertement expérimental (mais jamais aride, intello ou austère), l'autre plus "classique", avec ses séquences façon Tangerine Dream, et ses lignes mélodiques typiques du Bertrand Loreau que l'on connaît depuis le début de sa carrière.

Encore quelques bruits de pas, puis le réveil sonne, comme pour nous dire que la ballade est terminée. Notre guide, Bertrand Loreau, n'est certes pas le plus grand esthète sonore que je connaisse, même si l'artiste tire un point d'honneur à créer lui même ses propres sons, privilégiant l'analogique au numérique, sans jamais faire appels à ceux "d'usine" de ses nombreuses machines. Mais sa musique, très personnelle, jamais en panne d'idée ou d'inspiration, parle d'elle-même, se suffit à elle-même. Et l'artiste arrive toujours à créer de la beauté et un imaginaire puissant avec le strict minimum en guise de matière et matériel, comme c'est le cas plus que jamais auparavant avec cette "Promenade Nocturne" hors des sentiers battus, et qui, je l'espère, appellera bientôt le compositeur à d'autres errances fécondes et inventives. S'agit-il ici de son meilleur album ? Je ne suis pas loin de le penser. L'un des plus risqués et osé en tout cas, l'un des plus admirable aussi, qui compte désormais parmi mes préférés. Plus qu'un simple faiseur de musique électronique, Bertrand Loreau est un poète, tout simplement.

Philippe Vallin **(8/10)**

Olivier Briand

Rêves et cauchemars

Le DVD reprend les projections et des effets lasers utilisés lors de la prestation live de l'artiste aux multiples facettes.
Si pour l'auteur de cet article, la musique suffit amplement à atteindre l'objectif fixé, il est évident que les images synthétiques proposées par **Guillaune Diard** contribueront de façon très efficace à atteindre l'état de relaxation «rêves et cauchemars» qu'était invité à rejoindre l'auditeur du concert. Les images de Guillaume ont quelque chose d'improbable et peuvent être appréhendées de deux manières totalement différentes. L'attention du spectateur peut se concentrer sur le son et il peut poser un regard distrait sur ces images afin de ne rien perdre de la dimension suggestive de la musique, mais la richesse du discours visuel peut justifier aussi une approche très attentive et interrogative en ce qui concerne les modulations pixellisées qui parcourent l'écran et qui participent d'un questionnement sur le rêve dans une approche poétique plus qu'évidente.

Ce nouveau projet d'Olivier Briand associé à guillaume Diard n'est pas qu'un projet de plus dans le parcours d'un artiste aux multiples talents, il est beaucoup plus que cela et mérite un regard et une écoute particulière afin d'en mesurer sa dimension avant-gardiste et prospective.

Le DVD qui rend compte de cette soirée répond fort agréablement au défi posé.
Pour ce qui est de la partie rêve, Olivier Briand produit une musique sans véritable surprise si ce n'est celle de réussir parfaitement à conduire l'auditeur en douceur et sans ennui dans un état de relaxation progressif. Ce qui semble anodin ici est une véritable performance, la difficulté de l'exercice étant d'accompagner l'auditeur vers un état de bien être sans le faire sombrer dans l'ennui et l'envie de se lever et de quitter le lieu d'écoute. Olivier a parfaitement réussi son objectif en proposant une musique à la fois proche d'une certaine forme de «Age» mais suffisamment riche d'événements pour que le rêve s'installe comme une conséquence d'une forme de plongée dans un univers sonore poétique et surréaliste et non par une forme d'abandon à l'écoute d'un fond sonore ennuyeux comme les musiques de relaxation en proposent souvent.

Le défi principal de ce concert était de suggérer le cauchemar. Cette partie est probablement la plus surprenante des deux. Le musicien nantais réussit parfaitement par étapes successives à plonger l'auditeur dans une ambiance qui conjugue des éléments de pure musique électronique progressive avec des sons et des atmosphères qui appartiennent davantage à certaines formes de musiques concrètes. Finalement les cauchemars proposés par Olivier Briand n'ont rien d'effrayants, la musique proposée sur ces parties évoque bien un état troublé mais le propos musical a quelque chose de fascinant qui est propice à une forme d'introspection agréablement aliénante qu'on n'a pas forcément envie de quitter rapidement.

Olivier Briand avec ce DVD réussit à surprendre en se plaçant là où on ne l'attend pas forcément. La musique proposée est de l'ambiant qui n'en est pas et par moments de la *Berlin school* qui n'en est pas vraiment non plus.
Je crois que ce DVD contribue à montrer que la musique électronique progressive a devant elle de nouvelles voies à explorer. A l'évidence il reste des chemins à prendre qui emprunteront des éléments qui appartiennent à des styles qui sont faits pour s'enrichir mutuellement.

Le DVD reprend les projections et des effets lasers utilisés lors de la prestation live de l'artiste aux multiples facettes.
Si pour l'auteur de cet article, la musique suffit amplement à atteindre l'objectif fixé, il est évident que les images synthétiques proposées par **Guillaune Diard** contribueront de façon très efficace à atteindre l'état de relaxation «rêves et cauchemars» qu'était invité à rejoindre l'auditeur du concert. Les images de Guillaume ont quelque chose d'improbable et peuvent être appréhendées de deux manières totalement différentes. L'attention du spectateur peut se concentrer sur le son et il peut poser un regard distrait sur ces images afin de ne rien perdre de la dimension suggestive de la musique, mais la richesse du discours visuel peut justifier aussi une approche très attentive et interrogative en ce qui concerne les modulations pixellisées qui parcourent l'écran et qui participent d'un questionnement sur le rêve dans une approche poétique plus qu'évidente.

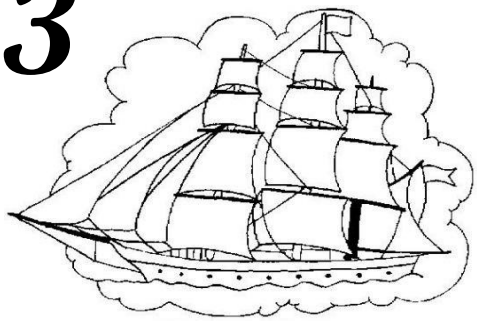
Ce nouveau projet d'Olivier Briand associé à guillaume Diard n'est pas qu'un projet de plus dans le parcours d'un artiste aux multiples talents, il est beaucoup plus que cela et mérite un regard et une écoute particulière afin d'en mesurer sa dimension avant-gardiste et prospective.

Bertrand Loreau

Bulletin de liaison

Automne/Hiver 2012

mini-Mag N13



Il y a des numéros à éviter, qui portent malheur dit-on !

Ce numéro du miniMag risque d'être le dernier réalisé dans le format que vous connaissez mais n'y voyons aucun malheur !

Depuis sa naissance notre mouvement, à l'image d'un équipage un peu inexpérimenté, cherche sa route : un coup de barre à droite, un coup de barre à gauche ! L'essentiel c'est que nous ne perdons pas le cap.

Le navire PWM embarque régulièrement de nouveaux trésors à offrir aux passionnés qui nous regardent depuis le rivage et qui attendent qu'on leur offre de quoi partir, de quoi rêver.

PWM cherche simplement d'autres moyens de partager ses aventures. De nouveaux carnets de bords viendront rendre compte de la vie du navire.

Comme chaque fois je rappelle que tous ceux qui nous suivent de près ou de loin son invités à monter sur le pont de temps en temps, ce qui signifie envoyer des articles, des réactions, des coups de cœur.

Venez border les écoutes avec nous.

Bertrand L.

Séquences... et conséquences !

Par F. Gerchambeau

Depuis déjà de nombreuses années, les possibilités de création de séquences se divisent basiquement en trois sections. Il y a d'abord les bons vieux séquenceurs de type analogique. Pas beaucoup de pas à faire tourner, 8 ou 16 généralement, mais au moins on est tout de suite dans ce qui nous a tous fasciné dans les années 70. Puis sont apparus les logiciels du genre Cubase pour ne citer que l'un des plus connus. Là on change carrément d'univers, car avec ce type d'engin ce sont au bas mot des dizaines de milliers d'événements qu'on peut programmer. La troisième catégorie intéresse les logiciels du genre Max/MSP, Pure Data, Reaktor ou Plogue Bidule. Avec ça, c'est la liberté la plus totale puisqu'on peut construire informatiquement tous les séquenceurs qu'on a en tête et même beaucoup plus.

Ceux qui me connaissent le savent : je suis un inconditionnel de Plogue Bidule. Avec ce logiciel, j'ai pu construire des séquenceurs virtuels tout à fait impressionnants. Et mieux encore, j'ai enregistré des dizaines de morceaux où je combinais plusieurs de ces séquenceurs afin d'en multiplier encore les possibilités. Pourtant, non, ce n'est pas mes séquenceurs Plogue Bidule que je vais ici défendre, mais les bons vieux séquenceurs à l'ancienne. Et contre qui ? Contre les séquenceurs de type Cubase.

J'entends déjà des cris furieux s'élever vers moi. "Mais quoi, Cubase, c'est très bien ! C'est même tout à fait formidable : on peut faire des musiques entières avec !"

Oui, oui, je sais. J'ai utilisé Cubase pendant des années et des années, alors je connais. Et loin de moi l'idée de diminuer les mérites, immenses, de ce type de logiciel. Oui, on peut faire des musiques entières avec. Oui, on peut même réaliser avec des compositions incroyables de complexité, avec des séquences d'une folle virtuosité, des évolutions timbrales à s'en dévisser les oreilles et ainsi de suite. Oui, mais... avec quelles conséquences ?

C'est là où il faut surtout savoir de quoi on parle. Personnellement je parle ici de musique électronique de qualité, je veux dire par là d'une musique électronique digne de ce nom, créative, passionnante, vivante, audacieuse même, et même surtout audacieuse. L'audace suppose un danger et un courage destiné à le surmonter, à le transcender même musicalement parlant pour le plus grand bonheur de l'auditeur. C'est cela, très exactement cela, qui a été l'essence de la musique de Tangerine Dream et de Klaus Schulze lors de leurs concerts dans les années 70 et qui en faisait la beauté, l'émotion et la richesse. C'est pour cela, exactement pour cela, qu'ils sont devenus nos idoles et qu'on réécoute toujours Ricochet avec le même secret espoir de refaire la même musique un jour. Et le secret de tout ceci tient en un mot : spontanéité. Aucun obstacle, aucun délai entre la pensée et l'acte, entre l'homme et la machine, entre le musicien et la musique. Et en studio il allait de même, le public en moins. Pensons à Phaedra, Rubycon, Timewind, Mirage, et j'en passe. Quels albums ! Quelles séquences !

On ne le savait pas encore à l'époque, mais ce fut l'Age d'Or de la musique électronique. La question est de savoir pourquoi cet Age d'Or n'a pas duré. J'ai ma réponse, la voici : cet Age d'Or de la musique électronique n'a pas duré parce que Tangerine Dream et Klaus Schulze se sont vite rendus compte qu'ils pouvaient gagner beaucoup d'argent en faisant ce qu'ils faisaient. Alors ils ont fait de la musique, juste de la musique. N'en faisaient-ils pas avant ? Si, mais pas le même style de musique. Avant c'était aventureux, osé, expérimental. Après ce fut juste un mauvais remake cent fois répété avec talent et brio, certes, mais sans plus une once d'esprit pionnier.

En fait, tant que Tangerine Dream et de Klaus Schulze ont continué à utiliser des séquenceurs analogiques, même si le côté défricheur s'était un peu atténué au fil des années, nous avions notre quota de boucles mélodiques patiemment sculptées dans l'amour de l'art. La situation a brusquement changée quand Cubase a fait son apparition. Désormais tout devenait facile, trop facile, et rapide, trop rapide : programmer des séquences, les enchaîner et en faire des morceaux entiers. Tangerine Dream et Klaus Schulze étaient devenus des professionnels de la musique, comme tant d'autres, et comme tant d'autres ils utilisaient dès lors les outils les plus performants pour produire le plus efficacement et le plus rapidement possible les disques qu'un nombre grandissant de fans leur réclamaient. Où était donc le mal ?

Loin de moi l'idée de fustiger les utilisateurs de Cubase et consorts. J'en fus moi-même un, je le rappelle, et pas le moins enthousiaste, loin de là. Mais à un moment il faut bien se remémorer la différence fondamentale de Cubase par rapport à un séquenceur analogique classique : Cubase permet de programmer de véritables partitions qui seront jouées sans faille et sans possibilité de modification au cours de l'exécution alors qu'un séquenceur analogique reste en permanence un outil de création musicale et sonore. En court et en clair, Cubase joue alors qu'on peut jouer d'un séquenceur analogique. Et ce n'est pas là du tout la même vision de la musique électronique. D'un côté, c'est rigide, de l'autre c'est jouable, d'un côté c'est la machine qui joue sans réfléchir, de l'autre c'est l'homme qui choisit et qui contrôle en temps réel. Peut-on faire plus différent en la matière ?

Je vais encore enfoncer le clou. Avec un séquenceur analogique, si on accélère une séquence mélodique jusqu'à une fréquence audio, ce n'est plus une séquence de notes qu'on entend mais un son continu dont on peut varier le timbre en changeant les notes. Peut-on faire ceci avec Cubase ? Toujours avec les séquenceurs analogiques, il est aussi loisible et plus encore intéressant (c'est même le conseil premier que donne Donald Buchla aux utilisateurs de ses séquenceurs) de moduler une séquence par une autre séquence. La chose est-elle possible avec Cubase, surtout en temps réel ? J'arrête là. Encore une fois Cubase et consorts ont leurs qualités. Et on peut faire des musiques extraordinaires avec. Mais dès qu'il s'agit de retrouver le chemin de l'Age d'Or de la musique électronique, il ne peut plus en être question. On ne peut pas faire de la musique d'avant-garde avec des outils conformes à ceux de la musique classique. Avec un séquence analogique, on peut même oublier jusqu'à la notion de note et ne jouer qu'avec des hauteurs fixées à la volée.
Avec Cubase, il faut forcément connaître la note pour la programmer, et ceci pour toutes les notes, sans aucune exception. Où se niche alors la mentalité de pionniers qu'avaient Tangerine Dream et de Klaus Schulze à leur grande période ? Non, décidément non, Cubase et consorts ne peuvent pas servir à créer la musique électronique de qualité telle que je la comprends. On peut composer de l'excellente musique avec ces outils-là mais ça s'arrête ici. Pour aller au-delà, il faut être équipé en conséquence, à l'ancienne.

Arrivé à ce stade, on pourra me demander pourquoi je n'ai pas défendu la cause des séquenceurs virtuels surpuissants qu'on peut construire avec Plogue Bidule. Après tout, s'ils sont encore meilleurs que les séquenceurs analogiques... Oui, c'est vrai sur un certain plan, et on peut même s'amuser à en créer des différents tous les jours, c'est si facile une fois qu'on a acquis le coup de main... Alors ?

Alors il reste que les séquenceurs analogiques ont ceci de précieux et d'indispensable qu'ils sont des outils manuels, tactiles, qui ne demandent qu'à vivre sous les doigts du musicien. Ce n'est qu'ainsi qu'on peut sortir des sentiers battus, réinventer en permanence la musique électronique, ne plus la considérer comme un musée à jamais figé dans le passé, aller de l'avant, toujours de l'avant, jusqu'à l'inconnu, jusqu'à l'inouï...

Réponse de Bertrand

Je ne crois absolument pas que KS ou TD aient changé leurs sequencers analogiques pour des systèmes numériques, puis des ordinateurs, pour des raisons commerciales. Je crois que c'est même exactement le contraire. On sait que les labels de Schulze et TD s'inquiétaient de voir les systèmes modulaires disparaître de l'arsenal des musiciens allemands parce que leurs Moog avaient un effet de fascination sur les foules.
On ne peut pas dire non plus que la musique de Schulze comme celle du Dream aient été moins avant-gardistes ou aventureuses lorsqu'ils sont passés aux systèmes numériques. Les disques *Exit* pour TD et *Dig It* pour Schulze montraient une volonté à découvrir de nouveaux horizons musicaux absolument passionnante. En ce qui concerne Schulze en particulier, son double album *Audentity* fut une étape importante et constitue toujours, selon moi, un des monuments de la musique électronique de ses origines à nos jours.
Ayant moi-même enregistré de nombreuses musiques à l'aide d'sequencer analogique et ayant mesuré tout le plaisir que l'on tire d'un outil qui devient un vrai instrument du fait de la spontanéïté avec laquelle on peut s'en servir, j'ai la conviction, toutefois, qu'en rester à l'usage du sequencer analogique aurait conduit à une stagnation d'un style qui avait déjà tendance à la fin des années 70 à se répéter. C'est vrai que KS et TD, comme les «» permettent de s'en rendre compte, produisaient des improvisations merveilleuses mais le problème est bien là. La musique des sequencers analogiques reste une musique d'improvisation dont les possibilités mélodiques et harmoniques sont limitées. Au début des années 80 dans une interview dans Rock'n Folk, je crois, Froese disait: «avons appris à improviser au cours des années 70 mais maintenant nous allons devenir des compositeurs et ça va faire mal!».

Je crois qu'il faut accepter que la musique électronique qui repose sur l'utilisation des sequencers analogiques à ses œuvres de référence: on a les disques, on a des enregistrements où sont gravés ce que les meilleurs ont su faire de mieux avec ces techniques. Nous avons nos *Moondawn* et nos *Mirage*, non avons nos *Stratosfear* et nos *Ricochet*; pourquoi essayer de les faire à nouveau ? Il me semble plus intéressant d'ouvrir de nouvelles voies et de produire des œuvres qui apporteront de nouveaux chefs-d'œuvre avec de nouvelles techniques.
Si Schulze et TD, comme de nombreux musiciens sont passés aux systèmes numériques au début des années 80, c'est bien parce qu'ils aspiraient à devenir des compositeurs. La musique reste la musique et la musique électronique n'a pas d'avenir si elle ne tend pas vers le fait de produire soit des œuvres qui sont caractérisées par des mélodies, des harmonies, soit des œuvres dont les sonorités sont particulières et typiques d'une technique, d'un geste, d'une manière de faire - la technique utilisée ou le geste constituent dans ce cas –comme en musique électro acoustique- l'acte de composition qui caractérise l'œuvre.

Dans le cas de Schulze et du Dream il n'y avait pas d'autres choix au début des années 80 que de rester dans la découverte de nouvelles techniques, soit pour découvrir de nouveaux sons, soit pour s'imposer comme des compositeurs au sens classique, soit combiner les deux.
KS et TD sentaient bien qu'ils étaient aller au bout de ce qu'ils pouvaient faire avec des boucles de huit ou seize notes, même s'ils les superposaient, les transposaient, les modulaient. C'est parce qu'ils étaient d'authentiques artistes aspirés par le futur qu'ils ont senti qu'en rester à ces techniques c'était prendre le risque de se caricaturer, voire de dégrader leur œuvre de la période qui s'achevait.
Le paradoxe c'est que, selon moi, un certain nombre d'artistes, et Schulze en particulier, en publiant depuis quelques années de trop nombreuses musiques qui n'apportent rien d'essentiel, tendent à dégrader les œuvres des années 70. C'est le retour à ce style maintenant qui dégrade la grande musique avant-gardiste des années 70. Imaginez un amateur de musique qui en 2050 tombe sur un bac à disques dans lequel se trouveraient les 200 albums -ou plus- de Schulze révélés au public ces dernières années. Cet amateur tombera sur *Angst* ou sur le DVD *Big In Japan*… Croyez-vous que ces œuvres vont l'inciter à aller plus loin? Quelles seront les chances pour cet amateur de «» sur *Mirage* ou *Dune*? Et je ne vous parle pas de ces nombreux sous Schulze, sous Dream et sous Jarre qui arrivent chaque mois dans les listings des distributeurs.

Pour revenir à la question des sequencers analogiques, paradoxalement il n'est pas forcément inintéressant de revenir aujourd'hui à leur utilisation à condition, sans doute, que ce soit avec un regard nouveau sur leur utilisation.
Revenir à ces techniques si elles sont associées aux possibilités des outils numériques en termes de montage et d'enregistrement multipistes est une porte qui s'ouvre sur la possibilité d'associer la spontanéité et la rigueur à un vrai travail de composition/création avant-gardiste.

Je crois qu'opposer une technique à une autre n'a pas trop d'intérêt mais plutôt faut-il voir comment tirer le meilleur de ce qui existe. Ce qui doit guider l'artiste ce n'est pas forcément de rester dans une logique d'innovation permanente qui est un peu comme une fuite en avant.
Miles Davis disait: «musicien c'est quelqu'un qui a un son». Demandons-nous, en tant qu'artistes, ou en tant que mélomanes, lorsque nous écoutons un artiste: «est le son de ce musicien; ce qui revient à se demander:«qu'est-ce qui fait qu'il est unique en son genre?».
L'essentiel de ce qui fait un artiste est rarement la technique qu'il emploie. Je crois à la limite que ce qui fait un artiste c'est ce que l'on reconnaît de lui quelles que soient les techniques ou instruments qu'il utilise.
Au milieu des années 70 les gens qui faisaient de la musique électronique de synthés avaient tous des Moog et des Arp et les mêmes sequencers. Au fond ces artistes faisaient tous un peu le même genre de musique.
Alors ne regrettons pas la diversité des techniques disponibles. Regrettons seulement que la technique fait trop souvent croire qu'elle peut remplacer le talent.

Réponse d'Olivier Briand

Je trouve que le débat sur le matériel est dépassé. Le matériel est souvent, certes, "orienté" vers une façon de faire qui se traduit par une uniformité musicale et c'est à l'artiste de changer ses habitudes s'il le souhaite, par à sa créativité ou son envie de modifier les règles. Avec un logiciel comme Cubase, on peut faire le style de musique que l'on souhaite, certains l'utilisent comme un multipistes, d'autres en midi pour faire des maquettes de classique, de jazz, de chansons, de la techno, etc.

Le vrai problème, à mon sens est de savoir se remettre en question en tant qu'artiste de musique plus ou moins avant gardiste, en changeant sa façon d'aborder les outils afin d'éviter un systématisme horlogé par la maîtrise de quelques fonctions sur lesquelles on revient de façon récurrentes.

C'est dans la gestuelle que permettent les analogiques et les modulaires que l'artiste peux s'exprimer parfois d'une façon unique et personnelle, car sur un modulaire, point de mémoires ni de patch d'usine, à chacun son son et les moyens de le faire vivre. Mais le son n'est pas la musique, et c'est souvent ce qui est oublié dans la musique expérimentale, qui confond, parfois, la fin et les moyens.

Qu'importent donc les techniques mises en oeuvre par l'artiste pour l'auditeur dans son canapé ! C'est bien sûr les vibrations de l'air qui l'intéressent, le résultat, chez lui, sur son système d'écoute.

De nombreux compositeurs cherchent encore à faire la musique de demain avec les outils d'hier, ce qui est assez rigolo !

Je pense qu'il faut garder la tradition d'une musique qui nous a tant fait rêver, mais en tant que compositeurs nous ne devons pas nous y cantonner. D'autres "chants sonores" restent à imaginer pour les plus aventureux d'entre nous et peu importe les outils ou les techniques utilisées.

NAISSANCES DE LA MUSIQUE ELCTRONIQUE

Marc-Henri Arfeux

Beaucoup d'entre nous identifient musique électronique avec l'Ecole de Berlin, comme si la première se réduisait à la seconde. Cette association est si évidente à leurs yeux qu'ils nourrissent l'illusion que tout a commencé dans ce domaine avec l'utilisation des synthétiseurs Moog par Klaus Schulze et ses camarades de Tangerine Dream. Au mieux admettront-ils qu'avant les grands allemands des années soixante-dix, les Beatles avaient fait usage du Mellotron dans quelques chansons célèbres de la seconde moitié des années soixante, ou que les Who avaient employé des systèmes électroniques afin de produire des mélodies répétitives, notamment dans Baba O' Riley. C'est oublier que ces musiciens britanniques n'ignoraient rien d'une origine souvent occultée par les admirateurs du rock de cette époque et de ce qui devait prendre les noms successifs de «musique planante», ou de «cosmique», avant de recevoir le nom de «school». Les Who reconnaissaient en effet avoir trouvé le modèle des mélodies répétitives dans les œuvres de Terry Riley et de La Monte Young, il est vrai jouées pour certaines d'entre elles à l'orgue électronique et non au synthétiseur. Quant aux Beatles, ils s'intéressaient à la création électronique la plus exigeante, comme en témoigne la présence du portrait de Karlheinz Stockhausen dans la galerie de visage qui orne la pochette de leur célèbre album Sgt Pepper Lonely Hearts Club Band.
Il faut donc remonter plus d'une décennie en amont si l'on veut retrouver les véritables sources de la musique électronique. Tout commence paradoxalement sans générateurs de sons, dès 1948. Certes, il existait déjà à cette époque des instruments électroniques, comme le Trautonium créé à Berlin en 1929. Mais cet instrument à clavier, capable d'imiter des sons d'orchestre, et d'autres du même genre, n'ont guère pesé dans l'histoire des naissances de la musique dite électronique.
C'est d'abord grâce à l'invention du magnétophone (1939) et la bande magnétique, puis la généralisation de l'utilisation des procédés magnétiques dans l'industrie phonographique (1945), que les tenants de la musique concrète pourront commencer l'exploration du phénomène sonore. En 1948 Pierre Schaeffer, animateur d'une petite équipe de recherche au sein de la Radiodiffusion française, invente une nouvelle forme d'expression artistique qu'il appellera lui-même « musique concrète ». Situé à Paris et succédant au Studio d'essai, le Club d'essai de Pierre Schaeffer, rejoint en 1949 par Pierre Henry, deviendra le Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC) en 1951, installé à la Radiodiffusion-télévision française (RTF). Pierre Schaeffer se servira de l'étude et du classement des sons pour bâtir ce qu'il nommera les objets musicaux. Plusieurs compositeurs, parmi lesquels Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Henri Sauguet, Darius Milhaud, Philippe Arthuys, Karlheinz Stockhausen ou Jean Barraqué… passeront au GRMC effectuer quelques études concrètes. Créateur et producteur de radio, où « l'écouter sans voir » fait à la fois le mystère et le succès de ce nouveau moyen de communication, il se lance par hasard et par goût du jeu dans une aventure musicale entièrement neuve, après des mois d'expérimentations et d'observations sur les sons « fixés », que les procédés d'enregistrement lui permettent de réécouter à loisir : matériaux sonores les plus divers disponibles au sein de la phonothèque, abandonnés par les techniciens ou enregistrés par lui. Jouant avec plusieurs platines de tourne-disques, il écrit dans le journal qu'il tient à l'époque afin de noter la chronique de ses découvertes : « 21 avril 1948 : si j'ampute les sons de leur attaque, j'obtiens un son différent ; d'autre part, si je compense la chute d'intensité, grâce au potentiomètre, j'obtiens un son filé dont je déplace le soufflet à volonté. J'enregistre ainsi une série de notes fabriquées de cette façon, chacune sur un disque. En disposant ces disques sur des pick-up, je puis, grâce au jeu des clefs de contact, jouer de ces notes comme je le désire, successivement ou simultanément. […] Nous sommes des artisans. Mon violon, ma voix, je les retrouve dans tout ce bazar en bois et en fer blanc, et dans mes trompes à vélos. Je cherche le contact direct avec la matière sonore, sans électrons interposés. » Il définira grâce à cette expérience le «acousmatique», mot emprunté à Pythagore qui signifie « perception auditive : celle des sons dont la source est cachée ». En 1948, Pierre Schaeffer compose sa première œuvre : les *Cinq études de bruits*. Elle sera créée sur la radio RTF le 5 octobre 1948 dans un « concert de bruits » présenté par Jean Toscane.
Ce concert comprenait les pièces suivantes :

Étude n° 1 Déconcertante ou *Étude aux tourniquets* ;
Étude n° 2 Imposée ou *Étude aux chemins de fer* ;
Étude n° 3 Concertante ou *Étude pour orchestre* ;
Étude n° 4 Composée ou *Étude au piano* ;
Étude n° 5 Pathétique ou *Étude aux casseroles*.

Pierre Henry le rejoint au Club d'essai de la Radio en 1949. A eux deux, ils sont en France les fondateurs et les exemples de ce mouvement qui durant toutes les années 1950 marquera plusieurs générations. La *Symphonie pour un homme seul* (1950) restera le concert le plus célèbre de leur collaboration et la première grande œuvre de musique concrète. Plusieurs versions de l'œuvre existent. La première qui comprend 22 titres fut créée à l'École Normale de Musique le 18 mars 1950. Une version plus courte, 11 titres, fut ensuite donnée le 27 mai 1951. Mais c'est la version ballet, créée en collaboration avec Maurice Béjart le 31 juillet 1955 au Théâtre des Champs-Elysées qui donna à l'œuvre son retentissement mondial.
En 1951, l'ouverture du premier studio de musique électronique à Cologne, bouleverse à nouveau le paysage musical déjà fortement secoué par la naissance de la musique concrète deux années plus tôt. Ce studio ouvre ses portes le 18 octobre 1951, notamment sous l'égide d'un compositeur, Herbert Eimert, et d'un ingénieur, Robert Bayer. Contrairement à Pierre Schaeffer et Pierre Henry, les compositeurs qui très vite rejoignent ce studio afin d'y pratiquer de nombreuses expérimentations et d'y créer les premières oeuvres de musique réellement électroniques, ne partent pas du son «concret» enregistré, modifié puis monté sur disque ou magnétophone. Il font usage de ce qu'Herbert Eimert nomme les «d'origine électroacoustique. Le son est produit par un générateur de sons et gravé sur une bande magnétique.» Il s'agit essentiellement de générateurs de sons sinusoïdaux dont l'usage, selon le principe d'un contrôle absolu de la matière sonore, exige un long et patient travail d'une extrême complexité que Guillaume Kosmicki décrit avec une grande précision dans *Musiques Electroniques*, *des avant-gardes aux dance floors*, ouvrage paru en 2010 aux éditions Le mot et le reste :
«obtenir des sons riches (avec des harmoniques) ils superposent par un travail de fourmi des ondes sinusoïdales par réenregistrements successifs d'une bande sur l'autre. La structure interne du son devient alors susceptible d'être contrôlée puis intégrée à la forme générale de l'oeuvre (ce que l'imprécision d'un interprète sur instrument ne permet pas.»
De plus, cette méthode permet de «gérer la macro-structure de l'oeuvre en même temps que sa micro-structure interne (jusque au plus intime du son).»
Il en résulte une série d'études dont les *Klangstudien* 1 et 2, ou «de timbres», composées par Eimert en 1953. Par la suite, le compositeur allemand introduit dans ses œuvres une dimension spirituelle très éloignée de la simple recherche «», et permet à la musique électronique de poursuivre pleinement les ambitions de la musique acoustique, notamment orchestrale et vocale, comme en témoigne par exemple la présence du récitant dans *Epitaph für Aikichi Kuboyama*, composé entre 1960 et 1962.

Herbert Eimert

Le sens du sacré et l'immersion de la voix humaine dans la substance sonore électronique n'attend d'ailleurs pas le début des années 1960 pour s'exprimer. Presque dès l'origine il se manifeste avec éclat dans l'une des oeuvres phares de la musique électronique, *Gesang der Junglinge, Le chant des adolescents dans la fournaise*, composé par Karlheinz Stockhausen entre 1955 et 1956.
L'œuvre consiste en un alliage de voix d'enfants et d'un ruissellement de sons électroniques qui les enveloppent, les soulèvent, les traversent et les exaltent, dans un étrange dialogue où, selon la parole même du compositeur se crée une véritable «continue entre les sons chantés et les sons produits par les moyens électroniques. Les voyelles n'étant rien d'autre que des spectres harmoniques, les consonnes pouvant être assimilées à des bruits (processus vibratoires non périodiques), toute une gamme de sons complexes intermédiaires y avait été composée de manière synthétique.» Karlheinz Stockhausen comprend donc le rapport des voix et des sons électroniques comme l'enlacement de deux formes singulière d'une seule et même matière sonore considérée du point de vue de ses composants fondamentaux. Comme le notent Michel Chion et Guy Reibel dans Les musiques électroacoustiques : «ne renonçait pas à son vieux rêve de contrôler le timbre de l'intérieur.»
Pourtant les auteurs font observer que «notre oreille perçoit dans cette œuvre les sons de voix d'enfants et les sons électroniques comme des êtres en dialogue, certes, mais fondamentalement différents.»
De fait, tout auditeur remarque aussitôt cette différence indéniable. Toutefois, le problème se pose peut-être sur un plan légèrement différent. Les voix multiples que nous entendons sont en réalité créées sur la base d'une seule, celle d'un jeune soliste dont la présence se détache parfois de l'ensemble et vient au premier plan. Ainsi, quoique la dimension humaine soit évidente, elle est elle-même troublée et métamorphosée par son traitement électronique si bien que l'écart des deux parties en dialogue n'est sans doute pas aussi net que l'on pourrait croire. Or, cette dimension est également perceptible à l'écoute. Certains passages révèlent particulièrement l'aura électronique donnée aux voix enfantines sans jamais les dissoudre ou les pulvériser de l'intérieur comme c'est souvent le cas de celle du récitant d'*Epitaph für Aikichi Kuboyama*.
Ce n'est d'ailleurs pas la seule particularité de *Gesang der Junglinge*. Comme le font justement observer Michel Chion et Guy Reibel, pour la première fois une œuvre «au Studio de Cologne» trahit le parti-pris électronique en introduisant des sons concrets dans la pâte musicale : ici la voix d'un jeune garçon, plus ou moins manipulée et multipliée. Si dans un premier temps les tenants de la musique électronique avaient en effet rejeté catégoriquement le projet de la musique concrète, (de tous les jeunes compositeurs sériels, Stockhausen s'était montré l'un des plus virulents adversaires de Pierre Schaeffer), voici que des sons d'origine non synthétique deviennent substance et partenaires à part entière du son électronique. Tout l'enjeu du débat acharné qui a opposé musique concrète et musique électronique se trouve à cette pliure historique.
Pour les premiers, l'art de la composition puise dans l'usage de sons détachés de leur contexte, puis associés et travaillés ensuite pour aboutir à l'œuvre, le moyen d'un renouvellement de la musique. Pour autant, Pierre Schaeffer n'exprimait aucun rejet des formes musicales antérieures à sa découverte, ne cessant pas de les évoquer et de dialoguer avec elles dès la création de ses *Cinq Etudes*.

Les seconds, venus à l'origine de la musique sérielle pour instruments acoustiques défendent le principe d'une musique abstraite, c'est-à-dire d'une forme de composition dans laquelle la conception intellectuelle de l'oeuvre précède sa manifestation sensible par l'interprétation. A ce principe qui est celui de toute la musique occidentale depuis le Moyen-Âge, comme en témoigne l'antériorité de la partition sur l'exécution de concert, s'ajoute la volonté de contrôle intégral propre aux compositeurs sériels. La musique électronique, produite par synthèse selon la, volonté a priori du compositeur capable de soumettre les sons générés à des règles et des objectifs précis, offrait donc le moyen par excellence d'affirmer cet impérialisme intellectuel conduit à un degré jamais atteint, quitte à risquer le formalisme.

Karlheinz Stockhausen

Or, dans *Gesang der Junglinge*, Stockhausen fait intervenir l'élément sensible d'une voix. Certes, cette voix est ensuite travaillée par les moyens électroniques ; certes, les parties chantées ont à l'origine été écrites par le compositeur, puis interprétées par le jeune soliste, mais la substance sur laquelle travaille Stockhausen lorsque il crée à proprement parler son œuvre est pour partie humaine et sensible. L'écriture du chant réel avant traitement et démultiplication, construction des parties vocales par manipulations, déplacements, superpositions, etc, est moins la notation d'un discours musical complet que préparation du véritable matériau de composition dans lequel consiste la voix enregistrée, puis confrontée à l'élément électronique.
Force est de constater que les choix du compositeur brouillent la ligne de partage entre les deux musiques ennemies en créant, magnifiquement, une situation ambivalente. L'incertitude est d'autant plus grande si l'on se rappelle que pour Pierre Schaeffer la notion de musique concrète n'exclut nullement l'usage de sons électroniques comme matière première, dans la mesure où ce qui définit le caractère concret d'une œuvre est qu'elle existe comme réalité sonore fixée plutôt qu'interprétée. Cette situation qui ne cessera de se reproduire - *Epitaph für Aikichi Kuboyama* en est un exemple remarquable - révèle combien les déterminations conceptuelles, si elles s'avèrent utiles, notamment à l'origine d'une nouvelle forme de création qu'il convient de définir avec clarté, ne sont que des cadres théoriques faits pour être traversés et contournés de tout côté par l'élan créateur des véritables artistes.
C'est justement à la poésie de *Gesang der Junglinge* qu'il faut maintenant revenir, à sa splendeur sonore et spirituelle, plus essentielle que les discussions abstraites. Laissons sur ce point la parole à Michel Chion et Guy Reibel qui l'expriment de manière particulièrement heureuse - lisant à la fin des années 1970 ce portrait de *Gesang der Junglinge* avant de disposer d'un enregistrement de l'œuvre, j'avais éprouvé une telle émotion qu'il me semblait alors l'entendre à travers les formules si justes de cette belle évocation :
«ne faut pas oublier que le *Gesang der Junglinge* est une œuvre religieuse, qui emprunte à la Bible quelques versets du "Cantique des enfants dans la fournaise ardente". Ce cantique, souvent mis en musique, (...) est un dénombrement extasié des merveilles de l'univers. "Lobet den Hernn" (louez le Seigneur) dit la voix du petit garçon quand elle est intelligible. Et la compréhension de ce thème peut nous aider à entrer dans le climat de jubilation rococo qui baigne l'œuvre tout entière et lui donne son frémissement doré.
«'enfant se promenant dans la fournaise ardente et l'exorcisant, la ramenant à n'être plus qu'une merveille de la création comme les autres, n'est-ce pas précisément la situation musicale qui se joue dans le *Gesang der Junglinge*, où les sons fragiles et humains des voix juvéniles affrontent la fournaise électronique et la transmutent, par une alchimie d'une extrême finesse, en une matière chaude et souple dont ils s'enveloppent ?»
Beaucoup plus tard, Klaus Schulze se souviendra partiellement de cet héritage, bien qu'il ne le revendique pas, en introduisant des voix synthétiques et des voix humaines réelles dans nombre de ses compositions, dans un registre il est vrai beaucoup plus inspiré par le lyrisme wagnérien ou quelques références orientalistes dont le moins qu'on puisse dire est qu'à côté de quelques très hautes réussites, elles ne résistent pas toujours à la facilité. Confrontées les unes aux autres, ces expériences révèlent à quel point limiter la musique électronique à la seule «School» relève d'une regrettable myopie sonore, quand il ne s'agit pas d'une ignorance pure et simple, tout aussi regrettable en ce qu'elle prive les auditeurs d'une part fondamentale du continent électronique, ou, pour mieux dire, en raison de sa double relation aux mondes sonores, électroacoustique.

Marc-Henri Arfeux

Je précise que les œuvres citées dans cet article sont pour la plupart présentes sur You Tube. Il suffit de rédiger les noms des compositeurs dans les fenêtres de recherche pour les retrouver et poursuivre la découverte de ces pièces majeures.