

## Introduction

### Quelques sillons... A Few Grooves...

Jonathan Goldman

Volume 16, Number 3, 2006

À musique contemporaine, supports contemporains?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902408ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902408ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Goldman, J. (2006). Introduction : quelques sillons.... *Circuit*, 16(3), 9-16.  
<https://doi.org/10.7202/902408ar>

Article abstract

Noting the lively debates which took place between the wars about the consequences of the radio for musical composition, the author presents this issue by asking whether an equivalent questioning took place about the relationship between the technologies of recording and broadcasting of sound and avant-garde music of the second half of the 20<sup>th</sup> century. Important contributions (notably by Henri Pousseur and Glenn Gould) notwithstanding, the avant-garde seems to have assigned to the record the role of archival document rather than as a radically new means of accessing music. The author surveys the ways in which each of the contributions to this issue examine how new technologies have the potential to open new paths in musical composition and listening.

# Introduction

## *Quelques sillons...*

Jonathan Goldman

La période entre les deux guerres a été un moment privilégié de réflexion sur les implications, tant esthétiques que socioculturelles, des nouveaux modes de captation et de diffusion du son musical. La radiodiffusion en particulier a suscité de vifs débats, notamment en Allemagne, sur les caractéristiques d'une œuvre « radiogénique ». Il était postulé qu'à ce nouveau mode de diffusion correspondrait un nouveau type d'œuvre, rendant compte des implications de la nouvelle situation d'écoute induite par cette technologie. Un premier colloque sur la musique à la radio eut lieu à Göttingen en 1928 ; s'ensuivit un vif débat sur les traits caractéristiques de l'œuvre faite expressément pour la diffusion radiophonique. L'année suivante, la revue *Melos* publia une série d'analyses sur la musique de radio (L'Écuyer, 2003, p. 966), sans doute sous l'influence du fondateur de la revue, Hermann Scherchen, nommé directeur musical de la radio de Königsberg en 1928. Puis, dans un même ordre d'idées, le compositeur allemand Max Butting écrivit à cette fin une *Musique pour orchestre radiophonique* ; Butting y était soucieux d'insérer des « pauses et points d'arrêt pour aérer la circulation », détails apparemment souhaitables pour une radiodiffusion réussie. De son côté, en 1930, le musicologue André Cœuroy (1930) plaida pour la nécessité d'un « Traité d'harmonie et d'orchestration pour les musiciens radiophoniques » (L'Écuyer, 2003, p. 966).

Après la guerre, la situation est quelque peu différente. L'introduction du disque microsillon, le LP à 33 tours capable d'emmagasiner de 20 à 30 minutes de musique par face, permet la fabrication de disques contenant des œuvres d'envergure. Devant cette invention, les compositeurs de musique d'avant-garde ainsi que les musicologues se sont-ils à leur tour suffisamment interrogés, à l'instar de Butting et de Cœuroy un quart de siècle plus tôt, sur le type de musique qui conviendrait à la nouvelle situation d'écoute domestique d'œuvres de longue durée? Un débat sur les traits saillants de la musique « discogénique » a-t-il réellement eu lieu? Tout porte à croire que non, pour peu que l'on fasse sien le diagnostic de Réjean Beaucage selon lequel, même en 2006, la plupart des compositeurs ne prendraient pas en compte dans leurs œuvres l'invention de l'électricité!

Prendre un tel parti serait oublier, certes, la portée de l'héritage de la musique concrète schaefferienne. Une démarche compositionnelle axée sur les sons « fixés », d'abord sur disque, ensuite sur bande, revendiquait explicitement une musique conçue en fonction du support. Une telle problématisation du support se retrouve-t-elle du côté des compositeurs de musique (principalement) instrumentale, qui se devaient de réfléchir sur leur musique tout aussi électronique puisque « endisquée »? Certains, dont Pierre Boulez, ne voyaient pour le disque d'autre vocation que celle du document : comme légitime accompagnement de la partition, comme aide-mémoire servant à la transmission d'une tradition musicale, ainsi que comme trace matérielle du concert à des fins archivistiques. Pour Boulez, se trouvant dans la position enviable d'être à la fois compositeur et interprète de prestige de ses propres œuvres, les enregistrements qui portent son imprimatur font en quelque sorte office de documents « canoniques » ; en cela Boulez ressemble quelque peu à Stravinsky, qui tenait à ce que « l'on consulte ses propres enregistrements pour que l'on s'en tienne à leur valeur unique de documents et que l'on s'y réfère obligatoirement » (Boulez, 2005, p. 473), mais qui — selon Boulez — n'y arrivait pas, faute de métier. Toutefois, pour Boulez, tout comme pour Stravinsky, le disque, et sa diffusion en haut-parleurs, est *document*, et n'est nullement une façon radicalement nouvelle d'accéder à la musique. Même un compositeur aussi aventureux dans son travail sur l'électronique que Jonathan Harvey — qui par ailleurs fait l'éloge, dans l'entretien publié dans ce numéro, des expériences de Stockhausen avec la microphonie au service de la spatialisation du son dans *Kontakte* — avouera :

Je n'ai jamais écrit une œuvre *pour CD*. Même les œuvres sur bande magnétique, je les imagine dans une grande salle. Car il y a quelque chose de splendide dans le fait d'être dans un grand espace et de pouvoir écouter les voix d'une œuvre multipiste se déployer dans cet espace (p. 78 de ce numéro, notre traduction).

En fait, dans l'avant-garde musicale de l'après-guerre, et particulièrement dans son incarnation darmstadtienne, Henri Pousseur fait certainement figure d'exception en ce qu'il a perçu, dès les années 1950, que la chaîne audio ouvrait des perspectives nouvelles pour l'interaction entre compositeur et auditeur. Anticipant de neuf ans les propos futurologiques analogues d'un Glenn Gould dans « The Prospects of Recording » (1966), Pousseur écrit :

Les modes d'écoute typiquement contemporains, la radio et le disque, même lorsqu'ils sont encore au service du langage classique, témoignent d'un nouvel état des rapports sociaux artistiques. L'auditeur de disque peut écouter ce qu'il veut quand il le veut et l'auditeur de radio est libre d'allumer ou d'éteindre son récepteur, et de le régler sur la longueur d'onde de son choix. C'est un point de départ, à partir duquel d'autres libertés vont pouvoir s'élaborer. Il suffira, par exemple, que l'amateur puisse employer à domicile un petit dispositif pas très coûteux pour qu'il puisse régler lui-même manuellement, pour qu'il puisse improviser, expérimenter, *composer* sa petite stéréophonie personnelle (d'œuvres qui auront éventuellement été prévues à cet effet). Ou bien la musique lui sera fournie en plusieurs couches, ou en plusieurs sections successives, dont il pourra déterminer lui-même la superposition (pour quoi il faudra évidemment plusieurs enregistreurs ou plusieurs tourne-disques) ou l'ordre de succession. Ce sont là quelques exemples de l'évolution possible d'une pratique musicale « privée », laquelle évolution nous semble bien capable d'aiguïser considérablement l'attention auditive, de promouvoir une participation beaucoup plus active, beaucoup plus profonde à la réalité de l'œuvre écoutée. Insistons sur le fait que seul le nouveau langage [post-webernien], en vertu de son intégrale non-causalité est susceptible de rendre possibles ces formes inédites de délectation musicale. (Pousseur, 1957, dans 2004, p. 92-94<sup>1</sup>)

S'il est incertain que la rencontre entre les compositeurs d'avant-garde et l'invention d'une musique pour disque ait eu lieu, il ne l'est nullement du côté des studios de musique industrielle, avec le musicien pop (symbolisé, peut-être, par Mick Jagger, testant les nouvelles chansons des Rolling Stones dans la chaîne de sa voiture avant de les mettre sur le marché). Ce manque de théorisation a peut-être contribué à ce que certains soient d'avis — teint d'un pessimisme adornien — que les appareils existant pour la diffusion du son sont mal adaptés à la musique contemporaine :

La radiophonie, ce masque étonnant dont la bouche est un haut-parleur de 7,5 cm, ne laisse passer — lorsqu'il s'agit de musique — que la mélodie renforcée. Et les ingénieurs du son, qu'ils soient au service de la radio ou de compagnies d'enregistrement, connaissent très bien ce phénomène psycho-physiologique de l'acoustique. En effet, leur équipement le plus sophistiqué est toujours manipulé afin de confirmer ce principe de base et de s'y conformer : gardons-le clair et simple, où « le » se rapporte à l'air et à ce qui le transmet, soit une voix chantée, une guitare électrique ou l'une ou l'autre des deux sections de violon d'un orchestre. L'industrie du disque autant que les radiodiffuseurs sont très impliqués dans un gigantesque travail de

1. Un commentaire de ce même passage figure dans Donin 2005, p. 41-42.

dissimulation. Après tout, *ars est celare artem* (l'art est de déguiser l'art). Ainsi, puisqu'il y a peu de chances que se produisent, à l'avenir, d'importants changements dans la façon que la plupart des gens captent leur musique, c'est-à-dire grâce à des haut-parleurs plus grands et efficaces que ceux de 7,5 cm (malgré la venue de la radio numérique et de prétendus systèmes de divertissement pour la maison, conçus pour reproduire les sons tonitruants des discothèques), le masque de 7,5 cm, et, par extension inévitable, le médium même de la radio, continuera d'asséner son pouvoir magique et déformant à l'expression, au goût et à l'éducation musicaux dans tout pays où existe la radio, ce qui est, bien sûr, partout. (Rea, 2003, p. 1363)

Si John Rea séduit, certes, avec sa « théorie du haut-parleur de 7,5 cm », il traite le cinéma maison trop sommairement (peut-être parce que le texte a été réédité en 2001). Des possibilités pour un élargissement de l'écoute grâce aux systèmes de cinéma maison seront explorées dans les articles de Hugues Vinet et Réjean Beaucage et seront également abordées dans l'entretien avec Jonathan Harvey, et dans l'historique de Pierre Filteau.

Notre motivation pour la réouverture dans ce numéro d'un questionnement sur les rapports entre la musique contemporaine et ses supports tient au fait que nous faisons aujourd'hui face à un avenir « post-disque ». Les lamentations sur la mort du disque classique inondent la presse généraliste depuis plusieurs années; en est symptomatique ce *Requiem for the classical CD* que lançait le critique anglais Norman Lebrecht déjà en 2001 :

The classical record is almost played out. The five big labels that command five-sixths of world sales have lost the will to produce. The minnows that swim between their cracks have lost the means to survive. This summer, it looks as if the game is up. (Lebrecht, 2001)

Par ailleurs, pendant la rédaction de ce numéro, le département « classique » de la maison de disques Warner a fermé ses portes, emportant avec lui ses filiales Erato, Teldec et Apex (Lebrecht, 2006). Mais la fermeture d'un point d'accès (le disque) nous invite à réfléchir sur l'avenir du support de la musique contemporaine. C'est pourquoi au début du XXI<sup>e</sup> siècle, de nouveaux supports ouvrent la possibilité de nouvelles situations d'écoute, et, pourquoi pas, un intérêt renouvelé chez le compositeur d'aujourd'hui à concevoir et réaliser sa musique en fonction de ces nouvelles technologies.

Ce numéro explore les différents formats à travers lesquels l'auditeur a pu avoir accès à la musique de son temps au cours du XX<sup>e</sup> siècle, et ce qui pourra l'attendre dans l'avenir proche. Alors que certains « points d'accès » risquent d'être en voie de disparition (le concert acousmatique, la radiodiffusion de concert de musique contemporaine), d'autres semblent s'ouvrir (le DVD opéra, la distribution numérique, les radios Internet, les DVD interactifs, de nouveaux dispositifs pour stocker, rechercher et trier des données musicales). Ce numéro

tente donc une « troisième voie », pour emprunter les termes du texte de Bernard Stiegler inclus dans ces pages : ni « technophobes » ni « technophiles », nous nous situons quelque part entre une lamentation « bartokienne » des ravages qu'a fait la diffusion mécanique du son à l'échelle globale (« Le mal serait [...] que la musique mécanique inonde l'univers au détriment de la musique vivante ») et une position plus « gouldienne » (préconisant les « possibilités de participation qui seront offertes à l'auditeur lorsque les actuelles techniques très sophistiquées de laboratoire seront intégrées aux appareils domestiques ») qui voit dans la technologie la possibilité de détendre le « joug » de la musique industrielle.

Quant aux contributions au numéro, en guise d'entrée en matières, **Pierre Filteau**, un intervenant de l'industrie du disque canadien et un audiophile averti, propose un historique des différents supports audio utilisés au cours du **xx<sup>e</sup>** siècle. C'est ensuite le philosophe **Bernard Stiegler**, dans l'article qui vient d'être cité, qui sondera les conséquences profondes pour la musique de son entrée dans l'ère « machinique » du son, avec comme corollaires, la « désinstrumentalisation des oreilles » et la possibilité d'une écoute analytique, menant vers les moyens numériques qui permettent « une nouvelle projection graphique du temps musical ». Pour sa part, **Réjean Beaucage**, coordonnateur du numéro, explore les dividendes potentiels de la récente conjonction image/son en s'inspirant d'un article de 1950 de Jean-Wilfrid Garrett, qui déplore la non-rencontre entre les compositeurs de musique contemporaine et les développements technologiques. **Nicolas Donin** fait le bilan de divers projets en cours menés par son groupe de recherche (l'équipe « Analyse des pratiques musicales » à l'Ircam), projets portant sur des modes de présentation interactifs de la musique contemporaine et visant une écoute *informée* grâce à cette nouvelle « prothèse » qu'est l'ordinateur. **Hugues Vinet**, directeur du secteur Recherche et Développement à l'Ircam, décrit le projet **SemantichIFI** en cours de réalisation, qui, en concevant la chaîne interactive de l'avenir, apparaît comme une réponse — à un intervalle d'un demi-siècle — à l'appel lancé par Gould dans son « Prospects ». Mais notre accès à la musique est déterminé également par notre corps, qui à son tour se retrouve dans un espace déterminé ; la spatialisation, ou la *musicalisation* de paramètres spatiaux, ainsi que la mise en mouvement des sons, se révèle une préoccupation majeure de **Jonathan Harvey**, un compositeur qui chevauche habilement les univers électronique et instrumental. Dans l'entretien publié ici, Harvey réfléchit sur les conditions d'écoute à domicile, en particulier le cinéma maison.

Toutefois, le support audio ne condamne pas forcément le concert à l'obsolescence, malgré ce que Gould a pu dire à ce propos. C'est pourquoi le pianiste

et compositeur **Marc Couroux** décrit quelques-unes de ses prestations récentes qui font un effort conscient pour sortir du cadre du rituel du concert traditionnel. Dans le dernier article du dossier thématique, le musicologue **Jean Boivin** s'insurge contre Espace musique, successeur insipide de la chaîne culturelle de Radio-Canada, qui laisse peu de place à la musique classique ou contemporaine (au profit de la chanson et d'une *World Music* tendant vers le *easy listening*) et renonce par ailleurs à sa vocation pédagogique. Nous publions des extraits de son essai, né d'une lettre adressée à des quotidiens québécois, mais jamais publiée; l'article est reproduit *in toto* sur le site de *Circuit* <[www.revuecircuit.ca/web](http://www.revuecircuit.ca/web)> de façon à ce qu'il puisse susciter des réactions de lecteurs qui seront éventuellement publiées sur le site.

Ce numéro comporte ensuite une rubrique « Portrait » consacrée non pas à un compositeur, comme cela a souvent été le cas par le passé, pas même à un individu, mais plutôt à une société de concerts, *Réseaux des arts médiatiques*, qui, après 15 ans de dévouement, notamment, au concert de musique acoustique, méritait d'être saluée. Le portrait compte également un entretien réalisé par **Maxime McKinley** avec le compositeur **Francis Dhomont**, pionnier de l'électroacoustique et ardent défenseur de ce type de concert qui n'offre « rien à voir ». Par ailleurs, des extraits sonores d'œuvres des trois électroacousticiens fondateurs de cette société se trouvent dans la rubrique des « exclusivités web » de notre site internet <[www.revuecircuit.ca/web](http://www.revuecircuit.ca/web)>.

Pour conclure, s'interroger sur le support équivaut à réfléchir sur les accès (contemporains) à la musique (contemporaine). Cette conversation que nous souhaitons provoquer ne pourra sans doute pas se passer des idées de l'économiste et « futurologue » Jeremy Rifkin, auteur de *The Age of Access* (2000), et par ailleurs souvent cité par Bernard Stiegler. Il rappelle que, jusqu'ici, les

droits de propriété étaient simplement censés tracer la limite entre mes possessions et celles de mes semblables, tandis que la logique de l'accès pose un problème culturel bien plus vaste, celui du contrôle de l'expérience. (Rifkin, 2000, dans 2002, p. 356)

Comment la création musicale ne serait-elle pas affectée par la révolution des conditions dans lesquelles nous en ferons l'expérience ?

#### BIBLIOGRAPHIE

BOULEZ, Pierre (2005), *Leçons de musique, Points de repères III*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

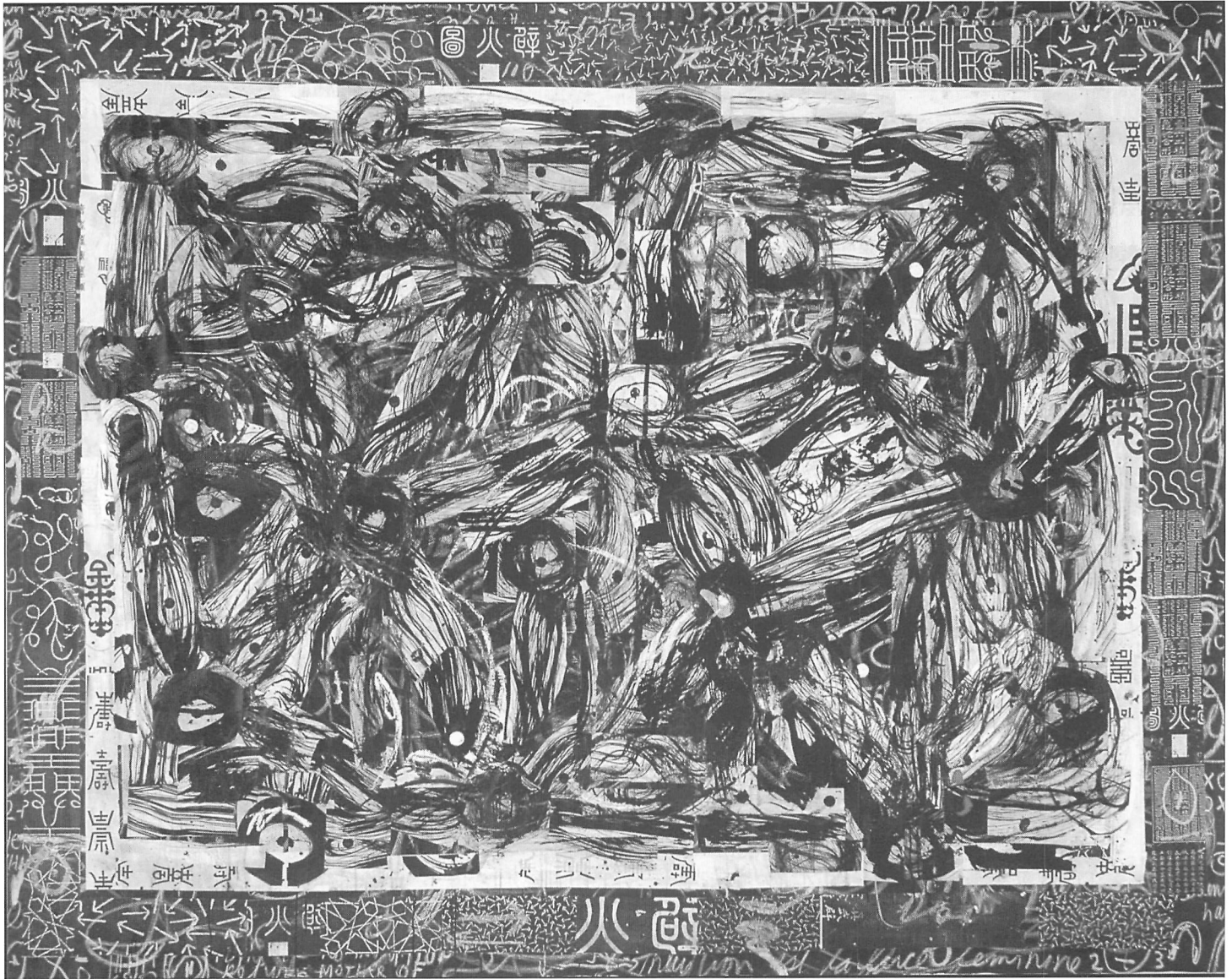
CŒUROY, André (1930), *Panorama de la radio*, Paris, Kra.

DONIN, Nicolas (2004), « Le travail de la répétition. Deux dispositifs d'écoute et deux époques de la reproductibilité musicale, du premier au second après-guerre », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 14, n° 1, p. 53-86.

DONIN, Nicolas (2005), « Première audition, écoutes répétées », *L'inouï, revue de l'Ircam*, n° 1, p. 31-47.

- GOULD, Glenn (1966), « The Prospects of Recording », *High Fidelity Magazine*, vol. 16, n° 4, April 1966, p. 46-63; repris partiellement dans *Id.*, *The Glenn Gould Reader*, Tim Page (éd.), New York, Vintage Books, 1984, p. 331-353; repris en ligne, <<http://www.collectionscanada.ca/4/23/m23-502.1-e.html>>.
- HAINS, Jacques (2001), « Du rouleau de cire au disque compact », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Jean-Jacques Nattiez (éd.), vol. I, *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 901-938.
- LEBRECHT, Norman (2001), « Requiem for the classical CD », *La Scena Musicale*, 5 novembre, <<http://www.scena.org/columns/lebrecht/010704-NL-CD.html>>.
- LEBRECHT, Norman, (2006), « Another record crash », *La Scena Musicale*, 12 juin, <<http://www.scena.org/columns/lebrecht/060612-NL-crash.html>>.
- L'ÉCUYER, Sylvia (2001), « La musique classique à la radio », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Jean-Jacques Nattiez (éd.), vol. I, *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 954-968.
- POUSSEUR, Henri (1957), « La nuova sensibilità », *Incontri musicali*, 1958, n° 2, p. 3-37; orig. fr. « La nouvelle sensibilité musicale », *Idem, Écrits théoriques 1954-1967*, P. Decroupet (éd.), Sprimont, Mardaga, 2004, p. 61-94.
- REA, John (2003), « Postmodernisme(s) », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Jean-Jacques Nattiez (éd.), vol. I, *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 1347-1378.
- RIFKIN, Jeremy (2000), *The Age of Access : the new culture of hypercapitalism, where all of life is a paid-for experience*, New York, J. P. Tarcher/Putnam; trad. fr., *L'âge de l'accès*, Paris, Éd. La Découverte, 2002.





*Intuition* (2006, encre et acrylique sur canevas, 76" X 96")