

# Derrière les potentiomètres, les musiciens de l'Experimentalstudio : entretien avec André Richard

## Behind the console, the musicians of Experimentalstudio: a conversation with André Richard

Guillaume Boutard

Volume 23, numéro 2, 2013

Préservation du patrimoine culturel contemporain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1018448ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1018448ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boutard, G. (2013). Derrière les potentiomètres, les musiciens de l'Experimentalstudio : entretien avec André Richard. *Circuit*, 23(2), 25–35.  
<https://doi.org/10.7202/1018448ar>

Résumé de l'article

Dans cet entretien, André Richard, ancien directeur de l'Experimentalstudio de Fribourg-en-Brisgau, nous propose sa vision des enjeux de la transmission du répertoire des musiques mixtes au travers de son parcours au sein de l'institution et des nombreuses collaborations artistiques qu'il y a instaurées. André Richard aborde ainsi des questions aussi diverses que le passage de l'analogique au numérique, les compétences nécessaires dans le cadre de la production des oeuvres, le statut des musiciens du studio, et les enjeux pédagogiques et éditoriaux.

# Derrière les potentiomètres, les musiciens de l'Experimentalstudio : entretien avec André Richard

Propos recueillis par Guillaume Boutard

André Richard, figure emblématique de la musique mixte aux multiples compétences musicales, a pris la tête de l'Experimentalstudio de Fribourg-en-Brisgau (Allemagne) en 1989, succédant à Hans Peter Haller. S'il a maintenant quitté la direction du studio, il n'en reste pas moins impliqué dans la transmission du répertoire qu'il a contribué à créer. Dans cet entretien, nous avons voulu aborder avec lui la thématique de ce numéro de *Circuit, musiques contemporaines*, celle de la pérennité des œuvres.

*Recueillis le 24 novembre 2012, les propos qui suivent sont ceux d'André Richard, revus et corrigés par ses soins.*

## Historique

J'ai déjà collaboré avec l'Experimentalstudio à partir de 1978, alors que je faisais partie de la direction de l'Institut für Neue Musik – der Staatlichen Hochschule für Musik – Freiburg im Breisgau (Institut de musique contemporaine de l'École supérieure de musique de Fribourg-en-Brisgau). Klaus Huber était alors à la tête de l'Institut et y enseignait la composition avec Brian Ferneyhough. Entre 1974 et 1992 environ, ces deux classes de composition et les diverses activités de l'Institut ont été très importantes et recherchées en Europe. En 1975, j'ai quitté mon poste de professeur au Conservatoire supérieur de musique à Genève pour une année sabbatique afin de suivre les cours de l'école d'opéra et en même temps suivre les leçons de composition avec Huber et Ferneyhough. À la fin de ces études de perfectionnement, Huber me proposa de travailler au sein de l'équipe dirigeante de l'Institut für Neue

Musik. Dans ce cadre, j'ai très vite noué des liens avec l'Experimentalstudio de la Fondation Heinrich Strobel de la Südwestfunk (SWF, Radio du sud-ouest de l'Allemagne), et donc avec le Prof. Hans Peter Haller qui donna ensuite pour les étudiants des cours d'introduction à la technologie du studio et surtout aussi les premières notions du Synclavier.

À partir de 1980, Luigi Nono venait travailler régulièrement et intensément à l'Experimentalstudio et les liens entre le studio de la SWF et l'Institut für Neue Musik se sont encore intensifiés. En effet, dans le cadre de ce dernier, avec le chef Arturo Tamayo, nous avons créé le Solistenchor Freiburg pour chanter l'œuvre de Nono, *Das atemde Klarsein* (1980-1981), pour flûte basse, petit chœur et électronique *live*. En 1983, Nono me demanda de former un nouveau chœur en vue de la création de *Prometeo, tragedia dell'ascolto* (1984, rev. 1985). À partir de ce moment, j'ai travaillé régulièrement en tant que collaborateur *freelance* avec l'Experimentalstudio, comme régisseur de son ou chef de chœur, pour des créations – par exemple, en 1986, *Wandlungen* d'Emmanuel Nunes, ainsi que ma propre composition *Échanges*, pour orchestre et électronique *live* – et des concerts – par exemple, *Pianophonie* de Kazimierz Serocki et surtout les œuvres de Nono de cette époque.

En 1988, on m'a demandé de succéder à Hans Peter Haller à la tête de l'Experimentalstudio, ce que je refusai d'abord du fait que je ne me sentais pas assez versé dans la technique ni formé pour une telle responsabilité. Mais quand, dans un deuxième temps, la direction de la radio m'expliqua que l'on souhaitait comme successeur de Haller un musicien, un directeur artistique qui mènerait le studio dans une nouvelle direction, je me suis senti plus apte à remplir la fonction de directeur du studio.

### **De l'analogique au numérique**

En 1989, j'avais repris l'Experimentalstudio avec tous ses anciens collaborateurs qui avaient conçu et construit avec Haller l'infrastructure du studio depuis sa fondation. Ils maîtrisaient la technologie analogique à merveille et étaient fiers, avec raison, de la réalisation de leur *hardware*. Il s'agissait donc pour moi d'emmener le studio de l'ère analogique au numérique, ce qui n'était pas chose facile.

Peu à peu, j'ai pu engager des assistants plus jeunes et, avec eux et les anciens collaborateurs, nous avons réalisé notre première matrice complètement numérique. C'est un projet qui a coûté beaucoup d'argent! La nouvelle matrice était calquée sur l'ancienne qui était analogique et d'une certaine manière hybride; l'audio et les connexions (*on-off*) étaient analogiques et les configurations des connexions pouvaient être mémorisées. La nouvelle matrice

avait 48 entrées, 48 sorties, 48 potentiomètres en entrée et 48 potentiomètres en sortie. Les connexions étaient cette fois-ci contrôlables dans le temps.

La matrice était composée matériellement de 3 pupitres (*remote control*, télécommande) de chacun 16 entrées et 16 sorties, qui pouvaient être utilisés en cascade (16, 32, 48). Donc, il y avait 48 potentiomètres physiques et, derrière chacun d'eux, encore 10 potentiomètres virtuels : c'est dire la puissance de cette matrice. Et tous étaient contrôlables dans le temps. Cette première version nous a occupés intensément pendant trois ans.

### **La spécificité de l'Experimentalstudio**

Dès sa création, l'Experimentalstudio comptait 5 collaborateurs ; 5 personnes qui faisaient tout le travail avec les compositeurs, le développement technologique du studio – inspiré par les demandes et les besoins des compositeurs – et la réalisation des concerts. De mon temps, l'équipe s'est agrandie jusqu'à 6, parfois 7 collaborateurs. La Fondation Heinrich Strobel invitait les compositeurs pour réaliser leurs œuvres en collaboration avec le studio. Pierre Boulez réalisa ainsi la première version d'... *explosante-fixe*... en 1973. Un peu plus tard, en 1975, Boulez fonda l'Ircam (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) à Paris. Par la suite, on a souvent essayé de comparer les deux institutions ; mais déjà, si l'on tient simplement compte des budgets annuels, elles ne sont pas comparables. Ce sont deux institutions qui réalisent un certain travail très intéressant et qui ont aussi des sonorités distinctes. Je pense que c'est un enrichissement d'avoir deux institutions qui présentent des façons différentes d'approcher et de penser la création musicale. La recherche, nous ne pouvons pas la faire comme à l'Ircam. Néanmoins, si l'on regarde le nombre de concerts que nous avons donnés et en même temps le développement de l'infrastructure technologique que nous avons réalisé, on peut se demander comment nous avons fait pour trouver le temps nécessaire.

### **L'organisation des compétences**

Je suis venu à l'Experimentalstudio avec l'idée de former une petite troupe de collaborateurs qui fonctionnerait comme un ensemble de musique contemporaine, utiliserait les nouveaux médias, et interpréterait les œuvres, avec l'électronique *live*, en tant que musiciens et non en tant que techniciens. Si l'on veut, c'est un petit ensemble, comme un quatuor à cordes. Je l'ai toujours considéré comme *ein Klangkörper* (« un ensemble qui sonne »). Une fois que j'ai pu choisir de nouveaux collaborateurs, et avant de les engager, je leur ai fait passer un test de lecture de partition, par exemple *Tombeau* (1962) de Boulez ou *Mixtur*, op. 16 ½ (1967) de Stockhausen, parce que je ne voulais

pas que quelqu'un prétende seulement savoir lire une partition, je voulais en être sûr. Pour moi, les techniciens n'étaient pas que des techniciens, c'étaient des personnes qui avaient de grandes notions technologiques, mais aussi de très bonnes notions musicales.

J'ai commencé à avoir un vrai *Tonmeister*, qui était violoniste. Ensuite est venu un jazzman merveilleux, qui connaissait très bien la scène parce qu'il avait son propre *big band* et avait sillonné les routes pendant vingt ans. Il avait étudié la physique et était doué en informatique. Nous avons commencé à développer notre matériel, nos instruments, pour être joués, pour interpréter la musique en concert. De nos jours, il y a beaucoup de possibilités pour contrôler le son, mais je parle quand même d'il y a au moins 25 ans en arrière. Finalement nous avons réussi à mettre à la disposition des compositeurs un équipement afin que ces derniers puissent aussi travailler seuls, justement, entre autres, avec l'aide du matrix-mixer.

### **Le contexte historique, la pratique et les « concerts ambulants »**

À partir du moment où nous avons vraiment dépassé ce stade de l'analogique et que j'avais cette nouvelle équipe formidable, nous avons été confrontés à de gros problèmes. Dans le cadre d'une réforme de la SWF, l'intendant avait décidé de fermer l'Experimentalstudio parce qu'il trouvait que ce n'était pas le devoir d'une radio d'entretenir une telle institution. Par conséquent, j'étais forcé de faire du lobbying dans la politique. Nous avons été sérieusement menacés de fermeture à quatre reprises et j'ai perdu 10 ans de travail créatif pour défendre et finalement sauver le studio. Pierre Boulez, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Dieter Schnebel, Klaus Huber, Michael Gielen, Claudio Abbado, tous les gens qui avaient leur mot à dire, ainsi que la grande presse allemande, avaient soutenu notre cause. Ces 10 ans ont fait que moi-même j'avais un peu perdu le contact avec le développement des nouvelles technologies et des logiciels. Aujourd'hui, j'ai rattrapé quelque peu ces notions mais, à l'époque, je n'avais plus le temps de m'occuper vraiment de ces détails-là. Ensuite, le studio s'est développé au contact des nouvelles générations de compositeurs qui avaient des notions provenant souvent de l'Ircam. Dans l'Experimentalstudio, ces compositeurs ont été soudain confrontés à une autre façon de procéder. Certains ont trouvé cela magnifique parce que ça venait de cette pratique d'exécution qui avait mûri depuis 40 ans, qui s'est transmise de Haller à moi, et de moi à mes collaborateurs.

On donnait des concerts tout le temps, dans les gymnases, dans les églises, dans les grandes salles de concert, et il y avait là-dedans une grande connaissance de ce que j'appelle aussi les concerts ambulants : on arrive, on installe

l'infrastructure, on fait les répétitions, on joue le concert, on fait le démontage et on rentre. C'est comme un cirque ; j'ai toujours dit qu'on bâtit la tente, on fait la représentation, on plie la tente et on continue. Voilà.

### **Protocole de travail et documentation des œuvres**

Durant la période analogique du studio, le protocole de travail devait contenir tous les paramètres et, surtout, la documentation sur la façon dont les machines de l'Experimentalstudio devaient être connectées. Toute cette documentation permettait aux ingénieurs et régisseurs du studio de rejouer les pièces avec leur équipement. Pour la transformation du son, il y avait les traitements classiques : filtres, harmoniseur, réverbération, *delays*, vocodeur, *gates*, modulateurs en anneau, etc. La documentation de ces paramètres était donc plus ou moins simple. Pour le Halaphon, le vocodeur et puis, surtout, le banc de filtres, elle était plus problématique. Le banc de filtres avait une grande qualité sonore ; les pentes des filtres étaient, je crois, de 60 dB par octave ou même plus ; et quand on va dans le grave, c'est assez difficile de faire un bon filtre. À l'époque, la documentation était liée à l'infrastructure particulière du studio et ainsi difficilement transmissible.

### **Migration et validation**

En 1954, pour des raisons d'émission à la radio, deux collaborateurs, le Dr. Bruno Heck et l'ingénieur Fred Bürck de la SWF ont réalisé avec l'entreprise Siemens un modulateur. C'était l'ancêtre du modulateur en anneau. Hans Peter Haller m'avait montré l'original historique, c'était un énorme cube. Avec cette machine a commencé l'ère de l'électronique en temps réel. Ce modulateur était le premier engin qui permettait de transposer les sons en temps réel. Ici, je parle vraiment de moduler, pas de générer des sons électroniques comme avec le Trautonium ou les ondes Martenot. Cette première machine était très instable, il fallait la régler avant chaque utilisation et Bürck racontait que, par beau temps, ils avaient besoin de deux heures pour la régler, et ils pouvaient peut-être moduler pendant environ une heure. Mais s'il faisait mauvais temps, c'était à peine 5 minutes. On était à cette enseigne-là. Plus tard, Bürck a conseillé Haller pour construire son propre modulateur en anneau avec une technologie déjà plus avancée. En 1970, Haller reçut la commande de réaliser avec Peter Lawo le modulateur pour la création de *Mantra* de Karlheinz Stockhausen à Donaueschingen.

Pour l'époque, cet appareil était déjà petit et, de ce fait, Haller lui donna le nom de *Kleinklangumformer* (« petit modulateur de son »). Stockhausen lui-même appréciait beaucoup cet appareil. Après Donaueschingen, il y a eu

d'autres studios qui ont réalisé des modulateurs en anneau pour *Mantra* – à Londres et Amsterdam, je crois – et c'est pour cette raison qu'il est noté dans la partition qu'on peut louer des modulateurs en anneau soit à l'Experimentalstudio, soit à Londres. Dans l'œuvre «Licht-Bilder», 3<sup>e</sup> scène du cycle *Sonntag aus Licht*, op. 75-80 (1998-2003), Stockhausen a composé des parties transformées au moyen d'un modulateur en anneau. Je pense qu'il avait toujours une affection particulière pour sa sonorité. Quelqu'un lui avait fait un *setup* avec un modulateur numérique, mais il n'était pas satisfait du résultat de la modulation. Il m'a téléphoné pour me demander si on ne pourrait pas lui prêter un de nos vieux modulateurs analogiques de Lawo. L'histoire est véridique, j'ai répondu : « Bien sûr, on vient chez toi, et on te l'installe. » On est allé chez lui, avec un de mes collaborateurs, et aux essais avec les sons de la flûte de Kathinka Pasveer, il était émerveillé, il disait : « Ah ! Je suis content. Je retrouve le son... c'est magnifique. »

Quand on transpose une ancienne technologie au numérique, on prend comme mesure absolue, ou disons comme témoin, le timbre, la qualité du son de la réalisation avec les moyens analogiques. C'est ce qui est arrivé à Stockhausen quand il n'a pas reconnu la qualité du son à laquelle il était habitué avec les traitements analogiques. Nous savons qu'il faut être très prudent quand on remplace un élément à l'intérieur de la chaîne des composantes ; micro, amplificateur, haut-parleur, etc., ça peut changer le son d'une façon non négligeable. Quand, pour une œuvre, nous avons remplacé dans une infrastructure un élément analogique par un élément numérique, nous avons toujours comparé les deux résultats, analogique et numérique, pour savoir si le traitement sonnait d'une façon identique, si possible... Je pense que maintenant il ne devrait pas y avoir de problème avec les modulateurs en anneau qui sont numériques. Stockhausen prétendait que, quand il modulait la trompette avec le modulateur analogique, ça sonnait moins bien qu'avec le numérique. Et la flûte, par contre, elle sonnait beaucoup mieux avec l'ancien modulateur en anneau. Mes collaborateurs trouvent que c'est un peu n'importe quoi, techniquement ou physiquement ; ils trouvent que le calcul reste le calcul. Mais quand même, il peut y avoir beaucoup de différences dans la migration. Elle pose donc problème pour les œuvres qui ont été faites en analogique mais elle pose aussi problème pour des œuvres ayant été faites avec des versions primitives de Max et autres logiciels et qui doivent migrer.

Pour la réalisation des œuvres en concert, nous avons parfois reçu des logiciels qui ne fonctionnaient que partiellement. Et pourtant, c'était des logiciels pour des œuvres de compositeurs réputés comme Kaija Saariaho, Tristan Murail ou même Pierre Boulez, qui ont eux, on peut le supposer,

une équipe de RIM (réalisateurs en informatique musicale) à disposition. Mais malgré tout, ce n'était pas toujours évident. Sous un autre aspect, nous trouvons dans la migration un autre grand problème. Prenons par exemple une grande institution comme l'Ircam dont le catalogue comporte énormément d'œuvres : quelles œuvres vont être mises à jour et lesquelles ne vont pas l'être ? Qui décide de ça ? Quels sont les critères du choix pour que l'œuvre survive dans le futur ? Artistiques, esthétiques, politiques, commerciaux, etc. ? Est-ce le choix d'un groupe de personnes, d'un comité artistique ou d'un seul responsable ? Malheureusement on est ici aussi confronté à de sérieux problèmes financiers. Souvent, pour qu'une migration réussisse, il faut avoir du temps et des RIM qui s'en occupent ! Soit le compositeur lui-même prend en charge ce travail, ou les éditeurs ou les studios s'en préoccupent. Là, à mon avis, on va perdre énormément d'informations et d'œuvres aussi parce que des personnes les auront trouvées mineures.

### **La pratique instrumentale et l'électronique**

Faire le report des paramètres analogiques en numérique, par exemple pour des œuvres de Nono, ce n'est pas trop compliqué. Par contre, ce qui est moins évident, c'est la façon dont les œuvres sont jouées. C'est beaucoup plus difficile. Nous avons d'un côté les explications, les remarques et les conventions pour l'exécution laissées à l'intention des interprètes, et de l'autre les explications, paramètres et schémas pour les musiciens/interprètes de l'électronique. Dans mon activité de juré dans différents conservatoires, je constate que les jeunes compositeurs font leur *patch* et si l'œuvre va être exécutée quelque part, le *patch* doit donc circuler avec eux, en personne. Sans l'accompagnement du compositeur, personne ne peut jouer ces pièces ; c'est impossible. À mon avis, l'enseignement doit s'attaquer à ce problème et enseigner aussi le parcours nécessaire pour que l'œuvre devienne transmissible. Le compositeur s'adresse toujours, avec sa partition, son *patch*, un DVD, etc., à des éventuels interprètes inconnus dont il ne connaît pas l'équipement technique. Il faut donc que l'œuvre soit transmissible et jouable aussi en absence du compositeur : ça doit fonctionner ! Ce complexe tout à fait essentiel, me semble-t-il, n'est pas vraiment enseigné.

### **Transmission des connaissances**

Pour son œuvre tardive (1980-1989 environ), Nono n'avait pas toujours le temps de corriger ni de terminer ses partitions ; il estimait que ses partitions étaient à 60 ou 70 % écrites et que le reste n'était pas exprimé dans la partition. Et il m'a demandé, avant sa mort, si je pouvais m'en charger. Avec Marco

Mazzolini de Ricordi (Milan), nous avons commencé à éditer *Omaggio a György Kurtág* (1983, rev. 1986), pour contralto, flûte, clarinette, tuba et électronique *live*. Cette composition était difficilement accessible et seuls les musiciens proches de Nono et l'Experimentalstudio pouvaient la jouer. Nous nous sommes ensuite penchés sur l'édition de *A Pierre: Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985) pour flûte basse, clarinette contrebasse et électronique *live*. C'est avec le flûtiste Roberto Fabbriciani, le clarinettiste Ciro Scarponi et Haller que Nono cherchait à créer au studio, avec l'électronique, une pièce en hommage pour le 60<sup>e</sup> anniversaire de Pierre Boulez. Dans ce processus d'expérimentation, c'est finalement Haller qui a trouvé la combinaison des traitements – le *patch*. Nono en a été enchanté et écrivit encore pendant la nuit une première version de la pièce. Le lendemain, de retour au studio, Nono et les interprètes ont commencé à répéter et expérimenter la composition. Dans cette phase de travail, avant et après l'écriture de la composition, tout le monde avait emmagasiné beaucoup de savoir-faire et c'est précisément cela que Nono n'écrivait pas toujours intégralement dans la partition.

Pour l'édition de la partition, Fabbriciani et Scarponi se sont montrés réticents au début et ne voulaient pas vraiment collaborer ; ils voulaient garder l'exclusivité sur l'œuvre – ce qui est, d'une certaine manière, compréhensible car ils avaient beaucoup contribué à la genèse de l'œuvre grâce à leurs qualités de musiciens. Ils ne donnaient que quelques informations qui n'étaient pas toujours très justes. Comme il n'y avait que des enregistrements où la plus grande partie des sons étaient modulés, on ne savait jamais vraiment reconnaître quel était le son original. Donc, si l'on écoute un disque de cette œuvre, on ne sait pas vraiment comment les sons ont été obtenus. Pendant les répétitions, je me mettais alors au premier rang, je prenais des notes, comme sous la dictée, et je tentais de comprendre comment ils jouaient la pièce. J'ai essayé de convaincre Fabbriciani que c'était important et qu'il fallait absolument qu'ils me disent comment ils jouent la pièce. De mes notes, il ressortait clairement qu'ils ne jouaient jamais deux fois la même chose. C'est peut-être un peu surprenant mais la musique de Nono est comme ça : il y a un texte mais il sert de base pour plus ou moins inspirer l'interprète qui joue ces notes et la façon de les jouer est donc toujours un peu différente. C'est cela que les interprètes ne pouvaient pas vraiment expliquer. Ayant mis à jour cette pratique, Fabbriciani commença à collaborer pour l'édition avec un grand engagement.

Une fois la partition finie, et parce que ça m'intéressait, je voulais savoir si avec cette nouvelle édition les musiciens étaient capables de jouer l'œuvre sans que quelqu'un ne l'explique. De nouveaux interprètes de la pièce m'ont

envoyé ensuite des enregistrements de leur exécution de *A Pierre* : à l'écoute, j'étais absolument effrayé du résultat. Je me disais : « Mais quelle horreur ! Qu'est-ce que j'ai fait de faux ? Pourquoi est-ce que ça sonne d'une manière tellement différente ? » Or, ma conviction est que tous les paramètres sont justes ; on peut tout à fait refaire le *patch* comme il est décrit dans la partition, mais la pratique d'exécution, on ne peut pas la fixer. Si on prend la notation graphique, c'est un domaine académique, c'est un domaine avec des conventions connues. Et si l'on essaye de mettre cette œuvre de Luigi Nono dans ce système où tout est écrit, tout est fixé, sa musique devient très vite banale et quelque chose d'essentiel à l'esthétique musicale de Nono se perd. C'est pour cette raison que j'ai décidé de verbaliser certaines particularités de la composition et de ne pas les écrire en notation graphique.

### Le travail d'édition

Ça me préoccupe beaucoup. Malheureusement, je suis un des derniers survivants de cette génération qui a travaillé directement avec Nono et je suis un porteur de connaissances, j'ai donc accumulé beaucoup de savoir, surtout par rapport à l'opéra *Prometeo*. Beaucoup de monde me pose des questions sur l'interprétation et la réalisation de la partie tardive de la musique de Nono et je m'efforce de transmettre mon savoir aussi bien que je peux le faire. Les résultats du travail de l'édition m'ont fait comprendre que la partition à elle seule ne suffit pas pour transmettre ce savoir aux générations futures. Il faut l'appui de cours d'interprétation et des enregistrements audiovisuels (DVD) pour approfondir l'esthétique et la pratique musicale de l'univers de Nono.

Dans l'édition de *Das atmende Klarsein*<sup>1</sup> un premier DVD a été inséré (*Aufschlüsse über Das atmende Klarsein von Luigi Nono*), mais il documente, bien malheureusement, les parties de la flûte basse uniquement. L'enregistrement a été réalisé durant une *master class* de Roberto Fabbriciani en collaboration avec les Archives Luigi Nono de Venise. Mais aussi louable que cet effort ait été, l'œuvre reste unilatéralement documentée par le DVD. Il contribue à laisser croire au flûtiste qu'on peut jouer les parties de flûte en concert sans le chœur. Or, de son vivant, Nono disait clairement que c'était une œuvre pour flûte basse, petit chœur et électronique *live*. Mais revenons un instant à la documentation par DVD. Les interprètes peuvent montrer et documenter exactement comment ils jouent les œuvres. Mais après cela, on en vient au rapport difficile du son et de l'espace, comment doivent sonner les sons, les différents éléments ou parties de la musique dans l'espace. Et là, il y a tout de suite énormément de problèmes parce que chaque espace change la composition : ce sont les fameuses paroles de Nono qui dit que

1. Luigi Nono (2005), *Das atmende Klarsein*, partition et DVD, Milan, Ricordi.

chaque composition est une autre composition dans un autre espace. C'est aussi pour cela qu'il faut former une nouvelle génération de musiciens qui sache interpréter et mettre en espace cette musique-là et je le dis encore une fois: il faut des musiciens. On peut avoir parfois des problèmes surprenants avec des techniciens ou programmeurs qui ne sont pas de bons musiciens en performance, à la console.

### **Professions et compétences**

C'est une chose d'écrire et programmer un *patch* et ensuite qu'il fonctionne pour interpréter une musique. Mais à partir du moment où l'on est sur scène ou « sur scène » avec un équipement informatique au milieu de la salle et que l'on joue devant un public, on est tout de suite soumis à la critique: on devient un homme public, on ne se trouve plus dans le climat de sécurité du studio, en postproduction ou en préparation. Donc, un musicien sur scène, en concert, défend sa propre qualité de musicien, c'est existentiel. S'il joue mal, personne ne l'engagera. S'il joue bien, beaucoup de monde voudra l'engager. Il y a donc cette ambiguïté entre le RIM et le musicien. Je ne veux pas dire qu'il n'y a pas des RIM qui soient capables d'interpréter et de jouer la musique. Mais d'expérience, j'estime que c'est assez difficile de trouver quelqu'un qui soit aussi un bon musicien aux potentiomètres, qui maîtrise et qui joue vraiment, qui interprète la musique avec les moyens de l'électronique *live*.

Je dis partout que c'est un nouveau profil professionnel à l'intérieur de la musique. On a les interprètes flûtistes, les interprètes pianistes, etc., et maintenant, depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, on a à l'intérieur de la corporation des musiciens une nouvelle profession: c'est l'interprète des moyens électroniques. Encore de nos jours, où, pourtant, les applications de la musique électronique sont omniprésentes, la reconnaissance de ce nouveau profil professionnel tarde à se faire dans les publications des concerts, les programmes et la critique écrite. Je me trouve souvent annoncé comme technicien. Je m'engage dans cette cause pour mes collaborateurs et tous les RIM qui sont considérés comme techniciens et non pas reconnus comme des musiciens au même titre que celui qui joue sur scène. Or, pour celui qui est au milieu de la salle comme pour ceux qui sont sur la scène, c'est pareil: la responsabilité est la même, on fait de la musique ensemble. Prenons, par exemple, ... *sofferte onde serene*... (1976) pour piano et bande magnétique de Luigi Nono. L'interprétation de la bande est en fait aussi dépendante d'une installation sonore. On met le son en scène, il y a une mise en scène sonore très précise que l'on doit créer soi-même et il faut connaître, en même temps, très

bien la partition du piano pour jouer avec le pianiste. Dans ce cas, précisément, l'exécution de l'œuvre se fait en duo, entre le pianiste et le musicien interprète de la bande magnétique. C'est cela que le monde de la critique musicale devrait comprendre.

### **Interprétation et mise en espace**

Quand on veut jouer *Mantra* de Stockhausen, on peut trouver dans la partition des explications précises sur le *setup* de l'infrastructure technique mais, par contre, très peu d'indications sur la façon de jouer la projection des sonorités traitées par les modulateurs en anneau et les sons non modulés. Si on écoute l'enregistrement historique de la création de *Mantra* du Festival de Donaueschingen en 1970 avec les frères Alfons et Aloys Kontarsky aux pianos et Stockhausen à la régie du son, et si on le compare ensuite avec un enregistrement d'une exécution plus tardive avec les mêmes interprètes, on peut constater que Stockhausen faisait une projection des sons modulés bien différente. Dans l'enregistrement de Donaueschingen, la modulation est assez forte, voire même épaisse ; et plus tard, avec l'expérience de la réalisation de l'œuvre, Stockhausen commençait à interpréter les sons différemment. On peut se rendre compte qu'il a enlevé, à certains endroits de la partition, la densité de la modulation. Parfois, ce sont presque seulement des sons amplifiés purs, ou avec un minimum de modulation, et, à d'autres endroits, il y a plus ou moins beaucoup de modulation. Les indications de cette pratique plus tardive de la projection du son de *Mantra* ne se trouvent naturellement pas dans la partition. Mais en fait, que faisait Stockhausen dans l'exécution plus tardive ? Il faisait sonner le traitement des sons d'une façon plus cohérente et distincte par rapport aux sons des pianistes et par rapport au résultat sonore de l'espace. Il avait réalisé une mise en espace des sons plus intelligible et captivante.

Ce processus que je viens de citer, on peut le décrire en allemand avec les mots de *Klang-Gestaltung*. La forme, c'est *die Gestalt*, et *gestalten* veut dire « donner forme à quelque chose ». Donc quand on joue des œuvres avec la participation de l'électronique, on expose toujours les sons à travers les haut-parleurs dans un espace physique, on donne vie à ces sons et on les fait sonner : c'est vraiment le travail de l'interprète de faire « quelque chose » avec les sons traités ou non traités dans un espace. Ainsi *Klang-Gestaltung* veut dire ici « donner forme à des sons dans un espace ». Mais c'est aussi une mise en scène du son dans un espace, donc c'est une interprétation. Cela n'est vraiment pas enseigné et il faudrait peut-être qu'on le fasse.