

2002a "Eine Musik ohne Noten : Einführung in das Hören und Analysieren elektroakustischer Musik " (" une musique sans notes : introduction à l'écoute et l'analyse de la musique électroacoustique "), in(collectif) *Konzert - Klangkunst - Computer, Wandel der musikalischen Wirklichkeit* (Herausgegeben vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt), Schott Musik International, Mainz.

François Delalande, INA/GRM, Paris

## Une musique sans notes :

### Introduction à l'écoute et l'analyse de la musique électroacoustique

Au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, la musique occidentale a connu une révolution technologique dont on peut maintenant apprécier les conséquences. On a imaginé de créer de la musique sans partition, sans interprètes, en assemblant les sons directement sur un support. Cela ne surprend plus personne aujourd'hui, car tout le monde sait que les musiques les plus populaires sont souvent réalisées en studio, sans instrumentistes ni partition, à l'aide d'échantillonneurs, de synthétiseurs ou d'ordinateurs, et fixées directement dans la mémoire de l'ordinateur ou sur un disque. On ne pourra les entendre qu'à travers des haut-parleurs.

Mais c'était très étonnant en 1948, quand Pierre Schaeffer composa ses premières études concrètes, soit en enregistrant des sons qu'il gravait sur un disque avant de les assembler, soit même en prélevant des fragments sonores : des voix, des bruits, des fragments de musiques copiés sur n'importe quels autres disques, comme pour son *Étude Pathétique*, et en les répétant quelquefois en boucle, comme font nos modernes DJ's.

[1] : Pierre Schaeffer, *Étude pathétique* (1948), Paris <sup>1</sup>

Deux ans après, à Cologne, naissait la musique électronique, qui elle aussi se passait de partition et d'interprètes, et apprenait à mélanger et fixer des sons de synthèse directement sur une bande magnétique.

---

<sup>1</sup> La plupart des exemples de musique électroacoustique cités ici peuvent maintenant être écoutés sur la Fresque Chronologique qu'on trouve sur le site du GRM : <http://fresques.ina.fr/artsonores/accueil> (note FD 2017)

[2] : Herbert Eimert, Robert Beyer, *Klangstudie II* (1952) Cologne

Ces sonorités électroniques ne nous étonnent plus beaucoup, elles non plus.

Pourtant, en 1948 et 1950, l'idée de produire de la musique sans instrumentistes était révolutionnaire. L'enregistrement existait depuis 70 ans, mais jamais on n'avait composé directement sur le support, en juxtaposant les sons. On enregistrerait une musique faite autrement, avec des musiciens exécutant une partition.

Pour bien mesurer l'importance de cette révolution technologique, il faut la mettre en perspective avec l'autre révolution technologique de la musique occidentale, qui s'est produite aux environs du XIII<sup>e</sup> siècle. Il y a longtemps qu'on savait noter la musique. Mais on ne faisait que transcrire une musique orale, pour en garder une trace. On l'avait d'abord chantée ou jouée avant de l'écrire. Ce qui était nouveau, au XIII<sup>e</sup> siècle, c'était d'imaginer directement sur le papier (qui n'était d'ailleurs pas du papier) une musique qui n'avait jamais existé auparavant.

Qu'est-ce qu'a apporté cette manière de composer ? Elle a permis de contrôler la *polyphonie*. La plupart des procédés d'écriture de la musique occidentale sont directement liés à cette *technologie de l'écriture*. Par exemple le renversement d'une mélodie ou sa rétrogradation sont proprement impensables, inimaginables, sans le recours au papier. Et on sait comme ces procédés ont amusé les compositeurs depuis l'Ars Nova, au 14<sup>e</sup> siècle, jusqu'au sérialisme du 20<sup>e</sup> siècle en passant par Jean-Sébastien Bach.

Qu'est-ce qu'aura apporté la *technologie électroacoustique* à l'art musical ? Un outil de contrôle du *son*. Le musicien d'écriture était face à une partition et il vérifiait par le regard que deux mélodies ou deux accords allaient bien ensemble. Le musicien de studio est face à des haut-parleurs, et c'est par l'écoute qu'il vérifie que deux sons s'enchaînent ou se superposent comme il le souhaite.

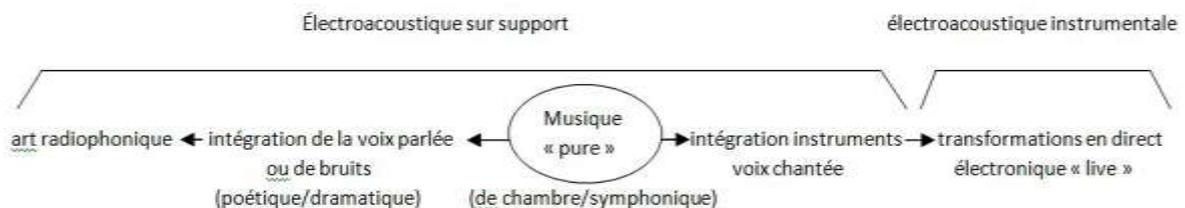
Nous reviendrons pour finir sur cette transformation majeure pour toutes les formes de musique qui a fait passer le son au premier plan des pertinences esthétiques, mais je voudrais d'abord présenter quelques catégories de musiques électroacoustiques et examiner le problème qu'elles posent à l'analyste.

## Musique électroacoustique : une typologie des genres

La variété des musiques qu'on range sous l'appellation « électroacoustique » est telle qu'une typologie des genres, même inévitablement simplificatrice, est bien utile.

Par « électroacoustique », nous désignons les musiques qui font nécessairement appel, pour leur réalisation sonore, aux techniques électroacoustiques (analogiques ou informatiques) et donc, au bout de la chaîne de réalisation, à des haut-parleurs (transformateurs électroacoustiques). Ces musiques se divisent d'abord en deux grandes catégories, selon qu'elles sont entièrement fixées sur support ou bien qu'elles utilisent, en concert, des instruments ou des voix dont les sons sont complétés ou modifiés par un dispositif électroacoustique. Dans le premier cas (que certains compositeurs préfèrent appeler musique concrète ou musique acousmatique), le concert consiste en l'écoute de sons projetés par haut-parleurs ; dans le second, des interprètes sont sur scène ; nous parlerons alors d'électroacoustique instrumentale.

(schéma 1)



La musique entièrement fixée sur support consacre la rupture la plus radicale avec la tradition de l'écriture. Cette technologie de réalisation permet une grande diversité de choix esthétiques, qu'on parcourra en commençant par ce qu'on a désigné ici par « musique pure ». Cette expression veut seulement indiquer qu'on n'entend ni voix, ni instruments reconnaissables, ni bruits réalistes, mais seulement des sons abstraits organisés. Dans ce domaine, il existe de grandes différences stylistiques, mais on peut opposer une tendance qu'on peut appeler, par analogie, « musique de chambre », à une autre plus « symphonique ». C'est ainsi que la première partie de *De Natura Sonorum* de Bernard Parmegiani fait entendre, dans un espace intimiste, des résonances d'un corps sonore in-identifiable (en réalité un abat-jour en opaline) jouant avec un son électronique pour produire de légers battements, plus ou moins rapides, entrecoupés de percussions fines. En concert, on diffusera ce mouvement sur des haut-parleurs situés au centre de la scène, dans l'axe du regard, comme si des objets imaginaires étaient là, devant vous, à portée de main.

[3] : Bernard PARMEGIANI, *De Natura Sonorum* : Incidences, résonances (1975)

Le cas contraire est illustré par un fragment très « orchestral » de Christian Zanési, qui place l'auditeur dans un bain sonore qu'on soulignera, au concert, par une diffusion enveloppante.

[4] : Christian. ZANESI, *Stop l'horizon* (1983)

Mais le support permet d'intégrer à une telle composition de sons abstraits des éléments réalistes ou des voix parlées. L'oiseau Uirapuru est un véritable oiseau dont François Bayle fait un personnage habitant un réseau de mélodies électroniques. Délicieuse ambiguïté entre ces chants mêlés, réels et artificiels, qui crée la poésie de cette pièce.

[5] : François BAYLE, *L'expérience acoustique* (1970-72), Uirapuru

Quand c'est la voix humaine qui rejoint les sons électroacoustiques – la voix qui parle, qui crie, qui rit, qui chuchote – la composition se prête à une expression forte et directe, immédiatement dramatique.

[6] : Michel CHION, *Requiem* (1973), Libera me

On n'est pas très loin d'une forme de création radiophonique élaborée où bruits, voix, éléments sonores divers sont « musicalisés » par le mixage et la réalisation. La frontière entre musique et radio n'est quelquefois qu'une question de circuits de diffusion.

Au lieu de la voix parlée, on aurait pu fixer sur le support une voix chantée, plus ou moins traitée, ne serait-ce que par la prise de son qui détermine la « présence », plus ou moins grande. *Le Chant des Adolescents* de Stockhausen en est un exemple célèbre. Les voix d'enfants émettent des notes ou des glissandi sans vraiment chanter dans un sens classique. Les sons électroniques qui les entourent « chanteraient » presque davantage, de sorte que, même si l'on en reste à ce niveau d'apparence morphologique, les timbres s'imitent, par leur finesse et leurs registres, et les formes s'emboîtent.

[7] : Karlheinz STOCKHAUSEN, *Gesang derJinglinge* (1956)

En allant du côté de « l'électroacoustique instrumentale », on rencontre d'abord le cas de la musique mixte qui associe, sur scène, un interprète à des éléments sonores fixés sur support. Toutes les combinaisons du réel et du virtuel sont autorisées, comme dans ces *Chants*

*d'ailleurs* de Vinao, où co-existent la voix naturelle et ses mutations de timbre réalisées par ordinateur et fixées sur un support.

[8] : Alejandro VINAÑO, *Chant d'ailleurs* (soprano et computer) (1992)

Plus loin dans le direct, il arrive qu'aucun son ne soit fixé dans une mémoire, mais qu'on ait programmé par avance les transformations qui seront effectuées pendant le concert. Ainsi, les sons de saxophone de *Xatys* de Teruggi sont-ils repris par un microphone, envoyés à un ordinateur qui les renvoie, méconnaissables – allongés, multipliés – à la salle.

[9] : Daniel TERUGGI, *Xatys* (D. Kientzy, saxophone) (1988)

Ce type de dispositif, où l'homme joue avec la machine, est un champ de recherche inépuisable.

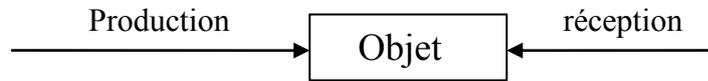
### **Analyser une musique sans notes**

Pour l'analyste, la musique électroacoustique représente un cas extrême : pas de système (comme la tonalité ou la série) et, au moins dans le cas le plus radical de la musique sur support, pas de partition. L'œuvre est un pur objet sonore, une onde acoustique perçue, dans laquelle la conscience découvre des formes, des matières, un sens. Comment l'aborder ?

En réalité la musique électroacoustique ne fait que poser, de manière peut-être plus abrupte, la question la plus générale de l'analyse musicale : que signifie analyser une musique ? Que cherche-t-on à découvrir ? L'analyste a devant lui un objet matériel : une partition, inscrite sur un papier, ou un objet sonore, fixé sur un support – donc reproductible- qu'on peut examiner à loisir, dans les deux cas. Que veut-il y trouver ? Pas n'importe quelle particularité, visuelle ou acoustique. La plupart n'ont aucun intérêt pour le musicien analyste. Seules seront considérées comme pertinentes les configurations visuelles ou sonores qui nous renseignent soit sur le travail ou les intentions du compositeur, soit sur ce que risque d'entendre et d'apprécier un auditeur. Toute configuration qu'on pourrait relever dans l'objet mais qui s'avèrerait non intentionnelle et non perçue est tout simplement hors sujet. Elle intéresse peut-être l'analyse physique, mais pas l'analyse musicale.

Cela revient à définir l'objet musical qu'on analyse comme résultat d'une conduite de production et comme objet d'une conduite de réception, et l'analyse musicale comme cette

discipline qui cherche à rendre compte, par des configurations qui apparaissent dans l'objet, de cette relation particulière entre un sujet et un objet qui s'établit dans l'expérience musicale. C'est à dire qu'on définit la musique par les conduites de production et de réception qu'elle implique.



(schéma 2)

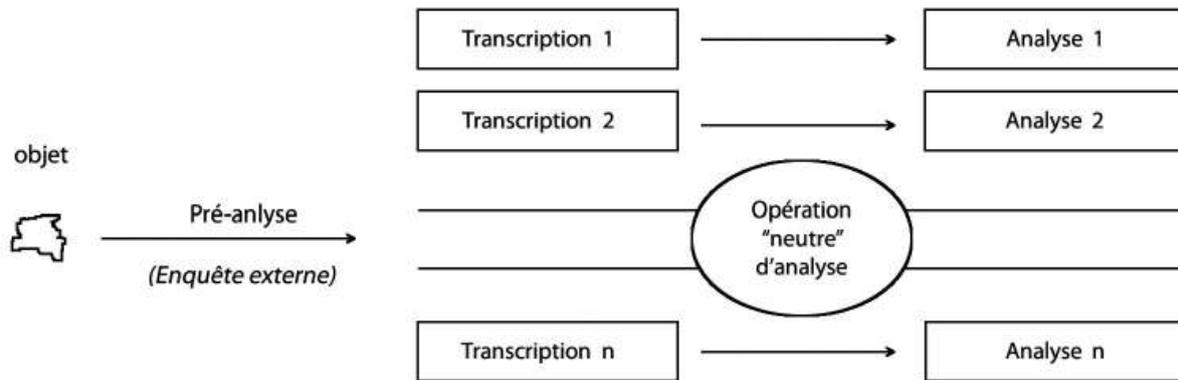
L'analyse musicale a donc deux versants. L'analyse poïétique consiste à découvrir les traces d'une intention, d'un procédé, d'un style, d'influences, de stratégies – tout ce qu'on range dans l'appellation « conduite de production » - ou bien à trouver dans l'objet des explications de ce que pourra ressentir, imaginer, associer un auditeur, ou de ce qui donnera pour lui telle forme à l'objet ; c'est le domaine de l'analyse esthétique.

Cette problématique est générale et s'applique aussi bien aux musiques écrites ou ethniques qu'à la musique électroacoustique. Mais cette dernière n'offre aucun échappatoire à l'analyste (comme la partition, sur laquelle on peut toujours relever diverses régularités, sans s'assurer qu'elles ont la moindre pertinence poïétique ou esthétique). La théorie est ici immédiatement rejointe par la pratique : il n'y a pas d'autre manière de faire (hormis l'analyse acoustique) que d'analyser la musique comme objet de production ou objet de réception.

On pourra commencer, si c'est possible, par interroger le compositeur, ou fouiller dans ses notes ou recueillir, par le procédé qu'on voudra, des informations concernant les opérations et les intentions de production. De même, on fera écouter la pièce à des auditeurs et, par croisement des réponses (verbales ou non), on dégagera des « points de vue » qui apparaissent de façon récurrente. C'est la phase de « l'enquête externe ».

L'analyse proprement dite consistera ensuite à rechercher dans l'objet les traits et les configurations sonores qui sont pertinentes, c'est à dire soit qui sont la trace des actes, des décisions – et indirectement des intentions, des influences – du compositeur, soit qui contribuent à expliquer ce que peut percevoir et ressentir un auditeur.

Pour figurer et traiter les informations recueillies, on s'aidera souvent d'une transcription, ou plutôt, puisque l'objet peut être décrit de  $n$  points de vue, de  $n$  transcriptions.



(schéma 3)

Permettez-moi d'illustrer cette démarche par une comparaison. Supposons qu'on vous demande d'analyser la ville de Darmstadt. Qu'est-ce que veut dire « analyser la ville de Darmstadt » ? Rien ! parce qu'il y a trop à dire, sur une ville. On peut décrire le tracé des rues, mais aussi la hauteur des bâtiments, leur âge, leurs matériaux, analyser les flux de circulation, les densités de population selon les quartiers, les professions, décrire les réseaux d'égouts, etc. Analyser une ville n'a pas de sens, parce que le travail est infini. On réduira toujours l'analyse à un point de vue, c'est à dire que de la ville on analysera soit le tracé des rues, soit les flux de circulation, etc. - soit plusieurs de ces points de vue.

« Analyser une musique » n'a pas davantage de sens. On peut relever une infinité de configurations, dans une œuvre. On devra toujours se limiter à un ou plusieurs points de vue. Et l'enquête externe a précisément pour objectif de choisir ces points de vue, c'est à dire de répondre à la question : de quoi mon analyse doit-elle rendre compte ?

L'image de la ville est aussi un bon modèle pour aborder la problématique de la transcription. Supposons que j'aie décidé d'analyser les flux de circulation et les densités de population. Il sera commode de figurer par une représentation visuelle les relevés effectués. Il est d'usage, en urbanisme, de reporter ces différentes représentations sur un fond commun : c'est l'équivalent, pour nous, de la « transcription de repérage ». L'urbaniste choisit pour cela une représentation particulière, qui consiste à opposer les espaces bâtis et non bâtis. C'est ce qu'on appelle le « plan » de la ville. Sur ce fond, dessiné en noir et blanc, il reportera, grâce à des représentations colorées, les flux de circulation ou bien, en utilisant le même fond, les densités de population. Sur ces « transcriptions » superposables, on pourra ensuite repérer des régularités et établir des relations.

Nous allons voir sur un exemple que la méthodologie est très voisine pour l'analyse d'une musique électroacoustique.

### **Un exemple d'analyse : « Aquatisme », de Bernard Parmegiani <sup>2</sup>**

Pour analyser une brève partie (« Aquatisme », 7'53) de *La Création du monde* de Bernard Parmegiani, l'enquête externe a consisté à interroger, sous forme d'entretiens enregistrés après écoute, les témoignages, d'une part de l'auteur – sur ses intentions, sa manière de travailler... - d'autre part, individuellement, de huit auditeurs experts ou familiers de la musique électroacoustique. De la confrontation de ces témoignages sont issus cinq points de vue, correspondant à des manières d'entendre, ou, en d'autres termes, à des « conduites d'écoute ». Lorsqu'on écoute attentivement une musique, on se donne plus ou moins consciemment un but : on attend quelque chose de ce moment d'écoute (qui se précise au cours de l'écoute), ce qui détermine une stratégie, des centrations particulières sur ceci plutôt que cela et contribue non seulement à former une image perceptive de la pièce, avec ses symbolisations, son sens, mais aussi à provoquer des sensations, éventuellement des émotions, qui en retour renforceront ou réorienteront les attentes. C'est cet acte, dans lequel finalité, stratégie, construction perceptive, symbolisations, émotions, sont dans une relation de dépendance mutuelle et d'adaptation progressive à l'objet que nous appelons « conduite d'écoute ».

Pour les trois points de vue qu'on va décrire ici, il n'a pas été utile de distinguer production de réception : ces trois points de vue correspondaient à la fois à des intentions de l'auteur et à des conduites d'écoute qui apparaissaient de manière récurrente dans les témoignages d'auditeurs.

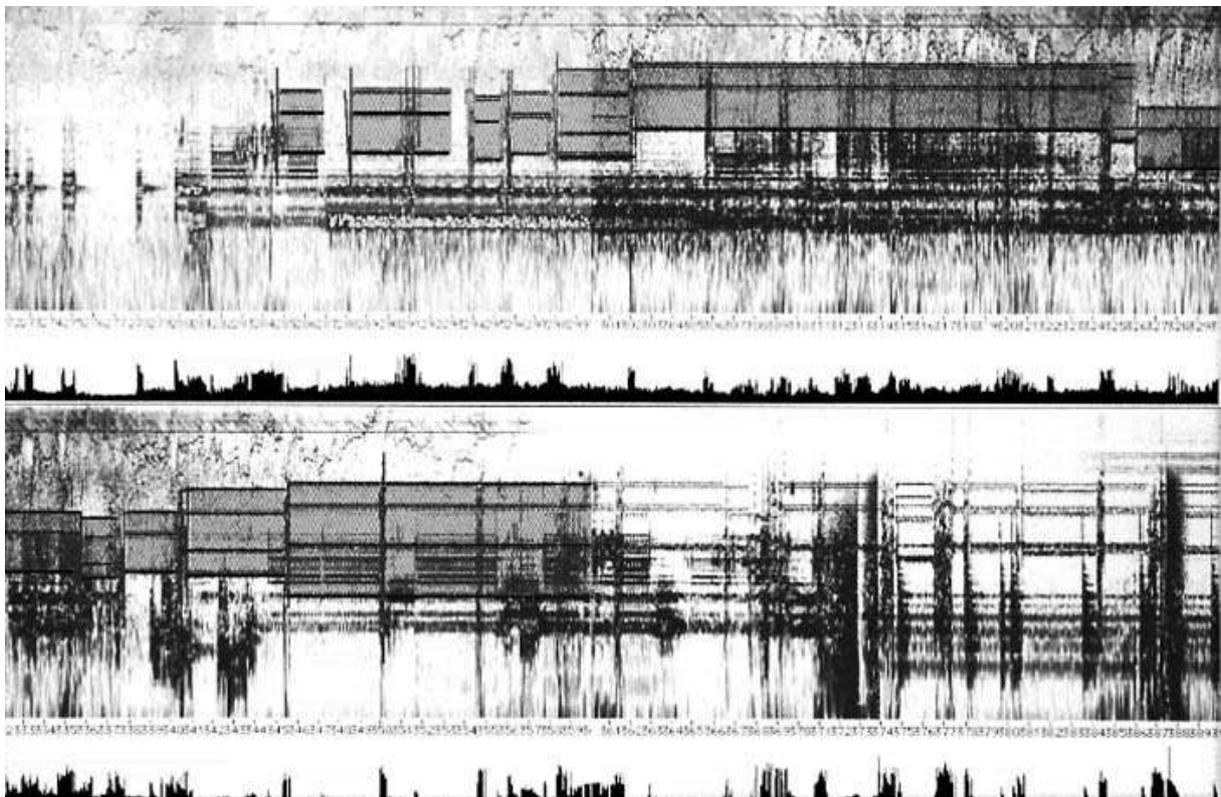
#### *Le jeu polyphonique des chaînes*

On appelle « chaîne », dans le langage des musiciens proches du GRM, une succession d'objets sonores qui se ressemblent suffisamment, sur le plan morphologique, pour s'entendre comme une réitération d'un même objet, légèrement varié. Contrairement aux voies de mixage, qui font référence aux procédés de réalisation, les chaînes se définissent perceptivement.

---

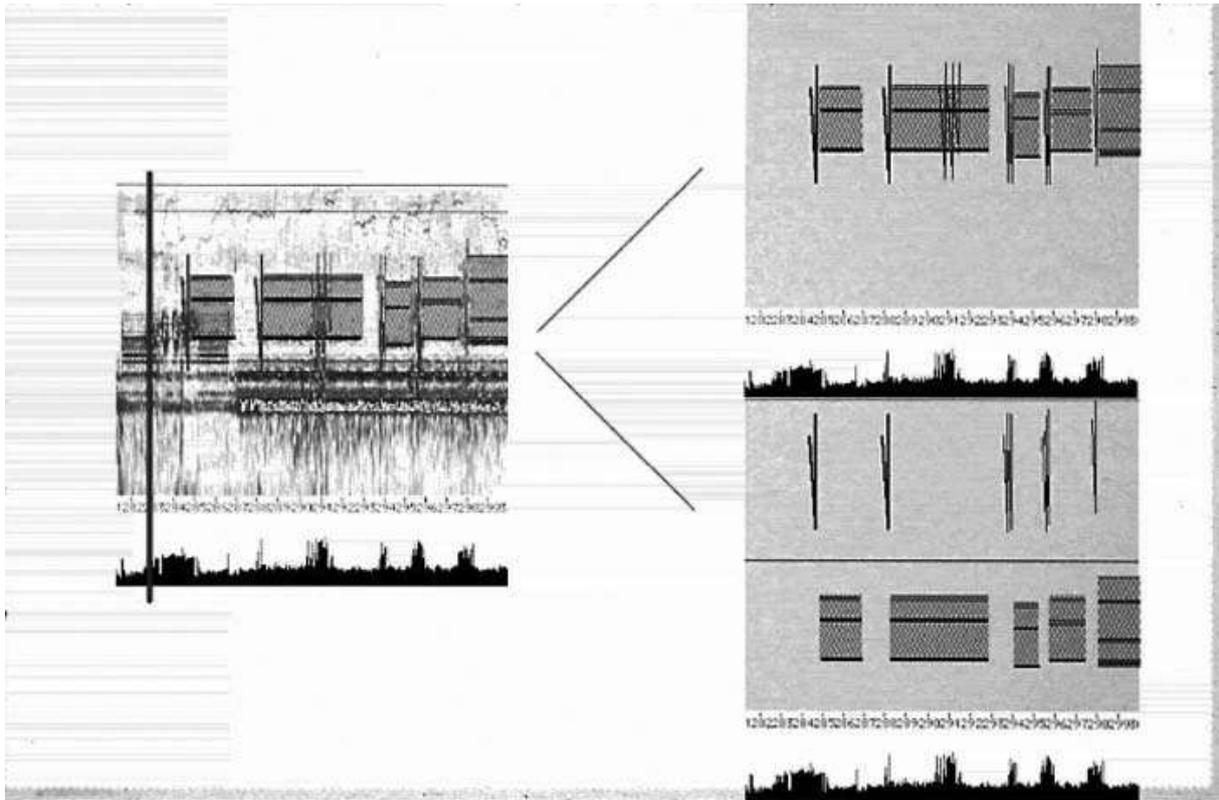
<sup>2</sup> On pourra écouter ces exemples d'Aquatisme en suivant les transcriptions sur <https://www.francois-delalande.fr/aquatisme/> (note FD 2017)

« Aquatisme » présente des singularités volontaires d'interférences des chaînes. La transcription ci-dessous est réalisée par dessus un sonagramme (représentation automatique des intensités dans un plan fréquence  $\times$  temps), qui joue le rôle de fond, destiné au repérage (l'équivalent du plan de la ville, pour l'urbaniste). On n'a « surligné » que les configurations pertinentes du point de vue qui nous intéresse, à savoir deux chaînes, entre lesquelles s'établit un jeu d'interférences. Les impulsions brèves (traits verticaux rouges) servent un moment d'attaques aux tenues harmoniques qui jouent le rôle de résonances (traits horizontaux bleus), presque toutes les attaques déterminant un changement dans la « résonance ». Ces deux chaînes se dissocient ensuite, s'associent de nouveau, etc.



(transcription 1) [10] : Aquatisme, de 4'30 à 6'30

Ainsi, si l'on prête attention à cette « écriture » de chaînes, la même séquence (ci-dessous à gauche) s'entendra soit comme une succession d'objets sonores constitués chacun d'une attaque et d'une résonance (ci-dessous à droite en haut), soit comme une superposition de deux chaînes (à droite en bas). C'est de cette polyphonie qui parfois se résout en « accords » qu'on suit avec plaisir les subtilités.



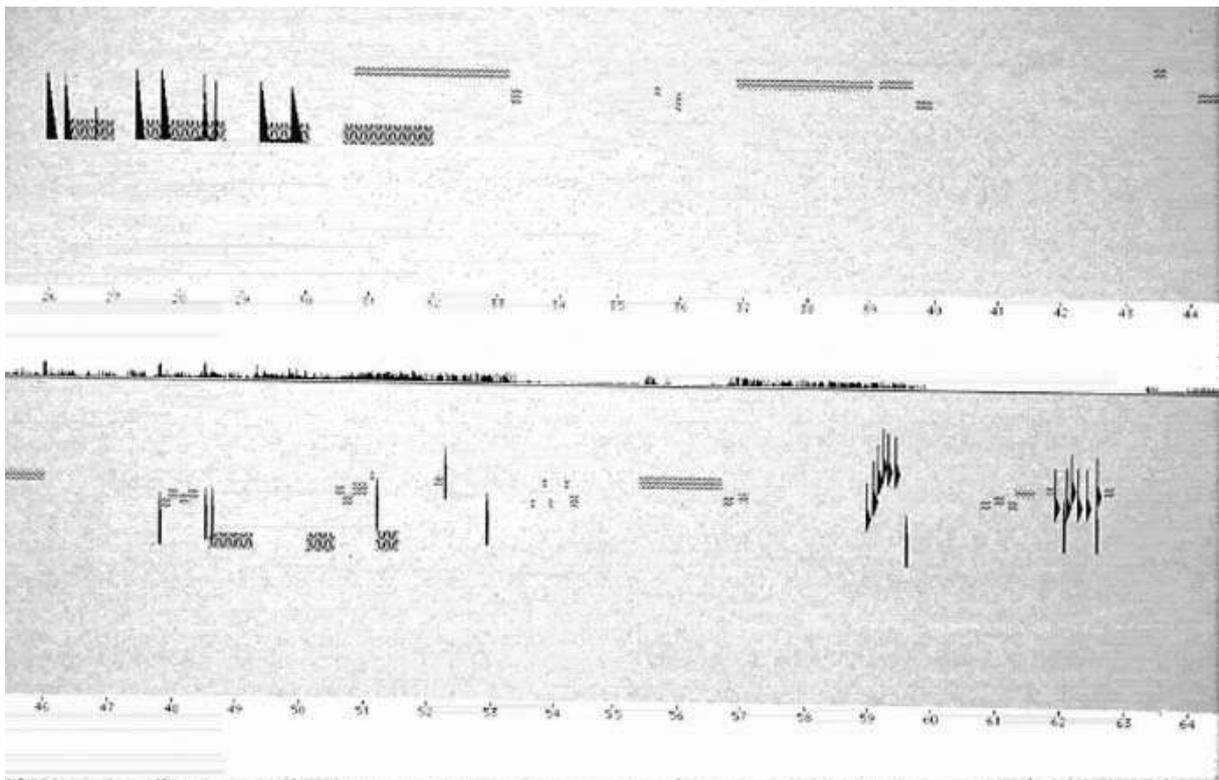
(transcription 2, détail de l'exemple précédent, à 4'40) [11]

### *Écriture de l'eau*

« Mon envie était de travailler avec le matériau eau, non pas dans la masse, mais dans la dentelle » (B. Parmegiani), envie que rejoint, chez la plupart des auditeurs, une attention particulière à cette écriture de l'eau. L'eau est traitée en trois grandes configurations différentes qui apparaissent successivement, nommées (selon les termes employés par Parmegiani) « dentelle d'eau » [12] (de 0 à 3'02, médium aigu), « psalmodie du monde aquatique » [13] (de 3'02 à 4'20 environ, médium), « brouillard d'eau » [14] (de 4'10 à 6', occupant quasiment tout le spectre). Le principal trait qui contribue ici à définir le « même » et le « différent » (c'est à dire à découper) est l'identification possible ou non à l'eau. Ainsi, dans cette optique, la « psalmodie » et le « brouillard », bien que de morphologies complètement différentes, apparaissent-ils comme constituant une continuité. Réciproquement, l'écriture en « dentelle » du début mêle de sons brefs de morphologies très voisines, mais dont les uns évoquent l'eau, les autres non, et c'est précisément ce conflit entre deux critères de segmentation (morphologique et causal) qui fait les délices de l'auditeur attentif à cette écriture-ci.

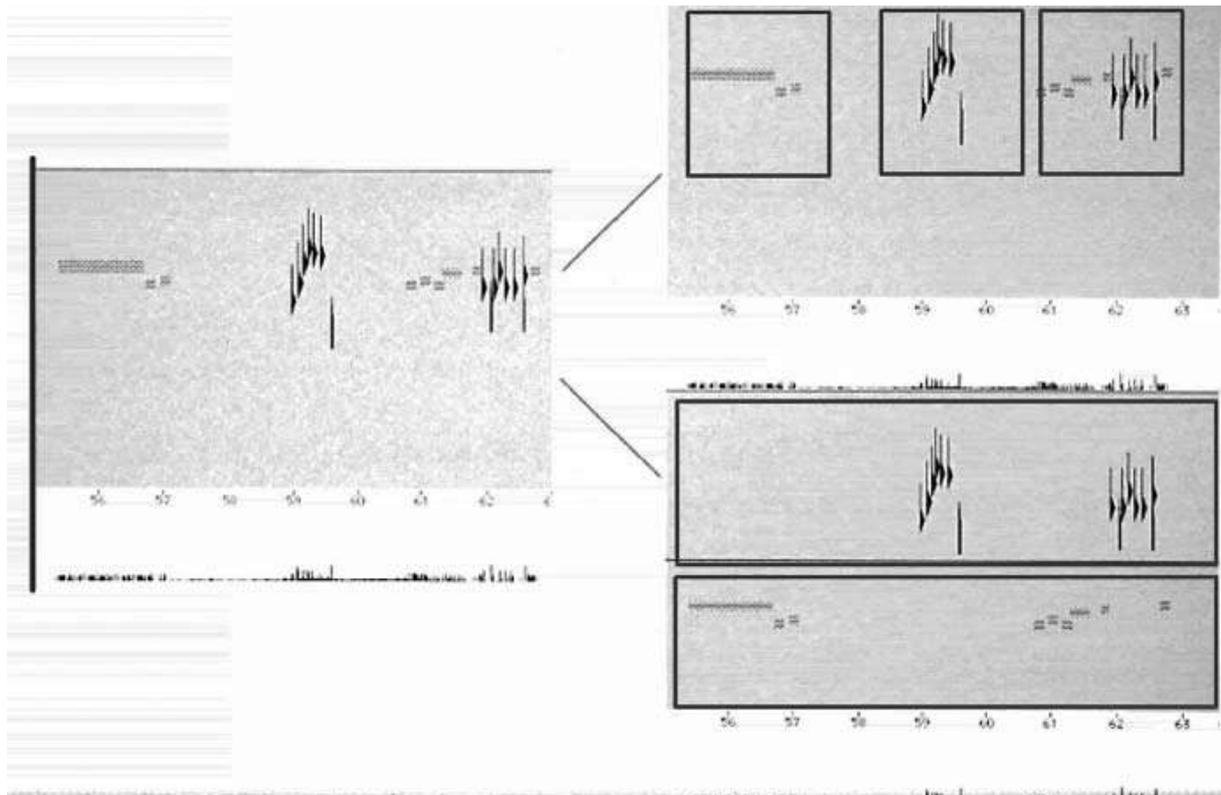
Les premiers sons apparaissent « mouillés », sans qu'on puisse dire pourquoi. C'est un peu plus tard, après une période de sons « secs », qu'on entend et identifie des « gouttes », qui se combinent aux sons « secs » pour constituer des motifs. (Les attaques des premiers sons étaient en fait des fragments de gouttes d'eau).

Ci-dessous [14] (de 26'' à 64''), les « sons d'eau » sont représentés en foncé, les « sons secs » en clair.



(transcription 3)

Les dernières secondes de ce passage fournissent un exemple de conflit de segmentation, typique du style de Parmegiani. Des « sons secs » et des « sons d'eau » se groupent pour constituer un motif unique. Si l'on prête attention à l'opposition entre « sons secs » et « sons d'eau », on entend deux chaînes distinctes (ci-dessous, en bas à droite). Mais si l'on pratique une écoute réduite, oubliant les différences causales pour n'écouter que la morphologie des objets sonores, alors c'est un motif formé que l'on perçoit (en haut à droite). Comme si cette phrase polyphonique opposant le sec au mouillé s'achevait par un « accord » conclusif de ces deux matières. [15] (de 55'' à 64'')



(transcription 4)

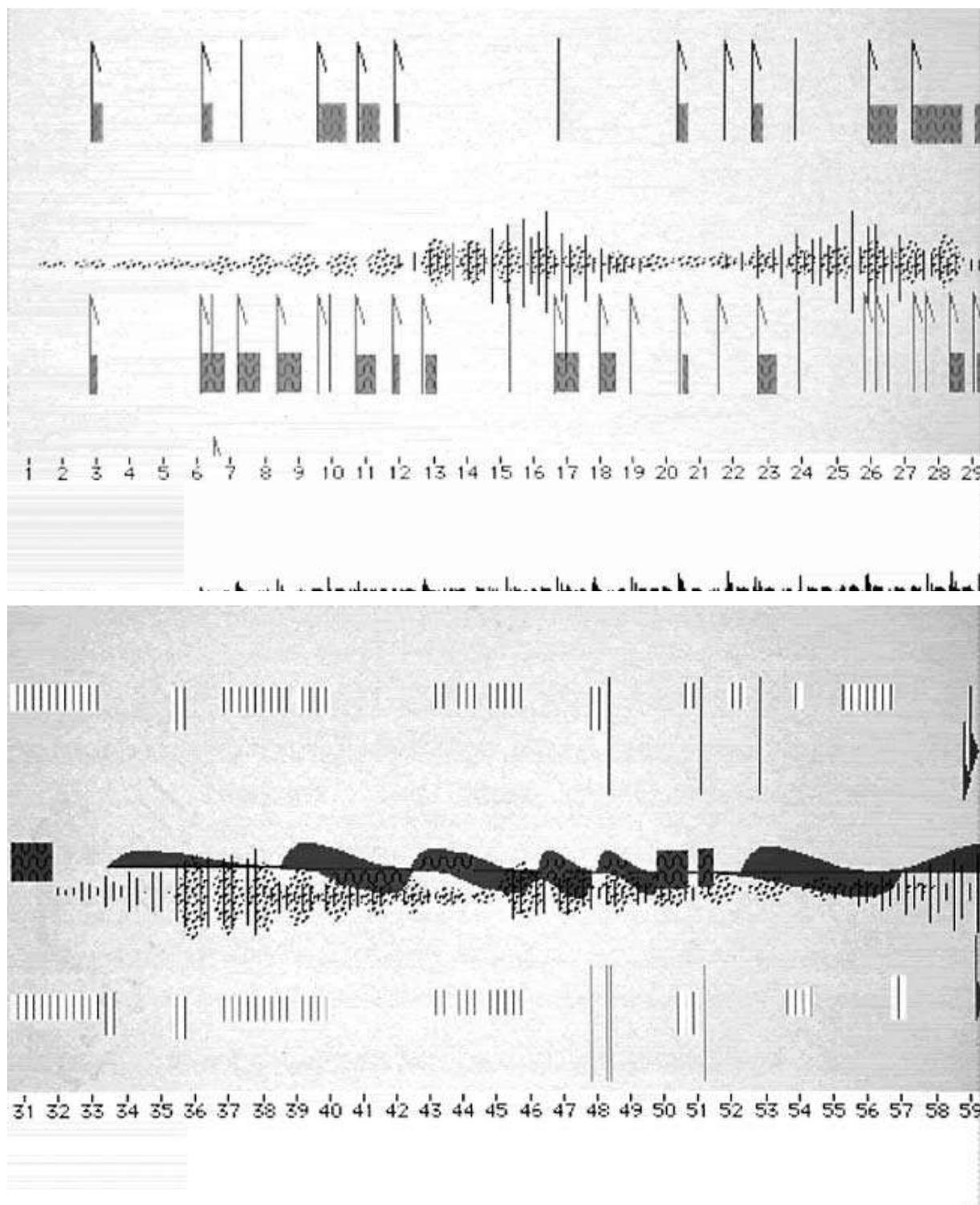
### *Intérieur/extérieur*

Pour Parmegiani comme pour la moitié des auditeurs, certains sons ont un caractère « intérieur » et « reposant ». Ainsi la trame sur-grave (de 0'31 à 3') évoque-t-elle « une sorte de jouissance exprimée par l'intérieur, comme un ronronnement de chat qui symbolise la profondeur, la rondeur, le bien-être (Parmegiani), « l'intérieur du corps, très secret » (un auditeur), « quelque chose de l'ordre du sommeil, un ronronnement, un bruit interne, organique » (autre auditeur). Inversement, les sons brefs ou itératifs du début, très répartis dans l'espace, constituent un décors (extérieur), et ce qui était, du point de vue précédent, un brouillard (4'10 à 6') répond à « une décision d'ouvrir un espace », prise par Parmegiani qui, à la diffusion en concert, dit élargir le champ.

L'espace est donc ici un trait pertinent. Une équivalence s'établit entre l'espace géométrique (droite, gauche, centre) et un espace symbolique.

Pour transcrire de ce point de vue le début (0 à 60'') on doit donc figurer la répartition géométrique. On abandonne ici la représentation des hauteurs et on affecte l'axe vertical à l'espace : la droite en haut, la gauche en bas, le centre au milieu. Plus exactement, les sons figurés au milieu sont ces sons graves, dont la localisation dans l'espace géométrique est

presque impossible et qui sont perçus comme intérieurs. En revanche, les sons plus aigus, qui vont de droite à gauche, apparaissent comme un décor, plus extérieur. [16] (de 0 à 60").



(transcription 5)

On note donc que, selon que l'on considère le même objet de l'un ou l'autre de ces points de vue, ce n'est pas la même forme que l'on met en évidence. Ce n'est pas non plus le même

sens qui se dégage. L'objet prend sens et prend forme dans une conduite de réception ou de production. (Mais ceci n'est pas propre à la musique électroacoustique ; on en dirait autant de toute musique.)

### **Le « son »**

Pour conclure, je voudrais souligner que le phénomène électroacoustique dépasse largement la musique électroacoustique proprement dite. Toutes les musiques produites depuis quelques décennies, dans tous les genres, rencontrent à un moment ou à un autre de leur carrière les technologies électroacoustiques, et ceci a une influence déterminante sur le plan esthétique. Chacun sait que la diffusion s'effectue dans la très grande majorité des cas à travers des haut-parleurs (radio ou disque), et cette chaîne électroacoustique a façonné, surtout depuis les années 50, une sensibilité particulière de l'oreille musicale contemporaine au « son ».

Notons d'abord que toutes les musiques de variété actuelles sont plus ou moins électroacoustiques. On prendra deux exemples.

Claude Nougaro/P. Saisse : *Nougayork* (WEA242226-2)

Voilà une chanson d'un auteur français, mixée à la fin des années 80 aux Etats-Unis. Pourquoi aux Etats-Unis ? Parce que le principal intérêt *esthétique* de ce titre tient à sa réalisation technique. L'harmonie, le rythme, même le texte comptent pour peu dans la réussite de cette chanson. L'essentiel tient à la qualité du « son ». On entend d'abord une percussion très sèche, sans aucune réverbération (comme seules peuvent en produire les boîtes à rythme électroniques), elle se répète, et viennent s'ajouter progressivement différentes chaînes, soit très proches, soit lointaines, soit oscillant de droite à gauche, et le mixage réalise une polyphonie - non pas de mélodies indépendantes mais de sonorités contrastées, et réparties non pas (ou pas seulement) dans le champ des hauteurs mais dans l'espace. Lorsqu'entre la voix, elle est sous-mixée, c'est à dire que bien que criée, elle est presque couverte par l'accompagnement électronique, symbolisant l'homme perdu dans la grande ville (New York). Le sens est traduit au moins autant par le mixage que par le texte. L'intérêt tient donc largement à la qualité du mixage, opération qui peut sembler purement technique mais qui est devenue, en réalité, un acte artistique déterminant.. Cette chanson est évidemment fixée sur support, et si on doit la donner en concert, on imitera plus ou moins le disque, ou bien l'artiste

chantera en play back sur un accompagnement enregistré, à moins qu'on ne réalise une version différente pour la scène.

Jane Birkin est une chanteuse qui a trouvé un « son » bien personnel. Elle chante ici (c'est souvent le cas) très près du micro, en chuchotant ; si près que cette voix est rendue exagérément intime. Ce n'est pas une mélodie qu'on entend, ni même une voix, c'est une femme, une bouche. Et le contenu presque érotique de cette chanson est rendu au moins autant par la prise de son que par le texte.

Jane Birkin/Serge Gainsbourg: *Leur plaisir sans moi* (PHPS 826568-2)

Les musiques populaires plus récentes sont encore plus nettement électroacoustiques, et le travail sur le « son » est encore plus nettement un critère pertinent prioritaire, pour les producteurs comme pour les récepteurs familiers de ces répertoires.

Depuis longtemps le jazz n'échappe pas à cette règle. Le jazz s'est développé parallèlement au disque, en grande partie grâce au disque et par le disque ; et en même temps qu'étaient enregistrés tous les détails de l'improvisation, on fixait surtout les moindres inflexions, les particularités sonores de l'émission, de sorte que, là aussi, le « son » tient une place prioritaire dans le vocabulaire et dans les critères esthétiques des connaisseurs. Sans être réalisé sur support, le jazz est conservé et transmis par le disque, de sorte que les musiciens intègrent, par l'écoute, les détails de sonorité de leurs prédécesseurs, en font un élément de leur vocabulaire, qu'ils exploitent ensuite en concert (le plus souvent microphonisé).

Par exemple le bruit de souffle qu'on perçoit dans l'émission sonore du saxophoniste Paul Desmond produit cette sonorité diaphane, qui se fond dans les frottements des balais sur la caisse claire.

Paul Desmond Quartet : *Greensleeves* (DVRV DSGD-840)

La musique savante écrite n'est pas restée à l'écart de cette révolution de la technologie électroacoustique. Par exemple, le renouveau de l'interprétation de la musique baroque sur instruments anciens a rencontré cette « gourmandise » de l'oreille contemporaine pour un « son » toujours nouveau et raffiné. La recherche dans ce domaine débute avec le microsillon et la « haute-fidélité ». (Le microsillon est commercialisé en 1952 et le Concentus Musicus, premier ensemble d'instruments anciens, est fondé par Harnoncourt en 1953). Le disque a été l'instrument nécessaire à une capitalisation et une transmission de ces recherches sonores.

Les ensembles plus jeunes, comme Il Giardino Armonico, étudient les enregistrements de leurs aînés comme Bach recopiait les partitions de ses prédécesseurs. Ainsi les ensembles baroques contemporains attachent-ils une grande part de leur créativité à la recherche d'un « son ». <sup>3</sup>

Il Giardino Armonico : « L'hivers », des *Quatre saisons* de Vivaldi (Teldec 4509-97208-2)

On devine immédiatement que ces nouvelles œuvres d'art que sont les disques obligent la musicologie à ouvrir son champ d'étude. La technologie de l'écriture avait placé la partition au centre des pratiques sociales. C'est donc légitimement que la musicologie en avait fait l'objet privilégié de ses travaux. Mais c'est sous forme sonore que se crée, ou tout au moins se transmet et se capitalise, pour une bonne part, la recherche musicale contemporaine, dans tous les genres, des musiques électroacoustiques aux musiques populaires et à l'interprétation de la musique ancienne. L'analyse musicale contemporaine devra donc à son tour apprendre à travailler sur des objets sonores, et utiliser des méthodes et des outils comparables à ceux imaginés pour l'analyse des musiques sur support issues des technologies électroacoustiques.

#### Documentation complémentaire

Pour une vision d'ensemble de la musique électroacoustique, le meilleur outil est maintenant le cédérom *La musique électroacoustique*, conception GRM, réalisation et édition Hyptique.net, Paris, 2000.

(Note FD 2017 : le meilleur outil est maintenant la « Fresque Chronologique » sur le site Ina/Grm <http://fresques.ina.fr/artsonores/accueil>)

Sur la méthodologie de l'analyse esthétique, voir

F. Delalande, « The Construction of Musical Form by the Listener in Debussy's *La Terrasse des Audiences du Clair de Lune* » in Helga de la Motte-Haber et Reinhard Kopiez Der Hörer als Interpret, Peter Lang, Francfort sur Main, 1995,

ou « Music Analysis and Reception Behaviours : *Sommeil* by Pierre Henry », Journal of New Music Research, Vol 27 n° 1-2, Swets & Zeitlinger, Netherlands, 1998, pp 13-66.

---

<sup>3</sup> Lire et écouter, sur les recherches sonores du Giardino Armonico <http://www.musimediane.com/7delalande-antonini/> (note FD 2017).

(Note FD 2017 : voir surtout F. Delalande 2013, *Analyser la musique, pourquoi comment ?* Paris, Ina-éditions.

Le thème du dernier paragraphe (le « son ») a fait l'objet d'un livre :

*Le Son des musiques, entre technologie et esthétique*, enquête conduite par F. Delalande, Buchet/ Chastel, Paris, 2001.