

Alain Savouret

La révolution phonoculturelle du xx^e siècle

En amont de la confrontation entre composition et improvisation, on ne peut « passer sous silence » l'intrusion bouleversante d'une nouvelle nature (qualité) de Son que, via le haut-parleur, la captation microphonique va engendrer au xx^e siècle. Jusque-là, dans sa naturalité acoustique, le Son laissait agir la magie de son éphémérité, la magie de cette sorte de virginité, de naissance à chaque instant renouvelée et aussitôt perdue. Mais dès lors qu'un Son devient « trace mémorisée » (analogiquement ou numériquement), il est re-traçable, réitérable autant de fois que l'on veut, dans la limite de l'obsolescence des machines à phonographier. Pour atténuer la perte virginale évoquée, l'être humain a donc inventé une autre magie : à la définitive éphémérité du son naturel il a ajouté la possible et perpétuelle renaissance du son capté. Par sa captation le Son s'extrait du Cours du Temps, il échappe au Temps des horloges atomiques, à ce Temps enfouisseur qui ne revient jamais sur ses pas, qui n'a jamais de temps à perdre depuis un lointain « Big-bang ». La mémoire humaine avait donc besoin de la mémoire machinale pour enjamber ses limites ; ainsi, le son capté, devenu son « haut-parlant » en bout de chaîne électroacoustique, peut passer du statut de Son à celui de Phone, en hommage à tous les gramo-électro-micro-magnéto... phones que le xx^e siècle nous a légué. À l'aide de quelques « graphonages » je propose des bribes de réflexion sur la « révolution phonoculturelle » du xx^e siècle.

The Phonocultural Revolution of the Twentieth Century

Beyond all confrontation between composition and improvisation, we cannot 'pass in silence' over the intense intrusion of a new quality of sound that microphone recording and loudspeakers would create in the twentieth century. Before that, the acoustic naturalness of sound had allowed it to exercise the magic of its ephemerality, being born and lost in the moment. But as soon as a sound becomes a 'memorised trace', whether analogue or digital, it can be repeated as many times as one wishes, within the limits imposed by the inevitable trend to obsolescence of the machines used to record and replay it. To mitigate the loss of those once virginal sounds, human beings have invented another kind of magic: we have taken the definitive ephemerality of natural sound and added to it the possibility of a perpetual rebirth of captured sounds. By capturing sounds, they are removed from the course of time, the time that never retraces its steps. Human memory needed machine memory to overcome its limits. I here offer some food for thought on the 'phonocultural revolution' of the twentieth century.

Composition et improvisation sont pour moi des techniques que je ne confonds pas ; elles me plongent dans des « états comportementaux » bien distincts que je trouve inconciliables au moment de leur mise en pratique respective. Analogiquement, je prendrai en exemple les comportements de l'oiseau et de l'architecte soumis à leurs destins existentiels.



Fig.1 ...l'oiseau et l'architecte... (© Alain Savouret, 2017).

Quand, le moment venu, l'oiseau ressent la nécessité, irrémédiable et singulière, de bâtir son nid, il s'empresse de trouver dans son environnement présent (un «ici et maintenant» fondateur) les matériaux de son *bâtissage*, brins d'herbe, fils de laine, mousse, etc.

L'architecte, pour la *construction* dont on lui fait commande, et avant de présenter son projet, peut prendre le temps d'agencer de façons savantes (car régulées scientifiquement) les

contraintes de l'espace à investir, et d'autre part ses envies et appuis esthétiques, le choix des matériaux, etc.

De la même façon, pour une improvisation non-idiomatique, libre et éphémère, et d'autre part pour une composition à vocation pérenne, réitérable, les temporalités mises en jeu ne sont pas de même nature.

Ainsi je peux être, dans une même existence, deux musiciens distincts, improvisateur et compositeur, mais je ne les confondrai pas. Néanmoins, ces deux états proviennent de la même personne : il y a donc bien un lieu commun, originel, essentiel, antérieur, qu'il s'agit d'identifier, de nommer. Pour ma part, je dirais qu'au-delà ou en amont des « savoir-faire » bien distincts dans le champ musical, existe un « savoir-entendre » que tout musicien expérimental a l'obligation, certes plaisante, de cultiver. L'oiseau et l'architecte ont bien un même objectif (concevoir un habitat pour ses congénères), mais les façons d'y parvenir sont distinctes.

Je parle bien d'un « savoir-entendre » généralisable qui se distingue des « savoirs » liés aux écoutes spécifiques, selon que l'on est musicien baroque, musicien de jazz, contemporain ou néo-romantique... Encore faut-il qu'il soit provoqué par la nécessité de répondre à des sortes d'événements d'envergure sociétale ou bien environnementale, dépassant largement les appétences singulières voire capricieuses ou opportunistes de jeunes musiciens en devenir...

Historiquement, pour ma génération des années 40, cette intrusion d'un nécessaire « savoir-entendre » élargi se produit dans les années 60, années charnières s'il en est (surtout aux environs du mois de Mai 68). C'est pour moi le moment où vont se chevaucher la terminaison de ma formation savante et conventionnelle au Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris (par exemple dans la bien fertile classe d'Olivier Messiaen) et l'irruption initiatrice des démarches expérimentales que je découvre dans le cadre du Service de la Recherche de l'ORTF, où un vaillant équipage de chercheurs/artistes (audio et visuel) entourant Pierre Schaeffer accueille, entre autres, les musiciens aventureux et/ou « en recherche » d'un ailleurs ou d'une non-conformité salvatrice.

Le « savoir-entendre » (généralisé) auquel j'aspire sans le savoir encore, va se bâtir concrètement mais sans volonté théorique, comme à mon insu, au cours des vingt années suivantes ; vingt années d'activités professionnelles diverses où alternent, par phases, la composition instrumentale ou électroacoustique, la direction d'orchestre, l'improvisation ou encore ce que j'ai nommé la « maîtrise d'œuvre », qui est un concept visant à faire de la musique en tenant compte du moment, des lieux, de la société concernée.

Soulignons que ces activités sont favorisées par les bienveillantes aides que l'État Français (dans la foulée des Trente Glorieuses¹ et du Ministère de la Culture d'André Malraux) pouvait accorder aux musiciens s'engageant dans un Service Public culturel souhaité innovant.

Au début des années 90, une activité supplémentaire, mais permanente, m'est proposée : celle d'occuper un poste de professeur au Conservatoire National supérieur de Musique et de Danse de Paris. Proposition surprenante, n'ayant jamais envisagé de transmettre méthodiquement une technique, d'établir un cursus, ou de rédiger une thèse et d'en faire un cours : il m'a bien fallu trouver, dans l'urgence, le moyen de délivrer quelques bribes de mes expériences vécues, passées ou en cours, que la direction de l'établissement souhaitait voir appliquées. La réponse fut la naissance d'une sorte de classe d'invention libre instrumentale qui prit le nom de classe d'Improvisation Générative, pour venir s'intégrer dans le département des disciplines instrumentales classiques et contemporaines. Postulat fondateur de la classe : *l'entendre génère le faire*.

1 Pour cette période de forte croissance économique et d'augmentation du niveau de vie après la Seconde Guerre Mondiale, cf. Fourastié 1979.

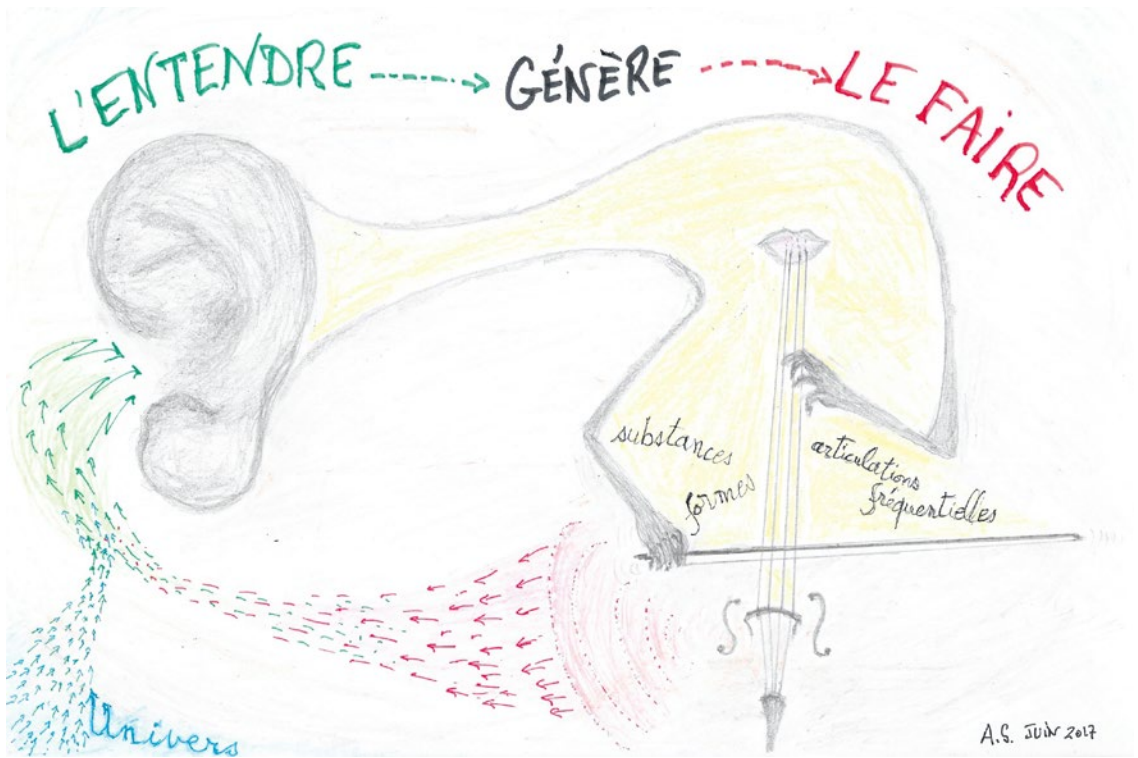


Fig. 2 L'entendre génère le faire (© Alain Savouret, 2017).

Le « savoir-entendre » évoqué plus haut entraînait alors en jeu : j'en avais la responsabilité, mais à quel titre ? Dans le cadre de cette noble institution j'étais « professeur » – mais de quoi ? Par conviction profonde, j'énonce que l'improvisation non-idiomatique, cela ne s'enseigne pas, encore moins ne se « professe » ! Cela se découvre par la pratique, de compagnon à compagnon, par le partage, par contamination.

Quand « l'entendre » est en jeu, c'est bien l'oreille qui est concernée. Dans une école de musique conventionnelle, on fait appel à un professeur de solfège pour bien « conformer » cette oreille à la théorie de la musique dominante. Dans le cadre d'une classe où l'on veut développer la capacité inventive de chacun et non sa soumission aux courants dominants, où on veut encourager à découvrir sa propre relation au monde sonore, je me situais plutôt comme une sorte de tuteur, dans un premier temps – un tuteur « dé-conformateur », si l'on veut être plus précis.

Avec le recul, je serais tenté de dire que je prenais place dans l'établissement (mais sans pouvoir le dire) au titre de « phonoculteur » : celui qui, comme l'agriculteur le fait pour la terre, choisit de cultiver tout ce qui est de l'ordre du sonore, et tente d'en faire profiter une communauté. Cultiver le *son* non seulement sous sa forme naturelle, acoustique, instrumentale, mais aussi sous sa forme électroacoustique (microphonique et « haut-parlante »), propre à la deuxième moitié du xx^e siècle (principalement), et qu'il me semble important d'exprimer spécifiquement sous le terme de *phone* et non plus simplement *son*. Un *phone* serait un *son* qui a été cultivé parce qu'il a été inscrit (enregistré) sur un support, accédant par cet acte technique à une nouvelle identité, plus ou moins éloignée de son origine (*son* transformé ? transmuté ?) : c'est ce que je nomme « la deuxième vie du *son* ». Il ré-existe sous sa nouvelle apparence et dénomination à chaque fois qu'il est diffusé par un haut-parleur. Il y a bien, en marche, un changement de paradigme dans notre relation au sonore, puisque deux mondes peuvent cohabiter.

Faisons l'hypothèse que l'histoire de la musique savante, aux abords du xx^e siècle, se serait séparée, de façon presque clandestine, sans trop le montrer, en deux branches. Elle aurait subi

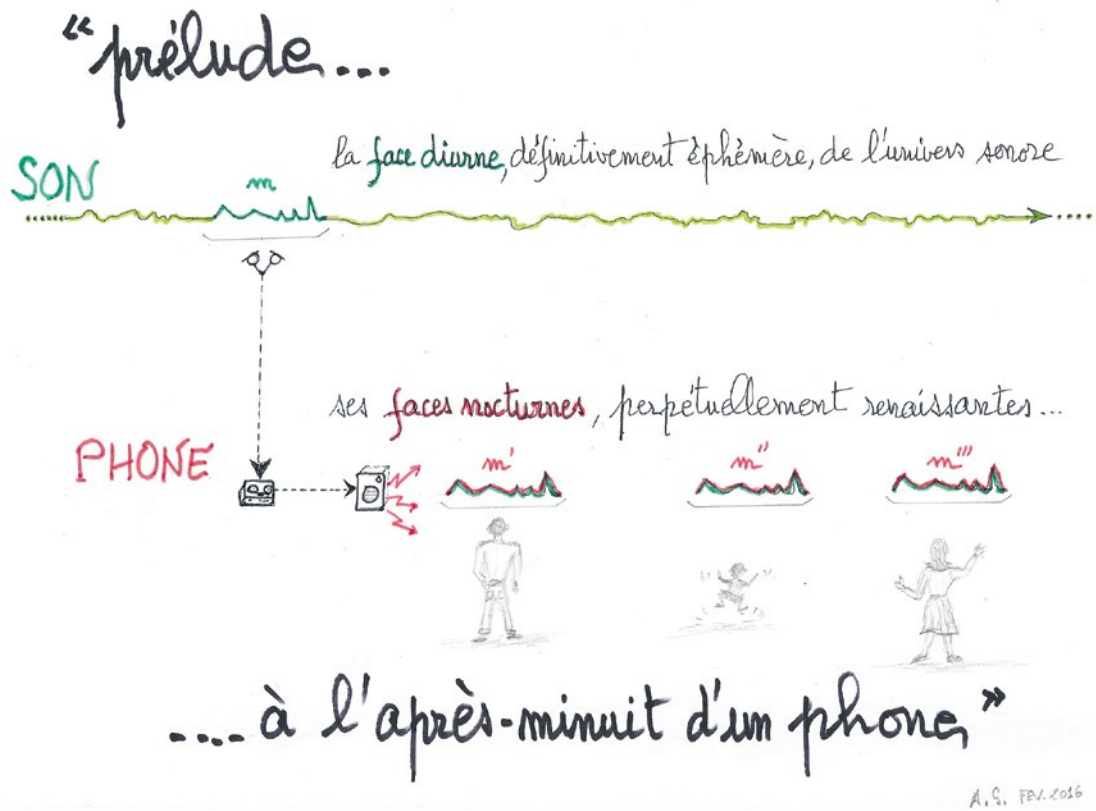


Fig. 3 Prélude à l'après-midi d'un phone (© Alain Savouret, 2016).

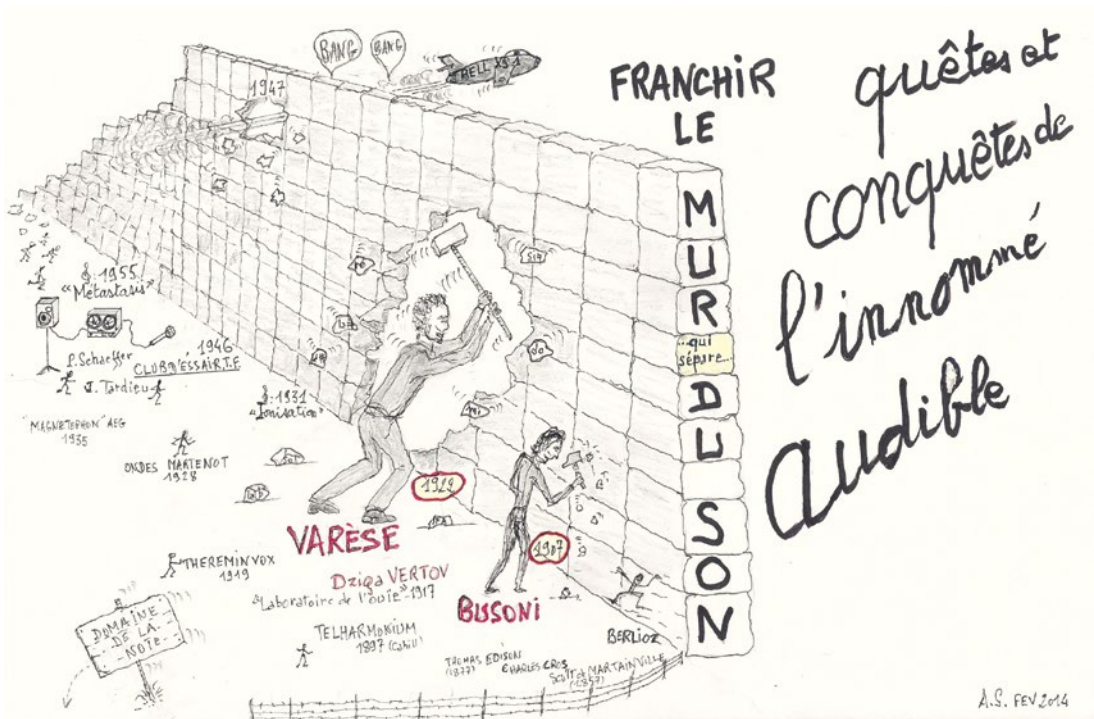


Fig. 4 Mur du son (© Alain Savouret, 2014).

une bifurcation, souterraine ou mésestimée, avec l'émergence d'un nouveau « mode d'être » de l'humain dans son rapport au sonore, accompagnant, avec retard, les bouleversements scientifiques et philosophiques planétaires. Peut-on parler d'entrée dans le phonocène ?² Peu importe la qualification, mais cette nouvelle phase de l'histoire de la musique a, de fait, été largement négligée, masquée ou empêchée par les us et coutumes savants et dominants du XIX^e siècle (les systèmes de références, la persistance chromatique, la future combinatoire, etc.). Bien heureusement et malgré tout, dans les marges expérimentales, Ferruccio Busoni, Edgard Varèse et Dziga Vertov,³ par exemple, avaient déjà pressenti et prophétisé une rupture à venir ; il y avait bien « de l'électricité dans l'air ».

Je parle volontiers de ce que j'appelle « l'innommé audible », notamment dans la conclusion de mon livre *Introduction à un solfège de l'audible* :

Ainsi, des sons qu'on a dit « inouïs » se sont « mis en marche » au siècle dernier, à des allures qu'on n'a pas toujours su épouser à la bonne vitesse, et que les écoles de musique n'ont pas su ou voulu « entendre » à bonne hauteur. Or, bien sûr qu'ils étaient ouïs, audibles, mais on ne savait pas les « nommer » et il faudra être patient dans ce XX^e siècle pour que, encouragée par Varèse, s'amorce ici et là et de façon irréversible ce que je nommerai une Quête de l'Innommé Audible. [...] par exemple, dans cette pratique pédagogique de l'improvisation libre, le musicien apprenant est confronté à son désir expérimental, goulu et ludique de « l'innommable » audible, tout en attendant et en espérant de son tuteur du moment qu'il le « nomme » [...].⁴

La saine et radicale différence entre écrire/noter et inscrire/graver pour « faire de la musique » reste, encore maintenant, à approfondir et défendre. On n'oubliera pas, surtout ici et maintenant, de garder de la place dans cette confrontation pour un troisième courant de grande importance, magnifique perturbateur pas toujours bien accueilli : celui qui incite à faire de la musique selon des traditions « aurales » (*auris* est le terme latin pour oreille).

Par exemple, retour aux années 90 : cette classe d'Improvisation Générative a eu pour tâche de transmettre un « savoir-entendre » à des étudiants doués d'une « écoute » de haut-niveau, mais écoute spécifique encore soumise à la « cause écrite » pour l'effectuation du son, que ces étudiants soient instrumentistes ou compositeurs. Principalement, les moyens d'apprentissage retenus ont été la pratique hebdomadaire, soutenue, de l'improvisation libre non-idiomatique ; j'ai fait un compte-rendu des diverses approches stratégiques expérimentées pendant cette quinzaine d'années, dans mon *Solfège de l'audible* – oxymore volontaire. Mais il me semblait nécessaire qu'en plus de cet apprentissage en pure « auralité », il fallait satisfaire aussi la partie *savoir* du *savoir-entendre*. Même si, dans la pratique, ce *savoir-entendre* (l'impressivité) accompagnait inévitablement le *savoir-faire* (l'expressivité) en acquisition, il manquait une sorte de troisième appui à la transmission, celui de nature plus cognitive, qui va fixer dans la mémoire quelques notions, syntagmes ou images sur lesquels les étudiants peuvent « se reposer », une fois les instruments rangés dans leur boîte.

2 Le phonocène est un terme proposé par la philosophe américaine Donna Haraway et utilisé par la philosophe belge Vinciane Despret : Le phonocène signifie faire confiance à la musicalité du monde (y compris ses murmures et grondements), essayer d'apprendre d'elle et quitter la sphère où le logos de l'Anthropos détient tous les privilèges pour renouer avec des langues autres qu'humaines. Voir Riboca 2020, 3:32. Voir aussi Louro et al. 2021, p. 7.

3 Denis Arkadieitch Kaufman, surnommé Dziga Vertov, cinéaste soviétique d'avant-garde, 1896–1954.

4 Savouret 2010, p. 125–126.

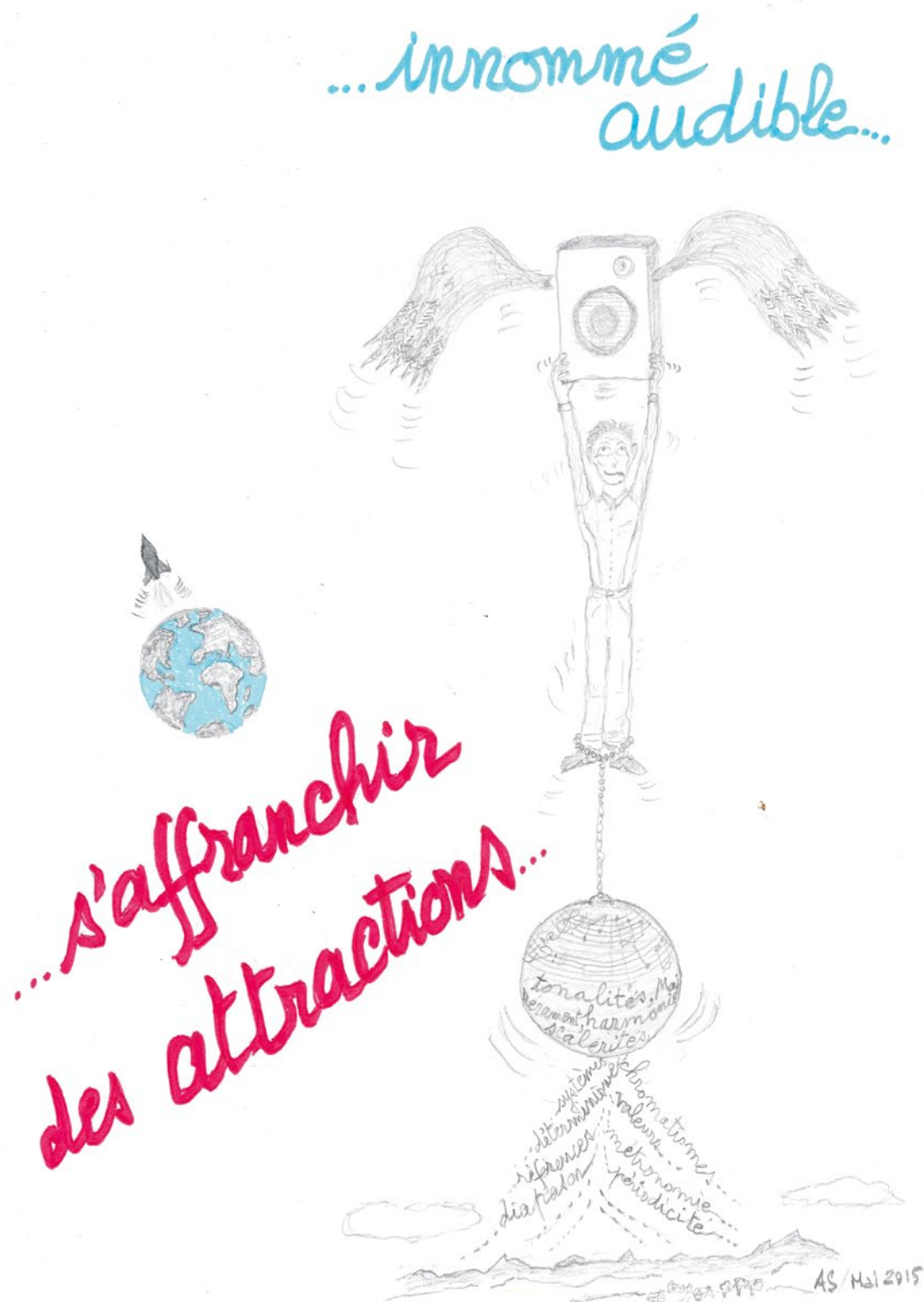


Fig. 5 ... innommé audible... (© Alain Savouret, 2015).

Hypothèse de la triple écoute

L'observation de ce « savoir-entendre » m'a conduit à l'élaboration de l'hypothèse de la *triple écoute*, qui se divise en trois « oreilles » : l'écoute microphonique, l'écoute mésophonique et l'écoute macrophonique. Je présente ces trois écoutes dans un ordre qui n'est pas forcément celui dans lequel on les utilise, et sans pensée hiérarchique qui puisse placer l'une au-dessus d'une autre.

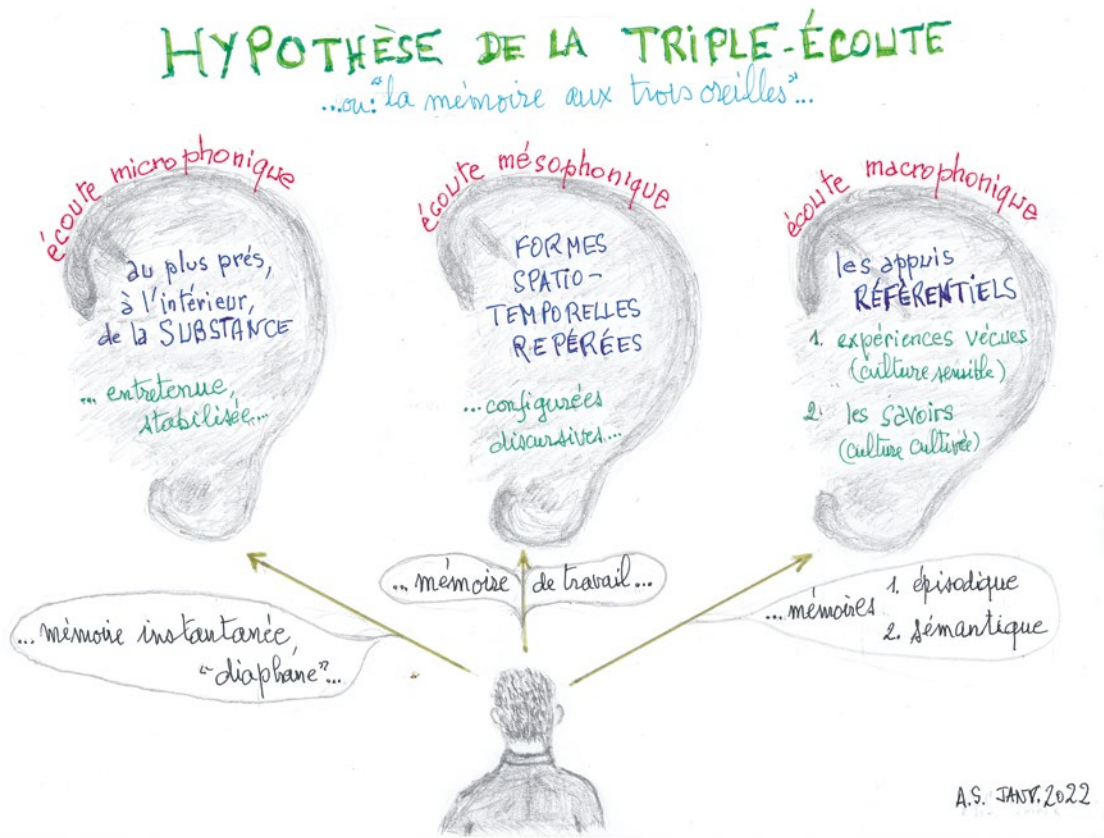


Fig. 6 L'hypothèse de la triple écoute (© Alain Savouret, 2022).

L'écoute microphonique, par analogie avec le microscope qui fait une sorte de gros plan sur la matière, s'intéresse dans notre hypothèse à la « matière sonore ». « C'est une écoute de l'extrême proximité plaçant l'écouter comme à l'intérieur de, fondu à la substance, participant à une sorte de zoom avant permanent de son écoute sur cette substance. »⁵ Expérience simple à mener : dans la volonté d'écouter « au plus près » un corps sonore en vibration, l'écouter est bien obligé, à un moment de son rapprochement vers la source, de tourner la tête et de n'user pour ce faire, que d'une oreille. On pourrait parler d'une sorte « d'écoute monaurale », prémonitoire de ce que le microphone amènera dans notre relation au monde sonore.

[L]’écoute microphonique, la plus récente dans l’histoire de la perception auditive, est bien entendu liée à la naissance et au développement de la captation microphonique dans le courant du xx^e siècle, captation qui a entre autres révélé, dans une nouvelle et plus grande proximité possible du microphone vis-à-vis des sources sonores, ce que les oreilles-organes seules ne détectaient pas usuellement, tenant toujours « à distance respectable » les corps sonores quels qu’ils soient.⁶

5 Ibid., p. 100.

6 Ibid., p. 102.

Cet élan vers la microphonie, à la recherche de l'innomé audible (voir plus bas) me semble être une des grandes caractéristiques de la création musicale dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle.

L'écoute mésophonique est l'écoute la plus courante. Elle repose sur l'assimilation d'un certain nombre d'événements musicaux, déclinés sous diverses configurations spatio-temporelles, et leur compréhension comme des formes, phrases musicales, articulées.

[C]’est le silence, point ultime de l’espacement, qui crée l’espace. Mais pas seulement : il crée du même coup l’historicité (temporelle), c’est-à-dire les notions de début, de milieu, de terminaison des formes-enveloppes-temporelles. Reconnaissons ces vertus à l’écoute mésophonique qui remet concrètement en jeu le temps et l’espace que l’écoute microphonique pouvait négliger.⁷

Contrairement à l'écoute microphonique, figée dans le temps et la matière, l'écoute mésophonique se concentre sur le déroulement des choses dans un contexte spatio-temporel qui nécessite une écoute « binaurale » (des deux oreilles) nécessaire pour la localisation des événements.

Enfin, *l'écoute macrophonique* met en relation les événements ouïs et perçus avec la mémoire, l'historique et les savoirs de l'écouter. L'écoute macrophonique « immédiatement nous permet d'identifier, voire de nommer le sonore qui se manifeste, en fonction de notre « culture ordinaire » et de notre « culture cultivée ». »⁸ Il s'agit d'une écoute de la « référence », dans la pratique de laquelle l'écouter met en relation les « formes-enveloppes-temporelles » de l'expérience auditive, avec tout ce que cela « signifie », ou « fait sens », pour lui.

ÉCOUTE	MICROPHONIQUE	MÉSOPHONIQUE	MACROPHONIQUE
<i>sollicitée par</i>	énergie stabilisée (... « comme » stabilisée...)	énergie déployée	énergie informée/modélisée/ cadrée
<i>en tension vers</i> <i>(donc, de fait, génératrice de)</i>	substance (matière)	configurations spatio- temporelles (formes- enveloppes-temporelles, isolées/isolables ou « en phrases », articulées)	identifications de fragments/ séquences/entités, (nommables, se référant à...)
<i>s'attache en priorité à</i>	stabilité dans/par la permanence substantielle (effective ou mentalement produite)	variabilité/instabilité/ mobilité (à échelle morphémique et/ou syntaxique)	stabilités culturelles, par reconnaissance immédiate (appuis sur culture « cultivée » : les savoirs, et/ou « ordinaire » de chacun : ses expériences vécues)
<i>satisfaite par</i>	unicité (continuité homogène)	pluralité de rapports/ articulations/espacements contigus (continuité discursive)	complexité/intervallité/ hétérogénéité (mais recherche de continuités systémiques)
<i>met en jeu</i>	Mémoire instantanée (prélève et gèle l'extrêmement bref... « mémoire quasi muette, diaphane ou silencieuse... »)	Mémoire de travail/de transition (gère le moyen terme ; est mobile autour de l'instant, fonctionnelle... « mémoire vive... »)	Mémoire épisodique et/ou sémantique (profonde, à long terme, souvenirs et/ou connaissances... « mémoire lourde »)

7 Ibid., p. 103.

8 Ibid., p. 104.

<i>dans celle-ci</i>	Temps : « négligeable » (gel de l'instant) Espace : « nié » parce que vécu comme volume de masse (pas de repères localisables)	Temps et Espace convoqués par : - historicité vécue (début/milieux/terminaisons des formes-enveloppes-temporelles isolables ou en phrases) - topicalité (placements/déplacements des sources émettrices et réceptrices dans un lieu donné)	Temps et Espace sont aussi « mentaux » (polychronicité/polytopicalité/polysémie... alimentées par références/connaissances et souvenirs/sensations ancrées)
<i>système d'audition impliquée</i>	écoute monaurale suffisante (quasi « tympanique... », au plus près de la substance)	écoute binaurale nécessaire (localisation), le corps tout entier est concerné	au-delà des écoutes spécifiques, vers l'entendement tout entier : « l'être » + « les (s')avoirs »
<i>fait vivre</i>	un « en tout » pour « je » (« je » immergé, en alliage avec le « tout »)	un « ici et maintenant » pour « je/nous » (la situation présente pour les présents)	un « ici et maintenant » + un « ailleurs et avant », spécifiques aux cultures, contextes, systèmes et sociétés concernés

Fig. 7 En posture analytique : hypothèse de la triple écoute (© A. Savouret).

La naissance des « graphonages »

Je pense avoir toujours eu le plaisir de laisser le crayon ou la plume investir une page blanche ; par exemple, dans le plaisir de la dictée à la plume Sergent-Major⁹ en cours élémentaire, plaisir des pleins et des déliés (sortes de *thésis* et *arsis* graphiques). Puis plus tard, pour des raisons professionnelles (SACEM¹⁰ oblige), écrire des notes de musique ou faire des représentations graphiques de formes sonores « hors de portées à cinq lignes » pour mes musiques concrètes « haut-parlantes ».

Dans l'interview accordée à Raphaël Sudan, j'explique trivialement le contexte dans lequel sont nées ces illustrations :

Quand j'ai créé la Classe d'Improvisation Générative, j'ai eu à faire donc à tous ces étudiants qui débarquaient, sans [...] phonoculture. Et je me suis mis à fabriquer [...] ce que j'appelle maintenant des « graphonages ». [...] C'est un mélange entre « griffonner » et « phone », le phone, donc, le son...des « graphonages », qui sont des espèces d'images avec un petit peu de texte, comme d'humbles enluminures [...] dans lesquelles je raconte des histoires, sur la musique, sur le son. Beaucoup le son, beaucoup le haut-parleur.¹¹

Ainsi vont s'imposer progressivement les *graphonages* en question, ayant pour rôle de questionner le plus largement possible ce qui nous relie à l'univers sonore. J'ai donc « redonné la parole à ma main » dans une sorte d'union philosophico-ironique, comme du griffonnage, du « gri-bouillage iconique » un peu savant.

9 Cette plume métallique a été utilisée en France pour apprendre l'écriture de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1970.
10 La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique est la société de gestion des droits d'auteur française, fondée en 1851.
11 Savouret 2022, partie 2, 30:44.

Du son au phone : la révolution de l'apparition du haut-parleur

Le haut-parleur, dernier maillon de toute la chaîne électroacoustique, était bien un nouvel interlocuteur pour l'Homme-oreille dans sa recherche d'un dialogue avec l'univers audible.

En conséquence, le haut-parleur prend place aux côtés des instruments de musique dans notre exploration sensible du monde sonore mais avec un retard considérable sur le monde visible. Car nos lointains ancêtres, fréquentant par exemple la grotte Chauvet riche d'un art pariétal,¹² pouvaient voir « re-présenté » ce qu'ils voyaient quotidiennement : c'était la découverte de leur propre vision du monde, un acte culturel fondamental. Il est surprenant d'avoir attendu plus de 30 000 ans pour que l'Homme puisse enfin « ré-entendre » ce qu'il entend quotidiennement, grâce aux techniques électroacoustiques. Le décalage – ici : temporel – entre une réalité sonore (le *son*) et son image mémorisée artificiellement (le *phone*), est un deuxième acte culturel, co-fondateur de notre propre entendement du monde.

Pour nos lointains ancêtres, seul l'écho pouvait donner brièvement « l'image différée » d'un événement sonore qu'ils avaient provoqué (cailloux percutés, appels, etc.) ; et comment, inévitablement, n'en auraient-ils pas eu l'envie et le plaisir d'en jouer ? Il serait bien intéressant d'en discuter avec eux, entre collègues !

Aussi, j'aime à considérer « l'écho comme une prémonition du magnétophone » ; et on pourrait poursuivre cette hypothèse en se penchant sur tout événement sonore, grand ou petit, où serait fertile l'étude du décalage temporel, de la distance qui sépare la première existence, captée, de cet événement (existence naturelle et réelle) de la seconde, diffusée ultérieurement, mécanique et virtuelle. C'est ce qu'on nomme une démarche phonographique, « cousine » des démarches électroacoustiques de tendance concrète, mais plus soucieuse de la relation entre l'auteur et la société que de la représentation d'un objet esthétique à un public.



Fig. 8 L'oreille trouve enfin à qui parler (© Alain Savouret, 2015).

12 La grotte Chauvet est une grotte près de Vallon-Pont-d'Arc (France) avec des gravures et peintures attribuées au Paléolithique.

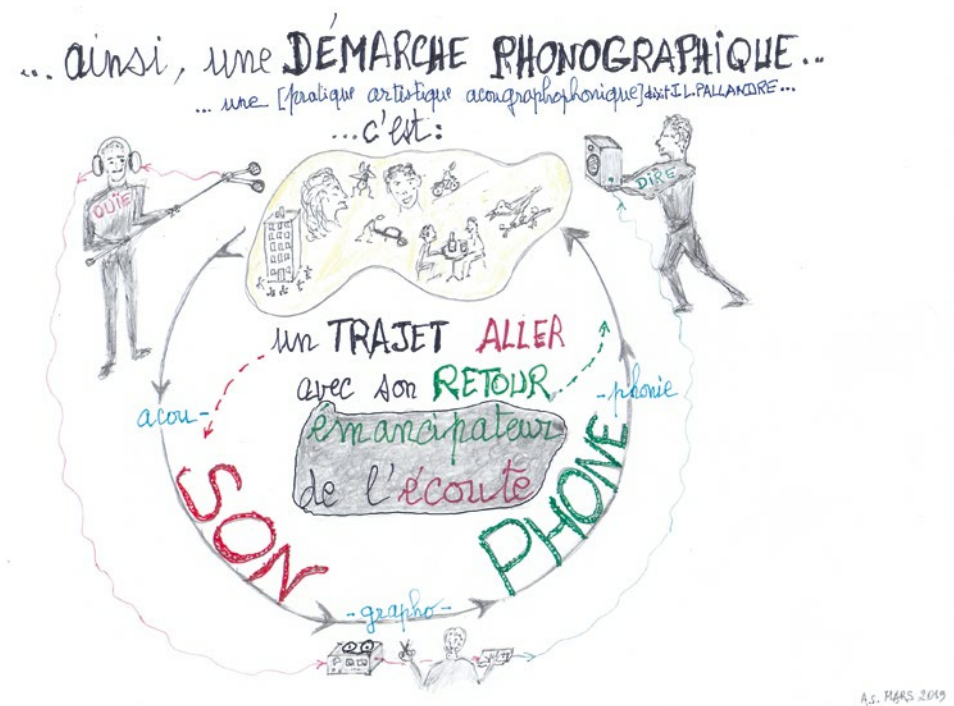


Fig. 9 Démarche phonographique (© Alain Savouret, 2019).

Serait-il fructueux d'inscrire cette démarche à l'intérieur d'une large approche, historique, du phénomène «écho», depuis ses manifestations naturelles primaires jusqu'à ses utilisations électro-numériques actuelles, en passant par sa présence sous sa dénomination «réponse» à l'intérieur de la grande forme Fugue (beau sujet pour un musicologue) ? Bref, envisager une espèce «d'écho-logie» ? À suivre.

Mais dans ce projet uchronique de dialogue avec nos lointains collègues (mais qui sait... ?), je peux proposer un *graphonage-sondage* pour lancer les débats sur l'improvisation non-idiomatique, à partir d'une affirmation très répandue dans les milieux qui se pensent détenteurs de «l'excellence» dans la musique, «musique écrite» bien évidemment (mais pas que, hélas ...). Sentence à sonder : « Un improvisateur fait une musique qui n'a ni queue ni tête. »

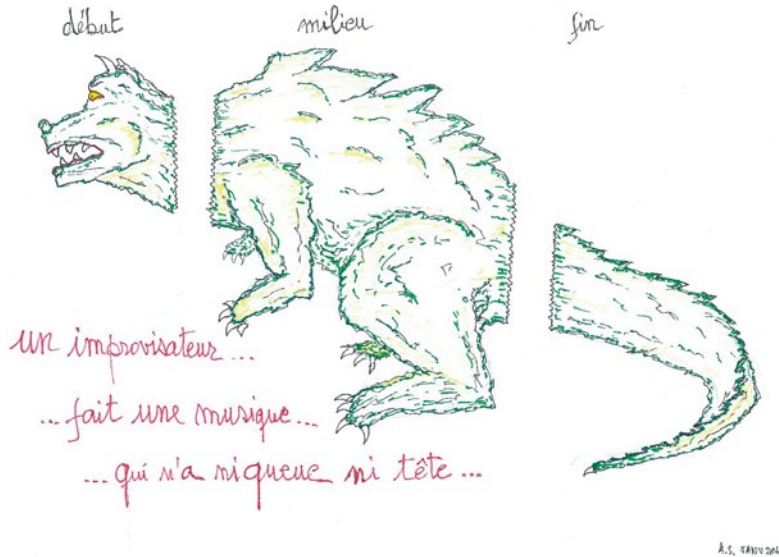


Fig. 10 Ni queue ni tête (© Alain Savouret, 2014).

Il est alors intéressant de cocher les deux cases, répondre à la fois FAUX et VRAI pour les raisons sur lesquelles je m'engage.

FAUX : en effet, l'improvisateur auquel je pense ne fait jamais « n'importe quoi » car il n'est pas, en tant que personne, « n'importe qui ». Quel que soit son âge, il est possesseur d'une somme importante de moments vécus (sonores ou non) qui l'imprègnent et induisent son comportement. Dans l'obligation de partager avec d'autres l'invention « im-médiate » d'une musique, sans consigne ni partition, il ne peut que chercher appuis et solutions en lui, dans ses « nappes phréatiques » existentielles.

VRAI : si « queue et tête » sont comprises comme début et fin, j'avance qu'une improvisation libre n'est pas un « morceau de musique » encadré comme un objet prêt à suspendre dans un musée. C'est un « moment de vie » de l'improvisateur qui ne sera jamais réitéré, trop lié aux circonstances topiques, chroniques, sociétales qui prévalent alors. Et la fin de l'improvisation, par essence imprévisible, ne sera en aucune sorte une « cessation » de ce moment de vie, mais un simple « cèdement », momentané, au temps qui passe. Le moment d'existence, le moment de vie, reprendra plus tard, dans une future improvisation, sans que le fil de l'expressivité du musicien se soit coupé.

Ainsi, on pourrait conclure de façon un peu abrupte certes, que contrairement à la musique écrite où l'objet « partition » est preuve légitime d'existence de son auteur : « la musique improvisée... ? ça n'existe pas, il n'existe que des improvisateurs. »

Bibliographie

- Fourastié 1979 | Jean Fourastié : *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris : Fayard 1979.
- Louro et al. 2021 | Ivo Louro/Margarida Mendes/Daniel Paiva/Iñigo Sánchez-Fuarros : A Sonic Anthropocene. Sound Practices in a Changing Environment, in : *Cadernos de arte e antropologia* 10/1 (2021), p. 3–17.
- Riboca 2020 | Riboca : Vinciane Despret « Phonocene ». *Bird-Singing in a Multispecies World* [vidéo], online, 17.9.2020, www.youtube.com/watch?v=U90M8rhQI6c (dernier accès le 28.8.2025).
- Savouret 2010 | Alain Savouret : *Introduction à un solfège de l'audible*, Lyon : Symétrie 2010.
- Savouret 2022 | Alain Savouret : Interview personnel en deux parties, conduit et transcrit par Raphaël Sudan, enregistrement audio, Paris, 12.2.2022.

Alain Savouret possède une double formation, classique (CNSMD de Paris avec Elsa Barraine, Olivier Messiaen, Marcel Beaufils) et expérimentale (Service de la Recherche de l'ORTF, Pierre Schaeffer). Il en découle une démarche musicale fondamentalement transversale, passant par la composition électroacoustique ou instrumentale, la direction d'orchestre, l'improvisation non-idiomatique, quelques compositions son/image expérimentales et par de nombreuses communications écrites ou orales. Il a créé la classe d'Improvisation Générative au CNSMDP en 1993 et a régulièrement bénéficié de commandes de l'État. Grand Prix des compositeurs de la SACEM en 1982, il est également membre de l'Académie Internationale de Musique Electroacoustique (IMEBourges).

Musik-Diskurse nach 1970

herausgegeben von

Thomas Gartmann, Doris Lanz,
Raphaël Sudan und Gabrielle Weber

unter redaktioneller Mitarbeit von
Daniel Allenbach

ERGON VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

Umschlagabbildung:
Demonstration im Umfeld der Gründung
der Association pour l'encouragement de la
Musique impRovisée (AMR), Genève, 1973
(©AMR/Elisabeth Gaudin)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2025

© Die Autor:innen

Publiziert von
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-227-2 (Print)
ISBN 978-3-98740-228-9 (ePDF)
DOI: <https://doi.org/10.5771/9783987402289>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

MUSIKFORSCHUNG DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann
und Daniel Allenbach

Band 19

ERGON VERLAG

Inhalt

Einleitung	9
<i>Philipp Sarasin</i> »The Future's uncertain«. Die 1970er-Jahre als Epochenschwelle	19
 I. Ästhetische Diskurse	
<i>Jörn Peter Hiekel</i> Das Mehrperspektivische der Neuen Musik. György Ligetis Stellung in der Moderne als Kristallisationspunkt	37
<i>Joachim Lucchesi</i> »Vorwärts nicht vergessen«. Diskurse in der DDR zwischen musikpolitischem Anspruch und musikpraktischem Eigensinn	53
<i>Pascal Decroupet</i> Klangdenken als Brennpunkt der ästhetischen Konfrontationen in Paris in den 1970er- und 1980er-Jahren	63
<i>Doris Lanz</i> Herausgeforderte Traditionen. Die ›Avantgarde‹ und der Schweizerische Tonkünstlerverein (STV) um 1970	79
<i>Roddy Hawkins</i> From the Mixed Avant-Garde to the Invention of Postwar Music. Becoming the New Complexity in the 1980s	95
<i>Rūta Stanevičiūtė</i> Festivals and Marketing Soviet Lithuanian Music after 1970	119
<i>Jelena Janković-Beguš</i> Nikola Hercigonja's <i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i> as a 'Hit TV Programme'. The Hows and Whys of the Work's Success in the Former Yugoslavia	135
<i>Ivana Medić</i> The Newness of Quantum Music	157
<i>Jessie Cox</i> Black Lives at Lucerne Festival 2022. "Diversity" in Germanophone Switzerland	171

II. Neue Musik und die audiovisuellen Medien

Mathias Knauer

Neue Musik und Fernsehen in der Schweiz 191

Thomas Meyer

Hoketus der Messerstiche. Mauricio Kagel und das Schweizer Fernsehen 203

Gabrielle Weber

Die Vielfalt der Schweiz im zeitgenössischen Musikschaffen.
Zehn Fernsehporträts für das Schweizer Fernsehen 2001 213

Leo Dick

Gesamtkunstwerk aus verdinglichten Beziehungen. Zukunftsweisende
Aspekte der TV-Oper *Die schwarze Spinne* (1983/84) von Armin Brunner,
Werner Düggelin, Hansjörg Schneider und Rudolf Kelterborn 231

Stefan Sandmeier/Tatiana Eichenberger

Die SRG und der STV. Von stillem Zusammenwirken und schrillen Misstönen 249

Michael Baumgartner

On Music, Machines and Posthumanism. American Minimalism
and Video Art 271

III. Zwischen Komposition und Improvisation

Michael L. Kunkel

War die Freie Improvisation eine diskursive Disziplin? Eine
paläomusikologische Lektüre der Musikfachzeitschrift *dissonanz/dissonance*
(DILEM-41) 295

Raphaël Sudan

The Other Voice. A Chronological Essay on Women Improvisers
in Switzerland, the STV and Beyond 309

Maria Sappho

Virtualities. Virtues of an Expanded Socio-Creative World
in Experimental Improvised Music Communities 337

Nina Polaschegg

Wechselwirkungen zwischen Improvisation und Komposition
in Österreich nach 1970 351

Anna Dalos

Different Improvisations. Controversies, Concepts and Ideologies
in Hungarian Composition of the 1970s 363

Doris Lanz

- Singuläres Experiment oder Beginn eines Paradigmenwechsels?
Das Tonkünstlerfest 1982 auf der Suche nach »Berührungspunkten
zwischen E- und U-Musik« 371

Peter Kraut

- Konzerte als Diskurs und Politik – die Berner Veranstalter »Taktlos«
und »tonart«, 1980–2007 387

Alain Savouret

- La révolution phonoculturelle du xx^e siècle 399

Roman Stolyar

- Bailey, Stockhausen, Braxton. Three Approaches to Free Improvisation 413

Carl Bergström-Nielsen

- Offene Komposition – Brennpunkt aktueller Veränderungsprozesse.
Ein Plädoyer 419

Thomas Gartmann

- Mission erfüllt? Das Ende des Schweizerischen Tonkünstlervereins 435

IV. Herausforderungen der Musikgeschichtsschreibung

- Herausforderungen der Musikgeschichtsschreibung.
Doris Lanz im Gespräch mit Nina Polaschegg, Pascal Decroupet
und Thomas Gartmann 467

- Personen-, Werk- und Ortsregister 479