

## Musiques mixtes : appellations incontrôlées ?

L'évolution des musiques électroacoustiques a donné lieu à des pratiques diversifiées combinant le jeu instrumental aux multiples possibilités offertes par le studio. Sons instrumentaux, sons électroniques, sons issus de corps sonores non instrumentaux, sons fixés sur support, sons transformés en direct, sons synthétiques, instruments électrifiés..., de quelle mixité parle-t-on ? Et comment se conçoivent, se pensent et se composent les œuvres mixtes ?

Il y a quelques années la musique mixte était ainsi définie<sup>1</sup> : « Musique qui associe une partie électroacoustique préenregistrée (sur bande ou autre support) à une partie instrumentale jouée en direct par un ou plusieurs interprètes ». Depuis peu, colloques, séminaires et publications imprimée ou en ligne se multiplient pour donner de l'appellation "musique mixte" un autre contenu, montrant la façon dont elle est pensée, réalisée ou perçue par les compositeurs, les musicologues et les institutions.

En août 2017, la page Wikipédia qui lui est consacrée a été entièrement remaniée, éliminant au passage les références qui évoquaient les œuvres réalisées au GRMC puis au GRM de Pierre Schaeffer, et en privilégiant les productions des studios de Cologne (démantelé en 2001), de Milan (fermé en 1983) et de l'Ircam. On y lit d'abord cette phrase : « la musique mixte est un courant musical écrit mais nécessitant pour sa représentation des interprètes (généralement instrumentistes) et des sons fixés [...] diffusés sur des haut-parleurs ». Mais ensuite il est noté que « la musique mixte peut se classer en plusieurs catégories ». Les voici, sans les développements auxquelles on pourra se reporter sur Wikipédia : « la musique mixte en temps différé », « la musique mixte en temps réel », « la musique mixte avec électronique en temps réel et en temps différé », « la musique mixte élargie (images, vidéo, danse, lumières...) ».

Dans la dernière publication du GRM intitulée *Regard sur les musiques mixtes*<sup>2</sup>, Daniel Teruggi va plus loin en dressant une liste dans son article

1. *Dictionnaire des arts médiatiques*, Groupe de recherche en arts médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, 1996, <http://zorved2.uqam.ca/dictionnaire/frames/termM.html>

*Esquisse d'une taxonomie des musiques mixtes* : « 1) Instrument et bande, 2) Instrument électronique joué en direct, 3) Instrument traité en temps réel, 4) Instrument traité en temps réel avec bande ou sons enregistrés, 5) Instrument contrôlant un dispositif à partir de capteurs ou selon le jeu de l'instrumentiste » et il pose aussi la question de savoir « qui est en charge du jeu technologique ».

On observe ainsi que la définition diffère selon qu'on considère l'histoire, la technologie ou, même, les intérêts particuliers et institutionnels.

Si on se réfère à l'histoire, on pourrait dire que l'idée de mêler instruments et sons fixés sur support audio a vu le jour au début du 20<sup>e</sup> siècle avec, par exemple, *Pini di Roma*<sup>3</sup> d'Ottorino Respighi qui intègre dans le troisième mouvement le chant d'un rossignol joué sur disque. On cite aussi John Cage qui, en 1939, réalise *Imaginary Landscape n° 1* pour piano, cymbale, fréquences enregistrées jouées sur deux phonographes à vitesse variable, ce qui en fait une des toutes premières œuvres électroacoustiques live, et non mixte.

En 1948, en donnant naissance à la musique concrète, Pierre Schaeffer compose ses *Études de bruit*. Parmi celles-ci, trop développée pour figurer aux côtés des *Cinq études*, il réalise *Diapason Concertino*<sup>4</sup> qu'il qualifie d'étude pour piano et orchestre. Ce qu'il appelle "orchestre" est le fruit d'un travail réalisé en studio sur lequel il fait jouer une partie de piano improvisée en direct. Le tout, fixé sur disque souple, sonne comme une œuvre mixte. Pour Schaeffer « cette étude est encore un compromis. Le dialogue entre les éléments concrets et le piano [...] est bancal : deux mondes si différents ne sauraient si facilement s'accorder. L'expérience, en tout cas,

2. *Musique et Technologie, Regards sur les musiques mixtes*, textes réunis par Marc Battier, Paris, 2016, INA.

3. Ottorino Respighi *Pini di Roma* (Les Pins de Rome), 3<sup>e</sup> mouvement : *Pini del Gianicolo*, poème symphonique pour orchestre et disque enregistré composé en 1924. Création à Rome le 14 décembre 1924, Teatro Augusteo.

4. D'abord intitulé *Étude concertante ou étude pour orchestre*. 2<sup>e</sup> mouvement : *Andante*, œuvre sur support audio (piano, Jean-Jacques Grunenwald). Création sur Radio-Paris le 20 juin 1948.

valait la peine »<sup>5</sup>. Et il ajoute : « c'est donc que les manipulations concrètes créent des formes qui s'opposent au style musical habituel »<sup>6</sup>. L'idée d'une mixité a germé là qui n'allait pas nécessairement dans le sens de l'instrument confronté à son double ou de l'instrument augmenté...

Rapidement les compositeurs vont produire des œuvres considérées véritablement comme mixtes, c'est-à-dire des œuvres où les deux parties, celle instrumentale et celle fixée, sont conçues et réalisées chacune avec leurs particularités. Ces particularités résident dans le fait que d'un côté le son est produit en direct, provenant de sources aussi bien acoustiques qu'électroniques, et que de l'autre le son est le résultat d'un travail de studio pensé spécifiquement pour être fixé sur support. Ainsi, en 1951 au Groupe de Recherche de Musique Concrète, Pierre Schaeffer et Pierre Henry composent *Orphée 51*<sup>7</sup>, André Hodeir *Jazz et jazz*<sup>8</sup>. En Italie, en 1952, Bruno Maderna compose *Musica su due dimensioni*<sup>9</sup> dont la première version ne propose qu'une alternance entre les deux univers, des interpolations, parti-pris qu'Edgard Varèse adoptera pour *Déserts* en 1954. C'est la deuxième version de 1957 pour flûte et support audio qui sera véritablement mixte. En 1960, Karlheinz Stockhausen propose *Kontakte*<sup>10</sup> en deux versions, l'une mixte, l'autre pour sons fixés. Ainsi *Kontakte* peut être joué sans la partie instrumentale, tout comme *Déserts* de Varèse peut l'être sans la partie électroacoustique ! Ce sont des cas de figure que l'on rencontre encore et qui sont la marque d'une autonomie assumée entre deux modes de pensée et de réalisation fort différents. Ce qui ne pourrait pas être le cas,

---

5. *Premier journal de la musique concrète 1948-1949*, in *À la recherche d'une musique concrète*, page 24, Paris, 1952, Éditions du Seuil.

6. *ibidem*.

7. Pantomime lyrique pour soprano, mezzo, alto, ténor, mime, récitant, violon et clavecin et bande magnétique créée le 6 juillet 1951 au Théâtre de l'Empire. Elle précède la composition de l'opéra concret *Orphée 53*.

8. Pour piano et bande magnétique, créé en mai 1962 par Bernard Peiffer.

9. Pour flûte, percussions et support audio, créée à Darmstadt en 1952, Internationale Ferienkurse für Neue Musik (cours d'été).

10. Pour sons électroniques, piano et percussion, créé à Stockholm le 21 novembre 1960, Musée d'art moderne.

bien évidemment, d'œuvres avec transformation en temps réel !

Par la suite, de nombreuses œuvres de ce genre on vu le jour comme celles réalisées par les compositeurs du GRM dans le cadre du Concert collectif de 1962<sup>11</sup>, ou comme *Violostries*<sup>12</sup> de Bernard Parmegiani et Devy Erlih en 1964, *Laborintus II*<sup>13</sup> de Luciano Berio en 1965, *Cantate pour elle*<sup>14</sup> d'Ivo Malec en 1966, les versions mixtes de *Hymnen* de Karlheinz Stockhausen en 1967, etc. En parallèle, d'autres œuvres voyaient le jour où des instruments étaient transformés électroniquement en direct par un synthétiseur, un modulateur en anneau, un magnétophone ou tout autre moyen. On les nommait "œuvre pour instruments et dispositif de transformation en temps réel" ou "pour instruments et dispositif de transformation électroacoustique"... Quant à celles où les synthétiseurs étaient joués sur scène, elles étaient qualifiées de live electronic ou étaient assimilées tout simplement à de la musique instrumentale. Après tout, le synthétiseur, le thérémine, les ondes Martenot sont des instruments comme les autres. Voilà pour l'histoire.

Vu du côté des musicologues, le texte de présentation du livre *Analyser la musique mixte*<sup>15</sup> résume assez bien le point de vue causal attaché au mot "mixte" : « La musique mixte, mêlant sur scène des instruments/voix et des sons électroniques, riche de plus d'un demi-siècle d'histoire, reste méconnue à plusieurs titres. En 2012, des compositeurs, interprètes et musicologues se sont réunis à l'Ircam sous l'égide de la Société Française d'Analyse Musicale pour

---

11. Le Concert collectif du GRM rassemble Jean-Etienne Marie, Ivo Malec, Luc Ferrari, Philippe Carson, Edgardo Canton, François Bayle qui composent des œuvres pour 16 à 20 instruments et bande magnétique, Bernard Parmegiani et N'Guyen Van Tuong composant pour bande seule.

12. Pour violon et support audio, créé à Royan en avril 1965, Festival international d'art contemporain.

13. Luciano Berio *Laborintus II* pour 3 voix de femme, 1 récitant, 8 acteurs, 1 flûte, 3 clarinettes, 3 trompettes, 3 trombones, 2 percussions, 2 harpes, 2 violoncelles, 1 contrebasse et support audio, créé à Paris en 1965, Centre Georges Pompidou.

14. Pour voix, harpe et support audio, créé à Paris le 25 mai 1966, studio 105 de la Maison de la Radio.

15. *Analyser la musique mixte*, sous la direction de Alain Bonardi, Bruno Bossis, Pierre Couprie et Vincent Tiffon, collection Pensée Musicale, éditions Delatour, 2017.

exposer leurs résultats sur l'étude des musiques mixtes. L'analyse musicale a trouvé dans cette pratique artistique un objet complexe, faisant coexister deux mondes sonores et deux types de notations. De ce matériau musical émergent de nombreuses difficultés d'interprétation, la multiplicité des paradigmes technologiques, l'obsolescence rapide des moyens techniques impliqués ». Toutes les œuvres pour jeu en direct et partie fixée sur support audio étant encore parfaitement exécutables, le fait d'évoquer « difficultés d'interprétation » et « obsolescence rapide » montre la primauté accordée aux œuvres avec partie électronique en temps réel. Puis, dans ce texte, il est écrit que : « penser et faire l'analyse de la musique mixte, c'est aussi repenser l'historiographie de la musique mixte... ».

Plaçons-nous maintenant du côté de la technologie. Si le qualificatif "mixte" est justifié par la juxtaposition de l'électronique et de l'acoustique, nous pourrions dire que serait mixte toute œuvre mêlant instruments acoustiques ou voix à des sons qualifiés d'électronique. Mais n'est-ce pas ce qui constitue nombre de musiques concrètes/acousmatiques depuis le début, comme *Musique sans titre*<sup>16</sup> composée en 1950 par Pierre Henry où se côtoient déjà les deux types de sources qu'il explore et dont il joue avec le même comportement, comme l'ont fait tous les compositeurs du GRMC et du GRM. C'est pourquoi, si la mixité réside dans la présence de sources électroniques aux côtés de sources acoustiques, ne serait-il pas plus juste d'inscrire au répertoire des musiques mixtes toutes nos œuvres fixées sur support qui mêlent sons instrumentaux ou vocaux et sons électroniques ?

On pourrait rétorquer que, une fois enregistré, un son d'origine acoustique devient électronique. Il n'y aurait donc plus de mixité après que les sons, quelles qu'en soient les sources, aient été captés, montés, mixés et transformés avant d'être définitivement fixés... Il faut donc en conclure que pour qu'il y ait musique mixte il doit y avoir du direct plus de l'électronique... Ainsi, une œuvre pour trompette transformée en temps réel ou une œuvre pour violon et synthétiseur jouée en direct serait mixte, tout autant qu'une œuvre pour clarinette et support

16. Œuvre acousmatique en 6 mouvements, créée sur Radio Paris IV le 10 juin 1951.

audio. Mais alors qu'en serait-il d'une œuvre pour trois synthétiseurs joués en direct, ou de celles pour instruments amplifiés ?

Pour être logique, ne serait-il pas temps de procéder à une révision radicale de l'histoire des musiques mixtes qui, si l'on poursuit le raisonnement, auraient largement précédé l'invention de la musique concrète ? En effet, c'est en 1924 que Andrei Paschtschenko compose *Symphonic Mystery* pour thérémine et orchestre. Quatre ans plus tard, le 20 avril 1928, à l'Opéra de Paris, l'Orchestre Padeloup crée *Poème symphonique* pour ondes Martenot et orchestre composé en 1926 par Dimitrios Levidis. En 1931, Paul Hindemith compose un *Concertino* pour trautionium et orchestre à cordes<sup>17</sup>... À la liste des musiques mixtes on pourrait dès lors ajouter celles de compositeurs tels que Bussotti, Honegger, Ibert, Ives, Jolivet, Koechlin, Landowski, Martinů, Messiaen, Milhaud, Schmitt qui ont tous écrit pour instruments et ondes Martenot ou thérémine... Ne serait-ce pas plus cohérent ?

Enfin, ce que tous mettent sous l'étiquette de la musique mixte, n'est-ce pas ce que nous appelions il n'y a pas si longtemps musique électroacoustique, ce qui semblait pratique dans la mesure où, depuis le milieu des années 70, les compositeurs d'œuvres fixées sur support avaient peu à peu choisi de qualifier leurs productions de "concrètes" ou d'"acousmatiques" pour les différencier des œuvres instrumentales électroacoustiques. Dans son Introduction à la publication du GRM, *Regards sur les musiques mixtes*<sup>18</sup>, Marc Battier écrit d'emblée : « Ce volume rassemble des éclairages variés sur un aspect des musiques électroacoustiques, qu'on nomme désormais musiques mixtes ». Mais qui donc – et pourquoi – a décidé de ce changement d'intitulé et par conséquent de contenu ? Qui cherche à priver les créateurs sonores – et pourquoi – d'appellations plus précises et diversifiées pour qualifier des productions pensées, conçues, réalisées et perçues différemment ? La cohabitation entre musique concrète/acousmatique, musique en temps réel, musique mixte, live electronic... ne serait-elle plus

17. *Konzertstück für Trautionium mit begleitung des Streichorchesters*, 2e mouvement *Lied, ruhig bewegt*, pour trautionium et orchestre à cordes. Création à Munich en 1931 lors d'un Congrès sur la radio.

18. *Musique et Technologie, Regards sur les musiques mixtes*, textes réunis par Marc Battier, Paris, 2016, INA.

envisageable à l'époque où on parle autant d'écologie sonore et de biodiversité ? Chacun sait que lorsqu'on ne nomme plus une chose ou une activité, elle n'existe plus. Les glissements de sens sont une des manières de coloniser et de faire disparaître. La récupération de l'appellation "musique électroacoustique" au profit des seules productions instrumentales avait finalement échoué à effacer celles fixées sur support audio, qui durent néanmoins se trouver d'autres intitulés. La musique mixte originelle (instruments/voix et partie fixée sur support), critiquée, méprisée et discréditée à coups d'articles, d'interviews et de publications, subit les effets de cette même stratégie. On peut tout autant redouter que l'appellation "musique acousmatique" ne fasse, elle aussi, les frais d'une telle manœuvre dont on commence d'ailleurs à voir les premiers assauts...

Dans son livre *Les Courants musicaux du XXe siècle ou la musique dans tous ses états*, Jean-Yves Bras donne plusieurs définitions prenant en compte l'évolution historique. Pour musique mixte, il écrit : « musique associant des instrumentistes, qui jouent en direct, à des sons préenregistrés fixés sur bande ». Puis il définit la live electronic music qui « associe des instrumentistes qui jouent en direct à des sons électroniques également manipulés en direct. Elle représente donc dans les années 1960-1980 une étape intermédiaire entre musique mixte et musique interactive ». Enfin, il dit de la musique interactive qu'elle « établit un lien direct entre des instrumentistes et un dispositif numérique (ordinateur) réagissant en temps réel aux signaux des instrumentistes »<sup>19</sup>.

Cependant, à la suite de sa définition de la musique mixte, il ajoute que c'est « une pratique qui tentera beaucoup de compositeurs à partir des années 50 mais qui rencontrera la résistance des interprètes en raison des contraintes infligées par le caractère immuable, figé, des sons enregistrés avec lesquels il n'est point d'interprétation possible. Il faudra attendre l'apport des sons numériques et leur traitement par l'ordinateur pour générer un rapport interactif plus souple ».

---

19. Jean-Yves Bras, *Les Courants musicaux du XXe siècle ou la musique dans tous ses états*, Éditions Papillon, Suisse, 2003, [http://www.courants-musicaux-xxe-siecle.eu/courants\\_musicaux.htm](http://www.courants-musicaux-xxe-siecle.eu/courants_musicaux.htm)

Jean-Yves Bras qui, comme Philippe Manoury et tant d'autres, critique la supposée rigidité du support audio, ont-ils questionné les musiciens d'orchestre pour savoir s'ils souffrent d'une impossibilité d'interprétation et d'un manque de souplesse lorsque le chef adopte un tempo et une battue qui ne sont pas forcément ceux que chacun d'eux aurait adoptés ? Et s'inquiètent-ils des contraintes infligées aux interprètes qui, munis d'une oreillette émettant un clic métronomique implacable, les condamnent à jouer, en une sorte de playback totalement figé, des œuvres avec transformation en temps réel dont la partie électronique a été finalement fixée sur support, comme cela arrive bien plus souvent qu'on ne le croit ou qu'on ne le dit... ? Ne serait-ce pas, tout compte fait, une des raisons de l'abandon progressif de l'appellation "musique temps réel" au profit de "musique mixte", intitulé devenu plus vague et ambigu car détourné de son sens premier, ce qui aurait l'avantage de masquer l'imposture tant de fois réitérée ?

Pour terminer ce tour d'horizon et s'éloigner de cette foire d'empoigne, voici quatre exemples d'œuvres mixtes, où ce n'est pas le mélange de sources acoustiques et électroniques qui font la mixité puisque dans l'une et l'autre partie on peut trouver des sons de toutes provenances aussi bien acoustiques (amplifié, électrifié ou non) que synthétiques ou électroniques. Ces œuvres sont le fruit d'une mixité entre deux attitudes, deux artisanats qui osent la superposition d'une partie conçue et notée avant d'être confiée à des interprètes qui la jouent en direct et d'une partie conçue et élaborée en studio, puis fixée sur support pour être jouée sur un ensemble de haut-parleurs.

1. Le dialogue entre l'instrument et son double est un parti-pris très répandu et bien souvent peu risqué dans la confrontation des deux univers. C'est un schéma souvent adopté par Jean-Claude Risset qui, dans *Dialogues*<sup>20</sup>, met les musiciens en présence d'instruments synthétiques qui se plient aux règles de l'écriture instrumentale.

2. À l'inverse de l'exemple précédent, le jeu d'imitation, par les instruments, de phénomènes sonores naturels enregistrés et plus ou moins transformés, apporte à l'écriture instrumentale une nouvelle façon de concevoir articulations,

---

20. *Dialogues* [1975] pour flûte, clarinette, piano, percussion et support audio, créé à Bruxelles en 1975.

motifs et orchestration. C'est ce qu'a pratiqué systématiquement François-Bernard Mâche, comme ici dans *Amorgos*<sup>21</sup>, où il fait entrer la nature au milieu de l'orchestre.

3. Mettant à profit tout son savoir-faire du studio et sa compréhension du fonctionnement des machines Ivo Malec établit un rapport d'égalité entre la partie électroacoustique et les instruments qu'il considère par endroit comme des générateurs de son ou des appareils de studio, ainsi qu'on peut l'entendre dans *Lumina*<sup>22</sup> par exemple. Ici l'instrument n'imité pas le son électronique, ni l'inverse. C'est le comportement du compositeur en studio qui se reporte sur la manière de penser et structurer la partition.

4. Un parti-pris, très couramment adopté par des compositeurs qui souvent maîtrisent moins le studio et toute la science de l'écriture du support, consiste à réaliser ce que d'aucuns appellent un "tapis sonore" qui joue le rôle de soutien et de liant à un jeu instrumental lui beaucoup plus maîtrisé. Avec *Et tournent les sons dans la garrigue*<sup>23</sup>, Luc Ferrari, dont les compétences et la dextérité électroacoustiques sont incontestables, donne quelques indications écrites aux musiciens qui développent, pendant vingt-cinq minutes, un jeu instrumental semi-improvisé et accumulatif guidé par une trame continue et évolutive.

Ces quatre exemples ne sont qu'un bref aperçu des stratégies de composition de la musique pour instruments, voix ou corps sonores joués en direct simultanément avec une partie fixée réalisée en studio par et pour le support audio. Une étude spécifique et approfondie de la musique mixte (appellation d'origine) dévoilerait la diversité des démarches et des partis-pris et surtout la richesse de cette mixité qui va bien au-delà d'un simple saupoudrage de technologie ou de rudimentaires transformations électroniques pour un jeu instrumental classique à la recherche de son ombre double.

Denis Dufour  
Perpignan, novembre 2017

Conférence donnée le 21 novembre 2017 lors de la table ronde *La musique mixte dans la création contemporaine* dans le cadre des Journées nationales de la musique électroacoustique de Perpignan.

---

21. *Amorgos* [1979] pour 2 bassons, 2 trombones, 2 percussionnistes (avec orgue électrique), piano, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et support audio, créé à Metz le 16 novembre 1979.

22. *Lumina* [1968] pour 12 cordes et support audio, créé à Lucerne le 7 septembre 1968 au Kunsthaus.

23. *Et tournent les sons dans la garrigue* [1977] pour 5 à 10 instruments ou plus ad lib. et support audio, créé à Narbonne en 1977.