

MICHAEL NYMAN

*Experimental Music*

CAGE ET AU-DELÀ

Avant-propos de  
BRIAN ENO

Traduit de l'anglais par  
NATHALIE GENTILI

I D E M • V E L L E



A C • I D E M • N O L L E

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV<sup>e</sup>

2017

TITRE ORIGINAL  
*Experimental Music*  
*Cage and beyond*

- © Michael Nyman & Cambridge University Press, 1999.
- © Brian Eno, 1999, pour l'avant-propos.
- © Robert Worby, 1999, pour la discographie.
- © D.R., pour les illustrations.
- © Éditions Allia, Paris, 2005, 2017, pour la traduction française.

Pour Aet, Molly et Martha

J'aimerais exprimer ma gratitude envers les amis suivants pour m'avoir prodigué conseils, critiques, encouragements, partitions, photos, textes, informations (et bien sûr pour m'avoir présenté à Q.P.R.) – chacun sera capable d'associer son nom à l'action : Gavin Bryars, Cornelius Cardew, Martin Kingsbury, Ryo et Hiroko Koike, Alvin Lucier, David Mayor, Gordon Mumma, Michael Parsons, Kevin Power, Steve Reich, Brigitte Schiffer, Victor Schonfield et John Tilbury.

M. N., 1974.

Et – en 1999 – envers Robert Worby et Penny Souster.



## AVANT-PROPOS

LES meilleurs livres sur les mouvements artistiques deviennent bien plus que de simples descriptions : ils deviennent partie intégrante de ce qu'ils se sont donné pour objectif de décrire. *Experimental Music* est l'un de ces livres. Il cherche à identifier et rendre cohérent tout un pan musical qui ne s'intègre ni à la tradition classique ni aux orthodoxies d'avant-garde qui en sont issues.

Sa parution en 1974 a renforcé une communauté d'intérêts, un sentiment que la musique devrait dépasser le cadre d'une salle de concert ou d'un enregistrement, qu'elle doit, d'une manière ou d'une autre, trouver son prolongement dans nos vies.

Le travail abondant qui résulta de cette conviction fut conduit vigoureusement en Angleterre comme en Amérique, et sembla trouver refuge dans les endroits les plus inattendus. Globalement, les conservatoires de musique ne s'y intéressèrent pas du tout, alors que les écoles d'art – fortes de leur intérêt pour les happenings, la culture pop et les performances – l'absorbèrent complètement. De nombreux compositeurs et interprètes parmi les plus intéressants d'Angleterre – Cornelius Cardew, Gavin Bryars, Howard Skempton, John Tilbury et, pendant un moment, Christian Wolff – gagnèrent leur croûte en faisant cours à des étudiants en art.

À l'époque – du milieu à la fin des années soixante – j'étudiais dans une école d'art dont le bâtiment abritait aussi un très important conservatoire de musique. En mon temps, j'y ai organisé plusieurs "événements musicaux", auxquels participèrent plusieurs fois d'assez grands noms du nouveau champ musical. Je me souviens n'y avoir jamais vu qu'un seul étudiant en musique, une seule et unique fois. Alors que tout ce qui relevait de l'avant-garde – Stockhausen, Boulez et les autres sérialistes européens – pouvait toujours être perçu comme un terrain adéquat pour exercer toute capacité musicale "véritable", et furent ainsi récupérés par l'académie, les trucs qui nous intéressaient étaient si

explicitement anti-académiques qu'ils furent souvent proclamés être écrits pour des *non-musiciens*. Ils se consacraient, à vrai dire, davantage à la façon dont les choses étaient faites – quels procédés avaient été employés pour les composer ou les interpréter – qu'à l'allure du résultat final. C'était une musique – nous alors, du procédé plutôt que du produit. Rétrospectivement, il faut bien admettre que cela a donné naissance à quelques musiques extrêmement conceptuelles dont la jouissance exigeait un acte de foi (ou, du moins, de soumission) plus total que celui que l'on exige normalement d'un auditeur banal ; mais de tels actes de foi donnèrent à ceux qui s'en acquittèrent une longueur artistique d'avance quand vinrent les années 80.

Nous (j'utilise le mot à bon escient puisque la même petite douzaine de personnes semblait être présente à chaque concert), nous avions l'impression de nous intéresser à deux extrêmes d'un même continuum musical. D'un côté, nous célébrions la musique en ce qu'elle était hautement physique, une entité sensuelle – une musique libérée de structures narratives et littéraires, libre d'être une expérience sonore pure. D'un autre côté, nous défendions l'idée d'une musique hautement intellectuelle, une expérience spirituelle qui, dans les faits, était un terrain où nous pouvions nous exercer, mettre des propositions philosophiques en pratique ou nous approprier des procédés fascinants et ludiques. Ces deux pôles, évidemment, ont toujours implicitement existé dans la musique, mais la musique expérimentale s'y livrait entièrement – souvent à l'exclusion de tout ce qui pouvait se trouver entre les deux extrêmes, c'est-à-dire, à l'époque, de toutes les autres musiques ou presque. À l'extrémité sensuelle il y avait La Monte Young et ses interminables morceaux à note unique, Terry Riley et Charlemagne Palestine et leurs répétitions tonales (deux concepts impopulaires auprès de l'avant-garde), Steve Reich, Philip Glass et leurs œuvres cycliques et viscérales. À l'extrémité "spirituelle", on trouvait Christian Wolff, Cornelius Cardew et le Scratch Orchestra, Gavin Bryars et l'"école" anglaise – produisant souvent une musique quasi silencieuse, propice à la

réflexion. Au centre, et dominant tout le reste, trônait John Cage dont le merveilleux livre *Silence* avait donné le véritable coup d'envoi du mouvement.

Si telle était la “musique expérimentale”, où était l'expérience ? Peut-être reposait-elle dans le martèlement continu de la question “qu'est-ce que la musique pourrait être d'autre ?”, dans la tentative de découvrir ce qui rend possible l'expérience de la musique. Et, partant de là, nous avons fini par conclure que la musique ne nécessitait ni rythmes, ni mélodies, ni harmonies, ni structures, ni même notes, qu'elle n'avait guère besoin de faire appel à des instruments, des musiciens ou des salles appropriées. Il fut admis que la musique n'était pas intrinsèque à un certain arrangement des choses – à certaines façons d'organiser les sons – mais était en fait un *procédé d'appréhension* que nous pouvions, en tant qu'auditeurs, choisir de diriger. Ce qui déplaça la terre d'élection de la musique de “là-bas” à “ici”. S'il faut retenir un message légué par la musique expérimentale, le voici : la musique est quelque chose que produit votre esprit.

C'était, et cela demeure, une proposition révolutionnaire. Le livre de Nyman, écrit au cœur même de la révolution, saisit l'esprit du moment. Le texte s'achève quand la “tradition” expérimentale semble s'effriter. Cardew, John Tilbury et Frederic Rzewski étaient devenus explicitement politiques et s'affairaient à renier les “zigzags et les musiques tremblotantes”, à l'invention desquels ils avaient si activement contribué. Je me souviens d'une longue discussion avec Cardew au cours de laquelle j'essayai de le convaincre que son œuvre maîtresse, *The Great Learning*, exposait une idée nouvelle et convaincante de l'organisation sociale, et où, à son tour, il condamnait l'œuvre comme relevant de l'“élitisme bourgeois”. Et pourtant, au même instant, un nouveau public de masse commençait discrètement à s'unir au nom d'une nouvelle forme d'écoute. Il s'agissait de gens avides d'autre chose que des anciennes catégories du rock, du jazz et du classique. Ils voulaient une musique de l'espace, de la texture et de l'atmosphère – et la trouvèrent dans les bandes son de cinéma,

les enregistrements environnementaux, les mouvements lents, les œuvres méditatives venues d'autres cultures, et, heureusement, dans le travail de quelques compositeurs "expérimentaux".

L'aile politique de la musique expérimentale sembla perdre de la vitesse en 1980, quand Cardew mourut prématurément, mais l'autre dynamique d'ouverture vers le public perdura. En 1975, je fis paraître un premier lot de disques sur Obscure Records et, en dépit du saccage rituel infligé par les bulldogs de la presse musicale anglaise, je pris conscience qu'il y avait une place, certes encore limitée à l'époque, pour cette nouvelle musique. Le public s'avéra plus sophistiqué que ne le croyaient les compagnies de disques et, on ne s'en étonnera point, plus ouvert d'esprit que la plupart des critiques qui écrivaient soi-disant pour lui. Obscure Records et les labels du même genre ont donné aux compositeurs un accès aux nouvelles possibilités de composition qu'offrent le processus d'enregistrement et le marché de masse, et leur dépendance à l'establishment classique – en tant qu'arbitre, médium et intermédiaire – s'en est trouvée proportionnellement réduite. Ainsi fut-il possible pour des compositeurs tels que Philip Glass, Simon Jeffes, Jon Hassell et Michael Nyman de rassembler, en partant de rien, un nouveau public qui n'a depuis cessé de croître. En 1978, j'ai lancé un nouveau label que j'ai nommé Ambient et que je destinai à exploiter les leçons et les conclusions résultant de l'expérience de la musique expérimentale (et, pour tout dire, de ce livre) afin de produire une nouvelle musique populaire.

Il semble aujourd'hui que ce qui était au commencement une bulle ésotérique située aux limites extrêmes de la musique se soit mué en courant dominant. Les premiers affluents de ce courant dominant sont explorés ici et, feuilletant de nouveau ce livre après toutes ces années, je m'aperçois qu'ils ne sont en aucun cas taris.

BRIAN ENO

## PRÉFACE À LA SECONDE ÉDITION

*EXPERIMENTAL MUSIC : Cage and Beyond* a été écrit entre 1970 et 1972 et publié en 1974. Deux questions évidentes s'offrent immédiatement à nous : quelle est l'opportunité d'une réédition, plus de vingt-cinq années après la première publication (si l'on choisit d'ignorer que le livre est épuisé depuis des années, qu'il se monnaye à prix d'or et est régulièrement volé dans les bibliothèques) et, avec moindre obligeance, pourquoi ne pas l'avoir mis à jour ?

La réponse à la seconde question se trouve en fait dans la première. En 1972, ce que j'ai choisi de nommer "musique expérimentale" n'était qu'un sport minoritaire, joué sur des terrains généralement non dédiés à la musique, devant des publics de disciples venus plutôt des univers des beaux-arts, de la danse ou du cinéma que de celui de la musique ; elle était méprisée, ignorée ou cavalièrement utilisée comme matière brute par l'avant-garde dominante d'alors et par les institutions culturelles qui la soutenaient (sauf quand Darmstadt trouvait commode d'ouvrir momentanément ses portes à l'"opposition"). Je dis "ce que j'ai choisi de nommer 'musique expérimentale'" – mais, dans les faits, le titre de cet ouvrage et la culture musicale qu'il célèbre ont été choisis par d'autres : le livre s'inscrivait dans une série de monographies publiées par Studio Vista et traitant des versants expérimentaux du cinéma, du théâtre, de la danse et de la peinture ; mais, alors que les auteurs des autres volumes durent *créer* leur propre définition de ce qu'ils jugeaient être expérimental dans leur médium respectif, John Cage avait heureusement déjà défini le terme dans son acceptation musicale et m'avait ainsi légué un "ready-made" – une définition et une pratique esthétique que je me suis alors proposé de redéfinir, de décrire, de mettre en contexte, d'analyser et de développer dans mon livre. La définition universelle d'une histoire et d'une esthétique de la musique expérimentale par Cage m'a aussi libéré du besoin

de me confronter directement au tortueux et (compte tenu de mes intentions de l'époque) futile problème de savoir ce qui, précisément, était *experimental* dans la musique expérimentale (ou l'est encore, selon les cas) ou ce qui n'était *pas* expérimental dans la musique "non expérimentale" (ou ne l'est toujours pas, selon les cas). Mon premier chapitre "Vers (une définition de) la musique expérimentale" demeure pourtant, autant que je sache, la tentative la plus rigoureuse pour classer la musique expérimentale et la différencier de l'opposition fondée sur le sérialisme (et pour trouver un point de contact qui puisse contenir l'extrême des systèmes ouverts indéterminés de Cage et celui des systèmes clos des minimalistes). Je lançais ainsi un défi qui ne fut relevé que par quelques auteurs comme Georgina Born avec son court discours sur "Le postmodernisme musical comme négation du modernisme musical" ["Musical Postmodernism as the Negation of Musical Modernism"] dans son livre *Rationalizing Culture* (1995). (Fort heureusement, le terme postmodernisme n'était pas à la mode en 1972 et n'apparaît absolument jamais dans ce livre même si on a pu avancer que John Cage fut le premier postmoderne – alors qu'il est resté un archimoderniste jusqu'à la fin de ses jours. La note, signée Morton Feldman, à la page 20 du présent volume demeure aussi pertinente aujourd'hui qu'elle l'était il y a plus de vingt ans.)

Mais pour en revenir à ma première question : cette réédition est nécessaire pour au moins deux raisons. La première est historique : une nouvelle génération d'auditeurs et de musiciens s'est récemment profondément plongée, pour la première fois, dans les œuvres initiales des compositeurs fondateurs de la musique expérimentale tels que Cornelius Cardew et La Monte Young, et dans celles de groupes originaux et passés maîtres dans leur domaine, comme le Portsmouth Sinfonia et le Scratch Orchestra ; et le renouveau Fluxus se poursuit – si tant est que Fluxus ait un jour disparu. *Experimental Music : Cage and Beyond* demeure une source fondamentale d'informations sur une éthique musicale, un sens communautaire, un fondamentalisme, un idéalisme

et une pureté (un puritanisme même) esthétique dont certains peuvent dire qu'elle s'est corrompue ces dernières années. Deuxièmement, une réédition s'impose car il s'agit du livre source pour comprendre les origines et les principes d'une pratique musicale qui, alors que tout jouait contre elle d'un point de vue culturel, a fait montre d'une résistance remarquable et inattendue, comme le prouvera un simple coup d'œil à la discographie qui figure dans cette nouvelle édition. Le livre ne traite en aucun cas d'une tradition perdue – Cage tout autant que les compositeurs que j'inclusais dans mon “*beyond* [au-delà]” (un *beyond* qui embrassait aussi une flopée d'œuvres remarquables que Cage composa plus tard dans sa vie) ont non seulement fait montre d'une poussée créative que ni eux ni aucun commentateur n'aurait pu prévoir au début des années 70, mais ils ont également colonisé un marché dominant, chose qui aurait été inimaginable au moment de la rédaction de ce livre. La musique anciennement nommée minimalisme, tout particulièrement, a envahi quelques-uns des bastions du haut modernisme – les opéras, les festivals de musiques nouvelles, les stations de radio, les grandes salles de concert, les orchestres et les chefs d'orchestre, tous autrefois propriétés exclusives du modernisme européen. Et tout cela s'est produit sans que son intégrité soit compromise ou son identité esthétique perdue, sans qu'elle devienne “européenne”, élargissant constamment et naturellement la taille, la diversité et l'ampleur de son public. La discographie – ma seule concession, en dehors de cette préface, à la mise à jour – ne signale pas seulement la forte abondance de musique née des racines peu prometteuses ensemencées et exposées dans *Experimental Music*, elle est également un signe qui, par sa seule existence, prouve sa viabilité commerciale au sein de compagnies de disques dont l'altruisme n'est généralement pas la première des qualités.

Ma prophétie, en dernière page du livre, selon laquelle la politique finirait par détruire la musique expérimentale se révéla tellement fautive qu'elle démontre qu'un commentateur qui est aussi un acteur de la culture qu'il chronique – ce que j'étais –

peut parfois être trop *proche* de son sujet. La musique politique apparut par intermittence dans les œuvres de Christian Wolff (lequel resta autant que possible fidèle à ses principes musicaux) et dans celles de Cardew et Rzewski (qui s'enticha du néoromantisme inspiré du folk). De même, il aurait été inconcevable et périlleux de prédire *le moindre* échange entre la musique expérimentale et une quelconque facette de la musique pop en 1972.

La réponse à l'autre question que je posais au premier paragraphe coule alors de source. Vingt-cinq ans de musique écrite par les seuls compositeurs figurant dans l'édition de 1974 auraient noirci deux ou trois volumes de la taille de ce livre. Les études consacrées au travail de seulement quatre de ces compositeurs – Young, Riley, Reich et Glass – sont devenues une petite industrie, alors que paraissait un déluge de livres sur et de John Cage depuis sa mort. Ma propre carrière est passée depuis 1976 de celle de critique à celle de compositeur, dont la musique trouve strictement ses origines dans la plupart des innovations que je décris ici – Cage, Feldman, Fluxus, le minimalisme et la tradition objet trouvé britannique – mais qui célèbre, transgresse, caricature et même trahit la plupart des principes de la musique expérimentale tout en leur restant profondément fidèle. Et je ne suis que l'un des nombreux compositeurs qui devraient figurer dans *Fils de la musique expérimentale*. Je me suis souvent demandé et j'ai souvent demandé à d'autres pourquoi un tel livre n'avait pas encore été écrit – *Experimental Music* est un excellent point de départ. Mais il en est ainsi depuis vingt-cinq ans.

Ce nouveau livre devra être moins ethnocentrique – le nombre de compositeurs post-expérimentaux y figurant, illimité. Le présent volume est solidement ancré dans un axe États-Unis-Grande-Bretagne car la “tradition” vit le jour aux États-Unis et se transplanta en Angleterre grâce au travail original de compositeurs anglais et au prosélytisme inédit de compositeurs, interprètes et commentateurs anglais pour la musique expérimentale américaine sous toutes ses formes. Le dévouement d'un pianiste comme John Tilbury pour la musique de Cage et de Feldman, ou de



Christian Wolff pour celle de Cardew et du Scratch Orchestra, mon propre soutien, en tant qu'auteur et organisateur de concerts, auprès de Steve Reich ou le travail du promoteur Victor Schonfield et de sa société Music Now au profit de la Sonic Arts Union, par exemple – tout cela a contribué à entretenir ce sentiment d'une *tradition* expérimentale anglo-américaine unique (bien que, malheureusement, la culture américaine, à l'époque comme maintenant, ne soit pas exactement ouverte à *notre* musique). Quelques compositeurs japonais ont laissé leur carte de visite mais très peu d'Européens s'intégraient à ma vision globale de l'expérimentation – il me semble me souvenir de Cardew interprétant la musique de Michael von Biel et l'on pourrait plaider que je découvris le Danois Henning Christiansen travaillant aux côtés de Joseph Beuys au festival d'Edimbourg en 1970. (Philip Glass et Steve Reich furent complètement déconcertés par ce sévère minimalisme nordique quand je le leur fis écouter à l'époque. Et même l'amour anglo-américain fut mis à rude épreuve, chez Gavin Bryars, en 1971, quand, en réponse au dévoilement galvanisant des bandes de *Four Organs* et *Phase Patterns* de Steve Reich, les membres du Portsmouth Sinfonia présentèrent leur propre innovation de dernière minute – une version très *cheap* de l'*Ouverture de Guillaume Tell* !)

L'auteur potentiel de *Fils de...* dispose d'un accès plus grand aux compositeurs, à la musique interprétée en public et aux CD ; documents, informations, entretiens, sont tous librement accessibles – même la correspondance entre Boulez et Cage a été publiée depuis. La bibliographie originale montre à quel point les sources écrites étaient lacunaires et limitées au début des années 70. Et certains compositeurs – comme Meredith Monk, Pauline Oliveros, James Tenney ou Charlemagne Palestine – étaient invisibles et inaudibles pour tout auteur-interprète dont la perception du sujet se faisait exclusivement depuis Londres. Mais assez bizarrement, devrais-je écrire *Experimental Music : Cage and beyond* aujourd'hui que je ne le ferais *pas* différemment, bien qu'il ne soit pas possible de le faire *autrement* que différemment. Dieu merci, je l'ai écrit quand je l'ai écrit.



John Cage.

## I. VERS (UNE DÉFINITION DE) LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE

Des objections sont parfois émises par les compositeurs quant à l'emploi du terme *experimental* pour décrire leurs œuvres, car on prétend que toutes les expériences qui sont menées précèdent l'étape qui est finalement franchie par la détermination, et que cette détermination implique de connaître et même d'avoir à l'esprit un agencement particulier des éléments utilisés, même s'il n'est pas conventionnel. Ces objections sont tout à fait recevables, mais seulement quand, comme le montre la musique sérielle de notre époque, il s'agit de fabriquer une chose sur laquelle se concentre l'attention. Quand, par contre, l'attention se déplace vers l'observation et l'audition de plusieurs choses à la fois, y compris vers celles qui sont environnementales – c'est-à-dire quand elle devient inclusive plutôt qu'exclusive – il ne peut plus être question de fabrication, au sens d'élaboration de structures intelligibles (nous sommes des touristes), et le mot "expérimental" est alors approprié, à condition de ne pas être compris comme descriptif d'une action destinée à être ultérieurement jugée en termes de succès ou d'échec, mais simplement comme une action dont l'issue est inconnue. Qu'a-t-il été déterminé ?

John Cage (1955)

Quand un compositeur éprouve la responsabilité de créer, plutôt que d'accepter, il exclut du champ des possibles tous ces éléments qui ne suggèrent pas la mode du moment pour une certaine profondeur. Car il se prend au sérieux, désire qu'on le reconnaisse comme quelqu'un d'éminent, et de ce fait amoindrit son amour et intensifie sa peur et son souci de ce que les gens vont penser. Un tel individu est confronté à beaucoup de problèmes sérieux. Il doit faire mieux, plus beau, plus impressionnant, etc. que quiconque. Et qu'est-ce que, précisément, cet objet beau et pénétrant, ce chef-d'œuvre, a en commun avec la Vie ? Voici ce qu'il a en commun avec la Vie : il en est



John Cage.

détaché. Vous la voyez, abracadabra, elle a disparu. Quand nous la voyons, nous nous sentons mieux, quand nous nous en détachons, nous ne nous sentons plus très bien.

John Cage (publié en 1959, écrit en 1952)

Car vivre est une affaire de chaque instant et chaque instant change perpétuellement. La plus sage des choses à faire est d'ouvrir immédiatement ses oreilles et d'entendre soudainement un son avant que notre pensée ait une chance de le transformer en quelque chose de logique, d'abstrait ou de symbolique.

John Cage (1952)

1. Pour des raisons évidentes, j'ai délibérément choisi de me concentrer sur les différences entre la musique expérimentale et l'avant-garde. De manière assez intéressante, l'indépendance déclarée de Morton Feldman vis-à-vis des positions expérimentales autant qu'avant-gardistes (comme je vais le démontrer, la musique de Feldman est expérimentale, au sens où je l'entends) l'a conduit à ces récentes conclusions : ce sur quoi la musique s'extasie, dans le langage "cool" d'aujourd'hui, n'est autre que sa propre construction. Le fait que des hommes comme Boulez et Cage représentent les extrêmes opposés de la méthodologie moderne n'est pas ce qui est intéressant. Ce qui est intéressant est leur similarité. Dans la musique des deux hommes, les choses sont

DANS ce premier chapitre, je tenterai d'isoler et d'identifier ce qu'est la musique expérimentale, et ce qui la distingue de la musique de compositeurs d'avant-garde tels que Boulez, Kagel, Xenakis, Birtwistle, Berio, Stockhausen, Bussotti, d'une musique conçue et exécutée sur les sentiers battus mais sacrés de la tradition post-Renaissance<sup>1</sup>. Puisque, comme le formule le proverbe chinois, "une démonstration vaut cent explications", je propose de prendre un cas pratique – 4'33" de Cage – datant de la même période d'émergence de la musique expérimentale que les trois déclarations rapportées plus haut, et de l'utiliser comme point de référence. J'ai sélectionné la pièce dite silencieuse non parce qu'elle est célèbre (et incomprise) mais parce qu'elle est la plus vide dans son genre et donc, pour mon propos, la pièce qui regorge du plus grand nombre de possibilités. C'est aussi – pour Cage certainement – une œuvre qui a fait son temps, détrônée par la révolution qu'elle a contribué à soulever. ("Je n'ai plus besoin de la pièce silencieuse", disait Cage dans un entretien en 1966.) J'articulerai la discussion autour du questionnement par Cage des unités traditionnelles de composition, d'exécution et d'écoute : "Composer est une chose, exécuter en est une autre, écouter une troisième. Que peuvent-elles avoir en commun ?" Dans des circonstances ordinaires il pourrait sembler

déconcertant d'opérer cette séparation, mais à l'aube de l'histoire de la musique expérimentale déjà, 4'33" démontre très clairement ce que la composition, l'exécution et l'audition peuvent avoir ou ne pas avoir en commun.

Les distinctions entre la pratique expérimentale et celle d'avant-garde dépendent, en dernier recours, de considérations purement musicales. Mais, comme le montrent les déclarations de Cage, il serait stupide d'essayer de séparer le son de considérations esthétiques, conceptuelles, philosophiques et éthiques que renferme la musique. Comme l'a écrit Alan Watts des difficultés de l'esprit occidental à comprendre la philosophie chinoise, "le problème est de prendre en compte les différences dans les prémisses fondamentales de la pensée et dans les méthodes mêmes de réflexion". D'ailleurs, Boulez était conscient de ces différences : "Rien n'est basé sur le 'chef-d'œuvre', sur le cycle fermé, sur la contemplation passive, la jouissance étroitement esthétique ; la musique est une manière d'être au monde, s'intègre à l'existence, y est inséparablement liée : catégorie éthique, non plus seulement esthétique." À vrai dire, Boulez comparait ici les traditions ethniques non occidentales à la tradition musicale artistique occidentale, mais sa remarque exprime néanmoins la position de la musique expérimentale avec beaucoup de clarté.

exactement ce qu'elles sont – ni plus, ni moins. Dans la musique des deux hommes, ce qui est entendu est indissociable de son procédé. En fait, le procédé lui-même peut être considéré comme l'incarnation de notre époque. Le dualisme de moyens précis créant des émotions indéterminées n'est maintenant plus associé qu'avec le passé.

Et aux yeux de Cornelius Cardew et de John Tilbury, et de leur toute nouvelle conscience politique – qui les conduit à dénoncer aujourd'hui leurs anciennes attitudes et activités telles qu'elles sont exposées dans ce livre – des similarités primordiales résident dans l'élitisme, l'individualisme, la culture bourgeoise qui ont proliféré au sein de la tradition expérimentale et de l'avant-garde. (N.d.A.)

## COMPOSER

### *Notation*

La partition de 4'33" présente, au moyen des chiffres romains I, II et III, une œuvre en trois mouvements ; chaque mouvement est annoté "TACET". Une note en bas de page (la seule véritable note de la partition de Cage !) indique que lors de la première

John Cage, 4'33". Note :  
Le titre de cette œuvre figure  
la durée totale de son exécution  
en minutes et en secondes.

À Woodstock, New York,  
le 29 août 1952, le titre était  
4'33" et les trois parties 33",  
2'40" et 1'20". Elle fut exécutée  
par David Tudor, pianiste,  
qui signala les débuts des  
parties en ouvrant le couvercle  
du clavier, et leurs fins en fer-  
mant le couvercle. L'œuvre  
peut cependant être exécutée  
par n'importe quel instrumen-  
tiste ou combinaison  
d'instrumentistes et sur  
n'importe quelle durée.

I  
TACET  
II  
TACET  
III  
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KRAMEN

JOHN CAGE



représentation (qui est aussi celle qui fit le plus parler d'elle), David Tudor choisit d'interpréter les trois sections en quatre minutes et trente-trois secondes. "TACET" étant le mot utilisé dans la musique occidentale pour indiquer à un instrumentiste qu'il doit rester silencieux pendant un mouvement, l'interprète est prié de ne produire aucun son ; mais – comme l'explicite la note – pour n'importe quelle durée, sur n'importe quel(s) instrument(s).

En matière de notation, 4'33" témoigne donc déjà du bouleversement radical des méthodes et des fonctions de la

notation apporté par la musicale expérimentale. Une partition ne peut plus “représenter” les sons au moyen de symboles dédiés que nous nommons solfège, des symboles qui sont lus par un interprète, lequel fait de son mieux pour “reproduire” aussi fidèlement que possible des sons que le compositeur a initialement “entendus” et notés. Edgar Varèse a un jour souligné quelques-uns des inconvénients propres aux mécanismes de la notation traditionnelle : comme la musique est “jouée par un être humain, vous devez imposer une pensée musicale à travers la notation, puis, généralement beaucoup plus tard, l’instrumentiste doit se préparer de diverses façons à produire ce qui – espère-t-il – émergera comme ce son particulier”. 4’33” est, parmi une longue série de compositions de Cage et d’autres, l’une des premières pièces où autre chose qu’une “pensée musicale” (ce par quoi Varèse signifiait un motif de sons) est imposé à travers la notation. Cornelius Cardew écrivait en 1963 : “Un compositeur qui entend des sons essaiera de trouver une notation pour les sons. Celui qui a des idées, en trouvera une qui exprime ses idées, laissant leur interprétation libre, sachant que ses idées ont été notées fidèlement et de manière concise.”

### *Procédés*

Les compositeurs expérimentaux ne se préoccupent généralement pas d’administrer un *objet temporel* défini dont les éléments constitutifs, la structure et les interconnexions sont calculés et organisés à l’avance, mais s’enthousiasment à l’idée d’esquisser les grandes lignes d’une *situation* au cours de laquelle des sons peuvent intervenir, un *procédé* générateur d’action (sonore ou autre), un *champ* délimité par certaines règles de composition. Le compositeur peut, par exemple, fournir à l’interprète les moyens qui vont lui permettre, grâce à des calculs, de déterminer la nature des sons, leur durée et leur espacement. Il peut exiger de l’interprète qu’il prenne des décisions-minute au moment



Christopher Hobbs : *Voicепiece* [pièce pour voix] *Voicепiece* est destinée à un nombre indéterminé de chanteurs (pas forcément professionnels), et s'étend sur n'importe quelle durée. Chaque exécutant crée sa propre partie, en suivant les instructions ci-dessous. Il peut paraître souhaitable d'amplifier les bruits vocaux, puisqu'il est difficile de varier l'amplitude de ces sons à dominante douce. Tout autre son peut être amplifié. Les haut-parleurs devront être placés autour et parmi le public. Les exécutants devront s'asseoir dans l'auditorium, et pourront se déplacer librement pendant l'exécution. La pièce peut être produite dans l'obscurité, auquel cas chaque exécutant aura besoin d'une lampe de poche pour lire sa partie. / Détermination d'événements : Ouvrez un annuaire téléphonique à une page au hasard, et commencez à lire en haut de la page de gauche. Ne lisez que les quatre derniers chiffres de chaque numéro. Chaque ensemble de quatre chiffres correspond à un *event*. Il sera lu autant d'ensembles de chiffres qu'il est nécessaire pour établir un programme d'actions suffisamment long pour remplir le temps imparti. Lisez la page entière, sans sauter de numéro. / Interprétation des nombres : Le premier des quatre chiffres d'un ensemble réfère à différents types de production du son, correspondant au système suivant : Le chiffre 1 signale le chant, avec mots. Les mots peuvent être de n'importe quelle langue ou dialecte. Toute documentation peut être utilisée pour fournir les textes, sauf ces instructions. N'inventez pas votre propre texte. La documentation, et donc la langue, peut être changée aussi souvent que voulu pendant la durée de l'exécution, mais ces changements devront être effectués entre chaque *event*, et non pendant. Le chiffre 2 signale le chant, sans mot. La ou les notes peuvent être chantées de n'importe quelle manière pourvu que la bouche soit ouverte au moment de la production du son. Le chiffre 3 signale le fredonnement (bouche fermée). Le chiffre 4 signale le sifflement. Si vous ne savez pas siffler, vous pouvez utiliser tout son vocal autre que ceux décrits pour les chiffres 6 à 8.

## VOICEPIECE

Voicепiece is for any number of vocalists (not necessarily trained singers), and lasts for any length of time. Each performer makes his own part, following the instructions below. It may be found desirable to amplify the vocal noises, since it is difficult to vary the amplitude of these predominantly quiet sounds. Any of the other sounds may be amplified. Loudspeakers should be placed around and among the audience. The performers should sit in the auditorium, and may move around freely during the performance. The piece may take place in darkness, in which case each performer will need a small torch by which to read his part.

### Determination of Events

Open a telephone directory at random, and begin reading at the top of the left-hand page. Read only the last four figures of each number. Each set of four figures constitutes one event. As many sets are read as will provide a programme of actions to fill the time available for the performance. Read down the page, omitting no numbers.

### Interpretation of the Numbers

The first of the four figures in a set refers to various types of sound production, according to the following system:—

Figure 1 indicates singing, with words. The words may be in any language, and any dialect. Use any literature from which to obtain texts, except these instructions. Do not invent your own text. The literature, and thus the language, etc. may be changed any number of times during the course of a performance but such changes should be made between, not during events.

Figure 2 indicates singing, without words. The note(s) may be sung to any sound provided that the mouth is open for their production.

Figure 3 indicates humming (mouth closed).

Figure 4 indicates whistling. If you cannot whistle use instead any one vocal noise other than described in figures 6-8.

Figure 5 indicates speech. The remarks in figure 1 apply here also. Very quiet speech may be interpreted as whispering, very loud speech as shouting (see below)

Figures 6, 7 and 8 indicate vocal noises, produced with lips, throat and tongue - respectively.

Figure 9 indicates a vocal noise produced by any means other than those described above, eg. with the cheeks.

Figure 0 indicates any vocal sound not included in the above categories, eg. screaming.

The second of the four figures in a set refers to the duration of the event. 0 is very short, 9 is very long. The other numbers represent roughly equal gradations between these extremes. Each event may contain any number of sounds of any duration, depending on the overall duration of the event. The sounds may be made at any point within the event, with or without silence preceding and/or succeeding any sound.

The third figure of the set refers to pitch and amplitude. 0 is very low/very quiet, 9 is very high/very loud. Both these characteristics apply only in a general way to the event. Not all the sounds in an event need be very high and very loud or whatever.

Pitch and amplitude will apply in different degrees to the various sounds. In categories 1-4, pitch is the primary consideration, and, in general, amplitude will follow on from it. It is, for example, very difficult for an untrained singer to produce extreme low sounds at anything other than a very low amplitude. In categories 5-9, amplitude is more easily varied, especially if amplification is available, and pitch should be left to take care of itself.

The fourth figure of the set refers to silence after an event. 0 is no silence, 1 is a very short pause, and so on. 9 represents a very long silence.

October 1967



même de la représentation. Il peut indiquer les zones temporelles pendant lesquelles un certain nombre de sons peuvent être introduits. Parfois un compositeur précisera des situations qui devront être organisées ou assimilées avant que les sons puissent être produits ou entendus ; d'autres fois il pourra indiquer le nombre et la qualité générale des sons et autoriser les interprètes à les exécuter selon leur propre rythme. Ou bien il pourra inventer, ou demander à l'interprète d'inventer des instruments ou des systèmes électroniques particuliers.

Les compositeurs expérimentaux ont élaboré un grand nombre de procédés destinés à provoquer des "actions dont l'issue est inconnue" (Cage). Le point jusqu'auquel elle demeure inconnue (et pour qui elle demeure inconnue) change et dépend du procédé spécifique en jeu. Les procédés peuvent varier d'un minimum d'organisation à un minimum d'arbitraire, offrant différentes connexions entre hasard et choix, présentant différents types d'options et d'obligations. La liste qui suit n'est, par nécessité, que partielle car toute tentative de classifier un phénomène aussi inclassable et (bien souvent) insaisissable que la musique expérimentale est forcément partielle, bien que la plupart des procédés soient conformes à ce que George Brecht a appelé "le procédé non pertinent" [*irrelevant process*] (particulièrement si la "sélection" est entendue telle qu'incluant l'"arrangement") : "Généralement, le parti pris dans la sélection des éléments d'une image aléatoire peut être évité en utilisant une méthode de sélection de ces éléments indépendante des caractéristiques intéressantes propres à ces éléments mêmes. La méthode devrait livrer, de préférence, un modèle de sélection irrégulier et imprévisible."

#### 1. Procédés d'opérations du hasard

Cage, qui les défend encore aujourd'hui, fut le premier à les utiliser – le *Yi-King* (l'ancestral livre chinois des oracles) employé pour répondre à des questions sur l'organisation de son matériel (*Music of Changes*, 1951, Mureau, 1971) ; l'examen des imper-

Le chiffre 5 signale le discours. Appliquez les remarques concernant le chiffre 1. Le discours très doux peut être interprété comme un murmure, le discours très fort comme un cri (voir ci-dessous).

Les chiffres 6, 7 et 8 signalent des bruits vocaux, produits avec les lèvres, la gorge et la langue – respectivement. Le chiffre 9 signale un bruit vocal produit par tout autre moyen que ceux décrits ci-dessus, par exemple, avec les joues.

Le chiffre 0 signale tout son vocal correspondant à aucune des catégories ci-dessus, par exemple le hurlement. Le deuxième chiffre de l'ensemble de quatre chiffres correspond à la durée d'un event. 0 pour très bref, 9 pour très long. Les autres nombres correspondent grossièrement à des gradations égales entre ces extrêmes. Les sons peuvent être produits à n'importe quel moment de l'*event*, précédés et/ou suivis ou non de silence. Le troisième chiffre de l'ensemble correspond à la hauteur et à l'amplitude. 0 pour très bas/très calme, 9 pour très haut/très fort. Ces deux caractéristiques ne sont appliquées à l'*event* que de manière générale. Tous les sons ne seront pas très hauts et très forts ou autres. La hauteur et l'amplitude seront appliquées aux différents sons à différents degrés. Pour ce qui concerne les catégories 1-4, la hauteur est à considérer en priorité et, en général, l'amplitude en découlera. Il est par exemple très difficile, pour un chanteur non expérimenté de produire des sons très bas autrement qu'à une amplitude elle-même très faible. Pour ce qui concerne les catégories 5-9, l'amplitude est plus aisément modifiable, tout particulièrement quand l'amplification est possible, et la hauteur devrait être laissée à elle-même. Le quatrième chiffre de l'ensemble correspond au silence qui suit un *event*. 0 pour aucun silence, 1 pour une pause très brève, et ainsi de suite. 9 représente un silence très long.

Octobre 1967

Cornelius Cardew, *The Great Learning*, Paragraphe 7 sing = chantez / hum = fredonnez / si / la racine / être en désordre / rien / ne / sera / bien / gouverné / le solide / ne peut être / balayé / comme / trivial / pas plus / que / les ordures / peuvent / être considérées / comme / solides / cela / n'arrive / simplement pas / discours. 1 : ne confondez pas falaise et marais ou ronces périlleuses / Notation : Le chanteur principal donne un signal et tous entrent de concert au même instant. Le deuxième signal est optionnel, ceux qui désirent observer devront se réunir autour du meneur et choisir une nouvelle note et entrer exactement comme au début (voir ci-dessous). "sing 9 (f2) Swept Away" signifie : chanter les mots "Swept Away" sur une note longue d'une respiration (disposition libre des syllabes) neuf fois ; à chaque reprise sur la même note ; sur les neuf notes, deux (n'importe lesquelles) devront être chantées fort, les autres doucement. Après chaque note, reprenez votre souffle et chantez à nouveau. "hum 7" signifie : fredonnez une note de la durée d'une respiration 7 fois ; la même note à chaque reprise ; doucement. "speak 1" signifie : prononcez les mots donnés à un rythme régulier, d'une voix basse, une seule fois (suivez le meneur). / Procédure : Chaque membre du chœur choisit (silencieusement) une note qui lui est propre correspondant à la première ligne ("si" huit fois).

→ sing 8 IF  
sing 5 THE ROOT  
sing 13(f3) BE IN CONFUSION  
sing 6 NOTHING  
sing 5 (f1) WILL  
sing 8 BE  
sing 8 WELL  
sing 7 GOVERNED  
hum 7  
→ sing 8 THE SOLID  
sing 8 CANNOT BE  
sing 9(f2) SWEEP AWAY  
sing 8 AS  
sing 17(f1) TRIVIAL  
sing 6 AND  
sing 8 NOR  
sing 8 CAN  
sing 17(f1) TRASH  
sing 8 BE ESTABLISHED AS  
sing 9 (f2) SOLID  
sing 5 (f1) IT JUST  
sing 4 DOES NOT  
sing 6 (f1) HAPPEN  
→ speak 1 MISTAKE NOT CLIFF FOR  
MORASS AND TEACHEROUS BRAMBLE

NOTATION

→ The leader gives a signal and all enter concertedly at the same moment. The second of these signals is optional; those wishing to observe it should gather in the leader and choose a new note and code, just as at the beginning (see below).  
"Sing 9(f2) Swept Away" means: sing the words "SWEEP AWAY" on a length of a breath note (syllables freely disposed) nine times. The same note each time; of the nine notes two (any two) should be loud, the rest soft. After each note, take a breath and sing again.  
"Hum 7" means: hum a length of a breath note seven times; the same note each time, all soft.  
"Speak 1" means: speak the given words in steady tempo all together, in a low voice, once (follow the leader).

PROCEDURE

Each chorus member chooses his own note (silently) for the first line (if eight times). All enter together on the leader's signal. For each subsequent line choose a note that you can hear being sung by a colleague. It may be necessary to move to another note. The note once chosen, must be carefully observed. Time may be taken over the chorus. If there is no note, no note but note you hear just enter, singing on a note. Do not sing the same note on two consecutive lines. Each singer progresses through the text at his own speed. Remain stationary for the duration of a line; move forward only between lines. All must have completed "hum 3(f2)" before the signal for the last line is given. At the leader's discretion this last line may be omitted.

fections du papier (*Music for Piano*, 1952-1956) ; l'impression aléatoire de formes sur du Plexiglas et des lectures entreprises pour obtenir divers résultats (*Variations I-III* et *VI*, 1958-1967) ; une carte du ciel (*Atlas Eclipticalis*, 1961-1962) et l'ordinateur (*HPSCHD*, 1969). D'autres compositeurs ont utilisé ce type de procédés du hasard : des tables de nombres aléatoires ou encore l'annuaire téléphonique doivent être employés dans *Poem* (1960) de La Monte Young, et dans *Voicepiece* (1967) de Christopher Hobbs, des techniques aléatoires sont utilisées pour produire un programme d'actions vocales différent pour chaque exécutant. George Brecht emploie un jeu de cartes battues dans *Card Piece for Voices* (1959)

et Cage fait de même dans *Theatre Piece* (1960). L'importance des méthodes du hasard employées par Cage dans les années 50, si l'on en croit Dick Higgins, réside dans le déplacement du "matériau à distance du compositeur qui le laisse être déterminé par un système que lui-même a déterminé. Et la véritable innovation vient de l'accent mis sur la création d'un système" (ou d'un procédé).

## 2. Procédés humains

Il s'agit de procédés qui permettent à chaque exécutant d'explorer un matériau, donné ou suggéré, à son propre rythme. Morton Feldman fut probablement le premier à faire usage de cette procédure dans *Piece for Four Pianos* (1957) ; Cardew l'utilise dans chacun des sept paragraphes de *The Great Learning* (1968-1971). On peut bien sûr l'employer pour résoudre des opérations du hasard. Une forme particulière de ce procédé, où chaque individu lit la même notation, a été décrite par Michael Parsons :

L'idée d'une seule et même activité exécutée simultanément par un certain nombre d'individus, de façon à ce que chacun l'exécute de manière légèrement différente, "l'unité" devenant "la multiplicité", vous procure une forme de notation particulièrement économique – seul est nécessaire de spécifier une procédure et la variété naît de la façon dont chacun l'exécute différemment. Voilà un exemple d'utilisation de "ressources cachées", au sens de différences individuelles naturelles (plutôt que de talents ou d'habiletés), qui est totalement négligée dans la musique de concert traditionnelle, bien qu'elle ne le soit pas dans la musique folklorique.

Des différences d'habileté qui rendent compte de l'éventualité (possible) d'exécutants perdus dans *Les Moutons de Panurge* (1969) de Frederic Rzewski (une fois perdu vous êtes encouragé à le rester) et des déviations (probables) par rapport aux originaux lors de l'exécution de classiques par les membres du Portsmouth Sinfonia.

## 3. Procédés contextuels

Ceux-là sont liés à des actions dépendantes de conditions imprévisibles et de variables qui naissent au sein de la continuité

Tous entrent simultanément au signal du meneur. Pour chaque ligne suivante, choisissez une note que vous entendez chantée par un collègue. Il peut devenir nécessaire de se déplacer à portée d'oreille de certaines notes. Une fois choisie, la note doit être soigneusement tenue. Il est possible de prendre son temps pour choisir. S'il n'y a aucune note disponible ou seulement la note que vous venez de chanter, ou uniquement des notes que vous n'êtes pas capables de chanter, choisissez librement votre note pour la ligne suivante. Ne chantez pas la même note pendant deux lignes consécutives. Chaque chanteur progresse dans le texte à son propre rythme. Restez immobile pour la durée d'une ligne ; ne vous déplacez qu'entre les lignes. Chacun doit avoir fini "hum 3 (f2)" avant que le signal de la dernière ligne soit donné par le meneur. À la discrétion du meneur, cette dernière ligne peut être délaissée.

Hugh Shrapnel, *Cantation 1* pour piano. La première figure mélodique est jouée avec la main gauche ; après un moment la deuxième figure est ajoutée, jouée avec la main droite, puis la troisième avec la main gauche, et ainsi de suite jusqu'à la fin de la pièce. Ainsi la première note de la nouvelle figure coïncide, au début, avec la première note de la figure existante. Le tempo est strictement maintenu tout au long de la pièce ; la dynamique est forte, et la durée est comprise entre quinze et trente minutes.

musicale. La sélection de nouveaux tons dans le paragraphe 7 de *The Great Learning* est un exemple de ce procédé, conçu à l'origine par Christian Wolff, dont l'œuvre musicale constitue un répertoire détaillé des systèmes contextuels. Un des mouvements de *Burdocks* (1970), par exemple, est destiné à un orchestre d'au moins quinze musiciens, chacun d'entre eux choisissant un à trois sons, plutôt doux. En utilisant à chaque fois un de ces sons, vous devez le jouer aussi simultanément que possible au prochain son joué par le musicien le plus proche de vous ; puis au prochain son du prochain musicien le plus proche de vous ; puis au prochain après lui, et ainsi de suite jusqu'à ce que vous ayez joué avec tous les autres musiciens (de votre orchestre, ou si cela a été décidé par avance, avec tous les musiciens présents), finissant avec le musicien le plus éloigné de vous. Le "plan d'improvisation" de Rzewski pour *Spacecraft*

(1968) rentre peut-être lui aussi dans cette catégorie, tout comme les deux derniers paragraphes de *The Great Learning* de Cardew, et (de manière entièrement différente) *Vespers* (1968) d'Alvin Lucier.

#### 4. Procédés de répétition

Ceux-là utilisent la répétition prolongée comme unique moyen de faire naître le mouvement – comme, par exemple, dans *Machines* de John White, dans la “musique de procédé graduel” de Steve Reich, les *Keyboard Studies* de Terry Riley, ou dans une pièce telle que *Cantation 1* (1970) de Hugh Shrapnel. *In C* (1967) de Riley et le paragraphe 2 de *The Great Learning* (Cardew) utilisent la répétition dans un procédé “humain” (ou vice versa). Au cours de procédés de répétition, l’“imprévu” peut frapper (n’en déplaise à Feldman) par l’intermédiaire de divers facteurs, bien que, du point de vue de la structure, le procédé puisse paraître tout à fait prévisible.

#### 5. Procédés électroniques

Ceux-là prennent quantité de formes et sont étudiés longuement au chapitre 5. *Runthrough* (1970) de David Behrman en est un exemple simple. Il n’y est besoin que d’un montage électronique particulier consistant en générateurs, modulateurs à touches, interrupteurs et en un distributeur à photocellule que trois ou quatre personnes utilisent pour l’improvisation. Behrman écrit que “puisque’il n’y a ni partition ni direction, n’importe quel son qui résulte de n’importe laquelle des combinaisons entre l’interrupteur et le positionnement de la lumière demeure partie intégrante de la ‘pièce’. (Tout ce que vous faites avec une planche de surf sur une vague est partie intégrante du surf.)”

#### *Le moment unique*

Les procédés engendrent des configurations momentanées qui sitôt survenues appartiennent déjà au passé : le compositeur expérimental s’intéresse non pas au caractère unique de la