



HAL
open science

**Le Japon et la musique concrète: les stratégies
proposées par Mayuzumi Toshirō et Shibata Minao pour
s'affranchir de la pensée de Pierre Schaeffer au début
des années 1950**

Jeremy Corral

► **To cite this version:**

Jeremy Corral. Le Japon et la musique concrète: les stratégies proposées par Mayuzumi Toshirō et Shibata Minao pour s'affranchir de la pensée de Pierre Schaeffer au début des années 1950. Le Musicien japonais en France ou les rapports France-Japon dans le monde musical, Feb 2016, Paris, France. hal-01588787

HAL Id: hal-01588787

<https://hal.science/hal-01588787>

Submitted on 17 Sep 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Colloque *Le musicien japonais en France ou les rapports France-Japon dans le monde musical* – Février 2016, Conservatoire de Paris, Maison de la recherche Paris-Sorbonne

Le Japon et la musique concrète :

les stratégies proposées par Mayuzumi Toshirô et Shibata Minao

pour s'affranchir de la pensée de Pierre Schaeffer au début des années 1950

Les premières expérimentations sur bande

Après avoir réalisé quelques pièces musicales mettant à profit les capacités techniques du magnétophone et de la bande magnétique, les Japonais entrent en contact avec la pensée de Pierre Schaeffer à l'articulation des années 1952 et 1953. De cette rencontre naissent des oeuvres qualifiées de concrète, selon la terminologie française. Peu d'études ont été réalisées à propos de l'impact de ce rapprochement sur la musique électroacoustique japonaise, et on pourrait se demander comment les compositeurs ont articulé le modèle français avec une sensibilité propre. L'analyse de deux des premières pièces de musique concrète japonaise pourrait être en mesure de proposer une amorce de réponse à cette interrogation. En préambule, il semble utile de resituer rapidement dans son contexte historique et esthétique la création de ces oeuvres.

Dans le direct après-guerre, avec l'installation d'un nouveau climat propice à l'exploration et avec le développement des technologies d'enregistrement et de restitution du son, se forme un certain goût pour l'expérimentation musicale. Les compositeurs classiques Yasushi Akutagawa et Shirô Fukai semblent être les premiers, en 1952, à proposer chacun une oeuvre destinée à la radiodiffusion qui exploite ainsi les possibilités techniques du magnétophone. Puis en septembre 1953, le groupe de jeunes artistes Jikken kôbô expose lors de sa cinquième manifestation une série d'oeuvres mêlant diapositives et musique sur bande magnétique. Toutes ces premières pièces sont principalement constituées d'enregistrements musicaux passés selon différentes vitesses de lecture, à l'envers, ou superposés. Il faut préciser qu'à ce moment-là dans l'histoire naissante de la musique pour bande, il est seulement question de découverte et d'expérimentation. C'est le travail du compositeur

Toshirō Mayuzumi qui va ensuite lancer les prémices d'un véritable questionnement quant aux possibilités de constitution d'une nouvelle musique.

Toshirō Mayuzumi et *Myūjikkū konkurêto no tame no sakuhin "X.Y.Z."*

Mayuzumi, né en 1929, fait ses études à l'Ecole de musique de Tôkyô puis il obtient une bourse du gouvernement français grâce à laquelle il se rend une année au Conservatoire de Paris, de 1951 à 1952. A la fin de son séjour, il assiste à l'événement *L'Oeuvre du XXème siècle* qui a lieu au Conservatoire, où sont présentées plusieurs pièces de musique concrète. Il y découvre entre autres les *Etudes* de Pierre Boulez, *Timbres-durées* d'Olivier Messiaen et *Symphonie pour un homme seul* de Pierre Schaeffer et Pierre Henry. Impressionné, il rend par la suite visite à Schaeffer à son studio¹. Au vu de l'intérêt que soulève la pensée du compositeur français dans les articles de revues japonaises les années qui suivent, il est possible de penser que l'entretien entre les deux hommes porte en particulier sur le programme, d'après Schaeffer, de la musique concrète.

Selon un article écrit par le critique Yasushi Togashi et paru en novembre 1954 dans la revue musicale *Ongaku geijutsu*², à son retour de France, Mayuzumi présente à ses pairs la musique concrète comme un art musical révolutionnaire, qui ne nécessite pas le concours d'une partition ou d'interprètes pour être créé : il voit en cette nouvelle expression la promesse d'un renouveau selon lequel la musique n'est plus soumise aux limitations techniques et humaines. Il suggère aussi que grâce à la bande magnétique, les carcans techniques sont brisés et l'imaginaire du compositeur peut dorénavant prendre forme sans entraves.

A l'automne 1953, la station de radio Bunka hôsô participe à la section musicale du Festival national des arts. A cet effet, elle commissionne Mayuzumi pour qu'il produise une oeuvre. Celui-ci réalise alors la pièce *Myūjikkū konkurêto no tame no sakuhin "X.Y.Z."* – « Oeuvres "X.Y.Z." pour musique concrète » en français. Quand bien même le travail sur bande n'est pas nouveau au Japon, c'est la première fois que le terme de "musique concrète"

¹ KAWASAKI Kōji 川崎弘二 (sous la direction de), *Nihon no denshi ongaku – Zōho kaiteiban* 日本の電子音楽 増補改訂版 (La Musique électronique japonaise – Édition révisée et augmentée), Tōkyō, Aikusha 愛育社, 2009 (1^{ère} éd. 2006), p. 725.

² TOGASHI Yasushi 富樫康, «Gendai nihon sakkyokuka gunshō – Mayuzumi Toshirō» 『現代日本作曲家群像 黛敏郎』 (Les Compositeurs importants du Japon contemporain – Mayuzumi Toshirō), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 11, novembre 1954, pp. 93-95.

est attribué à une composition. La pièce comporte trois actes. Le premier se présente comme un assemblage de sons d'origine métallique et industrielle tels que ceux provenant d'une forge, d'un port, d'avions en vol, de pièces d'artillerie et de sirènes ; des cris, et des sons provenant d'une marche militaire y sont mêlés. Le deuxième acte est principalement constitué de rires et de sanglots s'associant à un brouhaha de voix et de jappements, avant que ne se fasse entendre le chant berçant d'oiseaux ; le monde décrit ici est celui de l'organique et de la vie, qui vient contraster avec le son mécanique et guerrier de la précédente partie. Le troisième acte est quant à lui majoritairement instrumental ; y sont combinés des sons de piano, de flûte, de violon, de bongo, de maracas ou bien encore de thérémine, organisés pour certains d'entre eux en fonction du principe du dodécaphonisme. On pourrait voir ici la célébration de l'art musical, dans ce qu'il a alors de plus formellement moderne. Dans l'ensemble, les sons sont très peu modifiés et leur provenance reste reconnaissable.

Au sein d'un entretien entre les membres du groupe San nin no kai dont fait partie Mayuzumi, publié dans la revue *Ongaku geijutsu* en février 1954³, ce dernier rapporte le choix qui a été le sien d'attirer immédiatement l'attention des auditeurs en mettant en avant des sons figuratifs. Ces sons, dont une grande partie sont profondément liés à ce qui fut le quotidien des Japonais pendant la guerre, ont ainsi une valeur psychologique et émotionnelle, donc significative, importante.

Dans ce texte est également mis en avant le flou terminologique existant en japonais lorsqu'il s'agit de comprendre ce que signifie l'expression française "musique concrète". En effet, "concret" peut se traduire aussi bien par "gushô", dans le sens de figuratif, que par "gutai", pour ce qui relève du matériel. Bien que Mayuzumi indique que le terme de "musique concrète", comme il est pensé par Schaeffer, désigne un processus de composition concret car actif, le compositeur laisse planer une certaine indécision quant à la nature précise des sons de son oeuvre. Ces sons sont-ils concrets car, fixés par l'enregistrement, ils existent comme un réel matériel ? Le sont-ils car c'est leur source qui est matérielle ? Ou bien parce que la forme qui les agence est issue du processus de composition actif dont il parle ? De toute évidence, et ceci allant à l'encontre avec la plus grande finalité de l'entreprise de Schaeffer qui est d'isoler l'en-soi du phénomène sonore, la signification qui habite les sons de la pièce de Mayuzumi n'est cependant pas évacuée.

³ DAN Ikuma 團伊玖磨, AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Atarashii sakkyoku gurūpu "San nin no kai" no hatsugen » 『新しい作曲グループ 「3人の会」の発言』 (Déclarations du nouveau groupe de compositeurs "Groupe des trois"), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 2, février 1954, pp. 56-68.

Ainsi, il est possible de penser qu'en faisant le choix de nommer littéralement sa pièce "musique concrète", c'est-à-dire de se positionner dans une certaine continuité esthétique et théorique avec l'oeuvre française, Mayuzumi, en se retransposant dans le contexte sémiologique japonais, se libère de la tâche consistant à faire un choix terminologique entre figuration et matérialité. De la sorte, il propose un point de départ nouveau à la musique concrète, selon lequel il n'y a pas pour les sons de coupure cognitive. Mikako Mizuno, dans une communication de 2008⁴, désigne ainsi le système musical de Mayuzumi comme sous-tendu "à partir du son", d'où le contexte de l'expérience émotionnelle du sonore est recréé, tandis que l'attention de Schaeffer est plutôt portée vers une "formation du son" débarrassé des circonstances de sa production.

Par ailleurs, tandis que les titres des oeuvres de Schaeffer mettent l'accent sur une identité sonore qui affirme un intérêt pour le recours à des éléments adoptés pour leur densité et leur dynamisme – et cela est particulièrement manifeste dans le cas de ses premières études comme celle *aux casseroles* ou celle *aux tourniquets* –, Mayuzumi choisit quant à lui de nommer les trois actes de sa pièce X, Y et Z. Par là-même, ce n'est pas vers la matérialité du sonore que l'attention est attirée, condition de la possibilité d'une nouvelle écoute chez Schaeffer, mais plutôt vers le pouvoir d'abstraction auquel tend toute formulation musicale. Cette hypothèse peut trouver un écho au sein de la discussion avec les autres membres de San nin no kai évoquée précédemment, au cours de laquelle Mayuzumi affirme que « toute musique ne s'exprime qu'en termes abstraits »⁵. Ce qu'il faut en retenir c'est que pour lui, la musique concrète ne serait donc pas tant une tentative de renouveler la pensée musicale que de s'inscrire, avec de nouveaux outils, dans la continuité d'une certaine idée du romantisme avec pour fondements la retranscription des états d'âme et la suggestion affective.

La musique concrète de Mayuzumi se démarque donc par certains aspects de celle à laquelle pense Schaeffer. Devient-elle pour autant un modèle à suivre pour les autres compositeurs japonais qui s'engagent dans la nouvelle voie ouverte ? Nous allons observer la deuxième oeuvre japonaise qualifiée de "concrète", composée par Minao Shibata, pour tenter de répondre à cette interrogation.

Minao Shibata et *Rittai hôsô no tame no myujikku konkurêto*

⁴ MIZUNO Mikako, « Electroacoustic Music in Cultural Context – Two Points towards Sound Materials and Structure », EMS08 – EMSAN Track Session, Paris, juin 2008, texte disponible sur le site en ligne de l'EMS. <http://www.ems-network.org/ems08/papers/mizuno.pdf> (consulté le 05/02/2016)

⁵ DAN Ikuma 團伊玖磨, AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, *op. cit.*, p. 66.

Shibata, né en 1916, fait partie de la génération de compositeurs qui dominent le monde musical dans les années qui suivent directement la guerre. Il est ainsi l'un de ceux qui concourent à faire connaître le dodécaphonisme au Japon. Pendant l'automne 1955, il réalise pour la NHK l'oeuvre *Rittai hōsō no tame no myūjikkū konkurēto*, que l'on peut traduire par « Musique concrète pour diffusion stéréophonique », dans le cadre d'un programme destiné à être retransmis simultanément et en effet stéréo, sur les deux ondes émettrices de la station. La pièce se compose d'un thème rythmique constitué de sons de percussions et de trois variations thématiques élaborées à partir de sons naturels tels que le vent ou l'écoulement de l'eau, de sons organiques tels que des battements de coeur, des rires ou des cris humains et animaux, puis de sons d'origine mécanique comme ceux provenant d'une horloge, d'une locomotive à vapeur ou d'une sirène. Comme c'était déjà le cas pour *X.Y.Z.*, ces sons sont dans l'ensemble très peu altérés, de façon à ce que leur cause soit laissée identifiable.

Alors que *X.Y.Z.* ne pouvait tendre vers l'abstraction que dans sa dimension interne d'oeuvre musicale, il en est tout autrement pour *Rittai hōsō no tame no myūjikkū konkurēto*, qui, rythmiquement organisée selon le principe sériel, est abstraite dès son niveau formel. Ainsi, les sons, découpés et juxtaposés, se succèdent un à un ou se superposent selon une série d'intervalles maintenus tout au long de la pièce. Bien que des groupements thématiques soient mis en évidence, toute tentative d'entendre les sons dans leur ampleur est condamnée par leur coupe stricte. Tandis que l'enjeu de la musique concrète, selon Schaeffer, se révèle dans la considération préalable du timbre et de la dynamique interne des sons, réclamant par là un minutieux travail de sélection des objets dont l'organisation pourra mettre en lumière une structure, Shibata met en place une dialectique compositionnelle qui se trouve à l'exact opposé de ce principe. De ce fait, c'est en partant de la structure que l'objet sonore est produit. En d'autres termes, c'est par la découpe de la bande, et donc celle du temps, que les limites de cet objet et avec elles sa dynamique se distinguent. Shibata, par le choix de cette démarche, considère par ailleurs la potentialité de l'écriture comme point de départ de la musique concrète, dont la conception partait jusque-là de l'expérience, acoustique chez Schaeffer ou psychologique chez Mayuzumi, de ses objets.

Dans le cadre de l'application en musique de la génération de signaux synthétiques, les techniciens de la NHK s'appliquaient depuis 1954 à l'étude de la musique électronique allemande. Un an plus tard, il était ainsi question à la NHK de constituer un studio de musique électronique sur le modèle de celui de la station de radio NWDR de Cologne. Pendant que

Shibata réalisait sa pièce, Mayuzumi composait les premières études de musique électronique avec pour modèle le système sériel mis en pratique par Stockhausen. Il est bien entendu vraisemblable qu'au sein de ce climat, Shibata ait été encouragé à appliquer la méthode sérielle à sa composition concrète. Mais la justification d'une démarche par les seules influences directes du moment présent et de l'environnement de travail est insuffisante. Il serait en effet difficile de croire que Shibata se soit simplement plié à une exigence d'expérimentation conjoncturelle, sans avoir la volonté de vraiment formuler une nouvelle direction.

Dans un article publié en avril 1956 dans *Ongaku geijutsu*⁶, Shibata présente, pour probablement la première fois dans la presse japonaise, le schéma réalisé par Schaeffer pour la revue *Polyphonie* en 1950 et republié dans le « Premier journal de musique concrète », qui oppose le processus compositionnel de la musique traditionnelle, dite abstraite selon les termes du compositeur français, à celui de la musique concrète. A l'égard de ces données, Shibata écrit :

En ce qui concerne l'art plastique, dont les objets s'imposent à nous comme des formes immuables directement ciselées dans l'espace, il est tout à fait logique d'avoir un matériau concret comme source première, ainsi que de travailler l'oeuvre de l'assemblage de plusieurs de ces matériaux. [...] Cependant, il n'est pas possible de nier les conditions de création particulières à l'art sonore et de rompre avec elles. Ainsi, il importe avant tout de refuser le temps du réel, et de créer le temps musical *ex nihilo*. La pensée abstraite, débarrassée de tout factuel, doit être le point de départ. De ce point de vue, il est extrêmement incertain que le schéma de Schaeffer accorde de la place à cette méthode de formulation des sons. Par conséquent, bien que je ne conteste pas un grand nombre des questionnements, intéressants, que soulèvent la musique concrète, [...] si l'on s'en tient à ce schéma initial [...], nous pouvons dire qu'il subsiste sans doute un danger selon lequel les oeuvres produites choient dans le domaine de la poésie figurative sonore pure ou dans celui de l'imagerie onirique.⁷

De manière assez semblable aux critiques bien connues émises par Boulez à l'encontre de la méthode de Schaeffer, Shibata considère un peu plus loin dans le même article la possibilité, pour le compositeur consciencieux, de ne pas laisser envahir le temps intérieur de l'expérience musicale par le temps des sons, comme, dit-il, l'ont déjà fait Boulez et Messiaen.

Il est frappant par ailleurs de constater une certaine similitude de démarche créatrice entre *Rittai hōsō no tame no myujikku konkurēto* et les *Etudes* de Boulez, ou, davantage

⁶ SHIBATA Minao 柴田南雄, « Myujikku konkurēto shimatsuki – Sono ichi » 『ミュージック・コンクレート 始末記 その一』 (Exposé à propos de la musique concrète – Première partie), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 4, avril 1956, pp. 30-35.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

encore, avec *Timbres-durées* de Messiaen, dont le matériau sonore est, du reste, en partie commun. Conscient de ces ressemblances, Shibata dira pourtant *a posteriori*, dans le cadre de la conférence *Musique et technologie* se tenant à Stockholm en juin 1970⁸, qu'il n'existait, au Japon, que très peu d'informations relatives à *Timbres-durées* en 1955. Il est par ailleurs certain que Shibata n'avait pu avoir de contact direct avec cette pièce avant de réaliser *Rittai hōsō no tame no myūjikkū konkurēto* : sa mise à disposition pour le public n'est que récente. A la lecture d'un article paru dans la revue *Pureibakku* en avril 1957⁹, il apparaît en outre que la toute première écoute d'oeuvres françaises de musique concrète au Japon, d'abord en réunion privée avec les quelques compositeurs les plus concernés, puis publiquement sur les ondes de la radio NJB, s'effectue entre novembre 1956 et février 1957 par l'entremise du disque vinyle *Panorama of Musique Concrète*, édité en Angleterre peu de temps auparavant. En définitive, il n'est peut-être pas si important, au sein du présent propos, de cerner dans quelles mesures factuelles les oeuvres de Boulez et de Messiaen ont pu influencer Shibata ; il est toutefois intéressant de constater à quel point la pensée de Schaeffer, toujours référentielle, est reprise, commentée puis contournée.

L'examen des hypothèses de travail proposées par Mayuzumi et Shibata aura permis dans une certaine mesure de mettre en lumière un intérêt considérable pour le dépassement des discours constitués et pour la reconsidération des formes. En réponse à la question posée au début de l'exposé, il ne peut être ainsi suffisant d'affirmer que d'une manière générale les modèles théoriques occidentaux n'ont qu'un rôle anecdotique dans la formation de la musique électroacoustique japonaise : dans le cas de la réalisation des premières oeuvres de musique concrète, c'est à travers la mise en perspective de principes déjà en vigueur et la tentation de faire véritablement dialoguer ces derniers avec une intuition et une sensibilité individuelles que peut se dégager ce qui devient dès lors constitutif d'un art en gestation. Il n'est pas possible d'occulter la cohérence interne du travail créatif des compositeurs

⁸ SHIBATA Minao, « Musique et technologie au Japon », *La Revue musicale – Musique et technologie – Réunion de Stockholm 8-12 juin 1970*, no. 268-269, 1971, pp. 173-180.

⁹ SHIBATA Minao 柴田南雄, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, TAKEMITSU Tōru 武満徹, AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Tokushū – Myūjikkū konkurēto no tenbō » 『特集 ミュージック・コンクリートの展望』 (Numéro spécial – Panorama de la musique concrète), *Pureibakku* プレイバック (Playback), vol. 4 no. 4, avril 1957, pp. 27-36.