



HAL
open science

Pratiques et esthétique de la musique pour bande japonaise : le cas du studio de musique électronique de la NHK (1952-1970)

Jeremy Corral

► **To cite this version:**

Jeremy Corral. Pratiques et esthétique de la musique pour bande japonaise : le cas du studio de musique électronique de la NHK (1952-1970). Art et histoire de l'art. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2021. Français. NNT : 2021INAL0025 . tel-03585500

HAL Id: tel-03585500

<https://theses.hal.science/tel-03585500>

Submitted on 23 Feb 2022

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.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Institut Français de Recherche sur l'Asie de l'Est (IFRAE)

THÈSE

présentée par

Jeremy CORRAL

soutenue le 27 novembre 2021

pour obtenir le grade de **Docteur de l'INALCO**
en Histoire, sociétés et civilisations

Pratiques et esthétique de la musique pour bande japonaise : le cas du studio de musique électronique de la NHK (1952-1970)

Thèse dirigée par :

Monsieur Michael LUCKEN

Professeur des universités, INALCO

RAPPORTEURS :

Madame Mikako MIZUNO

Professeur, Université municipale de Nagoya

Monsieur Christophe CHARLES

Professeur, Université d'art de Musashino

MEMBRES DU JURY :

Monsieur Emmanuel LOZERAND

Professeur des universités, INALCO

Madame Véronique BRINDEAU

Experte, chargée de cours, INALCO

Monsieur Marc BATTIER

Professeur émérite, Sorbonne Université

Madame Mikako MIZUNO

Professeur, Université municipale de Nagoya

Monsieur Christophe CHARLES

Professeur, Université d'art de Musashino

Monsieur Michael LUCKEN

Professeur des universités, INALCO

Table des matières

Remerciements.....	9
Avertissements	11
INTRODUCTION	15
<i>Du relationnel entre la musique moderne occidentale et la musique moderne japonaise..</i>	15
<i>Des désaccords formels entre les systèmes musicaux et du manque d'efficacité des solutions traditionnelles de rapprochement.....</i>	19
<i>La musique électroacoustique comme espace de réévaluation des formes de la musique japonaise</i>	26
<i>Enjeux et difficultés de l'étude de la production électroacoustique japonaise</i>	27
<i>Le rôle du studio de musique électronique de la NHK dans la constitution d'une production électroacoustique nationale</i>	35
<i>De la détermination d'un corpus bibliographique et discographique encore peu éprouvé .</i>	42
<i>De l'herméneutique comme outil d'interprétation des sources.....</i>	46
<i>La confusion des termes et des styles : à la recherche d'un lexique adapté</i>	55
<i>Un cheminement dialectique : annonce du plan</i>	61
PREMIÈRE PARTIE (1952-1959) : RENCONTRES ESSENTIELLEMENT TEXTUELLES AVEC LES DIVERSES FORMES DE MUSIQUE POUR BANDE ET PREMIÈRE PHASE D'EXPÉRIMENTATIONS	65
CHAPITRE I : LE CAS DE LA MUSIQUE CONCRÈTE	67
1. Une volonté générale de renouveau musical après-guerre.....	67
1.A. Penser la musique contemporaine : l'exemple du dodécaphonisme.....	67
1.B. Jikken kōbō et l'expérimentation musicale sur bande magnétique	71
2. Mayuzumi Toshirō et la découverte de la musique concrète	76
2.A. Le dialogue avec la méthode schaefférienne	76
2.B. La réception de la pièce de Mayuzumi : des avis partagés.....	82
3. Une première œuvre de « musique concrète » à la NHK	87
3.A. Nature et rôles de la NHK dans la société d'après-guerre.....	87
3.B. Shibata Minao et la mise en perspective des formes de la modernité musicale .	90
CHAPITRE II : LE CAS DE LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE	98
1. L'introduction par Moroi Makoto des principes de la musique électronique	98
1.A. La NHK et l'intérêt pour la musique électronique.....	98
1.B. Un outil formel à saisir d'urgence.....	104
2. L'étude de la musique électronique.....	107
2.A. L'observation directe en Europe	107
2.B. Les essais de Mayuzumi Toshirō	109
3. <i>Shichi no variēshon</i> , la première œuvre de musique électronique japonaise.....	114
3.A. Dépasser la nature mécanique de la musique électronique	114
3.B. Un débat ouvert sur la valorisation du matériau électronique	119
CHAPITRE III : PENSER D'AUTRES FORMES.....	123
1. La proposition de musique concrète de Takemitsu Tōru	123

1.A. Réactiver la tradition : un défi contextuel	123
1.B. La détermination d'un espace musical sensible	126
2. Un retour aux formes de la musique traditionnelle japonaise	131
2.A. Redéfinir le nationalisme musical	131
2.B. Mayuzumi Toshirō et le renouveau du panasianisme	135
3. L'incorporation de la voix dans la musique pour bande	142
3.A. Revaloriser le matériau vocal	142
3.B. Un outil de remédiation des milieux	145
DEUXIÈME PARTIE (1957-1964) : RENCONTRE DIRECTE AVEC L'ŒUVRE OCCIDENTALE ET AFFIRMATION DES FORMES.....	151
CHAPITRE I : DE NOUVELLES DISPOSITIONS CRITIQUES	153
1. Des dynamiques d'action neuves	153
1.A. Affermissement politique et tensions sociales.....	153
1.B. Le disque comme objet de dialogue.....	157
2. Se reconsidérer à l'aune de l'état de l'art.....	161
2.A. Les limites de la production électronique locale.....	161
2.B. De la transversalité comme moyen de cohésion de la production nationale	166
3. Un nouveau terrain propice au renouvellement	168
3.A. Le Sōgetsu Art Center comme vecteur de concentration des dernières tendances	168
3.B. La transmédiabilité comme lit de l'évolution	172
CHAPITRE II : LA RENCONTRE AVEC JOHN CAGE	177
1. Une première phase de réception par le texte.....	177
1.A. Cage et l'orientalisme	177
1.B. L'introduction des idées de Cage et leur discussion	182
2. Le « choc » John Cage	189
2.A. Une réception aux avis partagés mais génératrice d'une nouvelle impulsion commune.....	189
2.B. L'indétermination et sa réinterprétation au studio de musique électronique de la NHK.....	196
TROISIÈME PARTIE (1957-1970) : LA PROPOSITION INTERNATIONALE	205
CHAPITRE I : UN ESPACE DE CRÉATION CONSTITUÉ DANS LE MIROIR DES STUDIOS EUROPÉENS	207
1. La question du positionnement auprès de la scène internationale	207
1.A. La médiatisation du dialogue	207
1.B. La considération des limites structurelles du studio de la NHK.....	214
2. De la construction du studio.....	218
2.A. Le studio comme socle structurel de l'ouverture	218
2.B. La valorisation par le savoir-faire.....	224
CHAPITRE II : LA MISE À L'ÉPREUVE DU STUDIO JAPONAIS PAR LE BIAIS DU REGARD INTERNATIONAL.....	232

1. Premier temps : Karlheinz Stockhausen au studio de la NHK.....	232
1.A. L'universalité selon Stockhausen	232
1.B. Annuler le schéma centrifuge de l'universalité comme réponse	240
2. Deuxième temps : l'Exposition universelle d'Osaka	246
2.A. Intensification des rapprochements internationaux et renouvellement de la question du rapport à l'Autre.....	246
2.B. Une universalité sous tension.....	255
3. L'après-Exposition et la fin du studio de musique électronique de la NHK	267
3.A. L'évolution du contexte de production.....	267
3.B. L'ouvrage du studio de la NHK aujourd'hui.....	273
CONCLUSION	281
<i>De l'importance de la musique pour bande pour resituer l'espace musical japonais.....</i>	<i>281</i>
<i>De l'importance de la mise en lumière des procédés dialectiques comme outil d'analyse</i>	<i>284</i>
<i>Le studio de musique électronique de la NHK en tant qu'incorporation de la structure dialectique de la création</i>	<i>287</i>
Annexes 1: Extraits de partitions graphiques	293
Annexes 2 : Illustrations et photographies	294
Annexes 3 : Répertoire d'œuvres du studio de musique électronique de la NHK.....	300
Annexes 4 : Frise chronologique comparative.....	314
Bibliographie.....	323

Remerciements

Je souhaite adresser l'expression de ma profonde gratitude envers :

Mon directeur de recherche, Michael Lucken, grâce à qui, par son soutien, sa bienveillance, sa disponibilité, par son enthousiasme permanent qui m'aura donné l'envie de poursuivre, par ses encouragements à sortir de la caverne de mon quasi-mutisme habituel pour prendre activement part aux activités de la recherche, par son orientation et ses suggestions lesquelles m'auront permis de franchir du mieux que je pusse essayer les chausse-trapes béantes qui s'étendaient à mes pieds sans que je ne les visse, l'existence même de cette thèse fut possible ;

Shimura Satoshi et Hieida Hiroshi pour tout l'intérêt qu'ils auront témoigné envers mes recherches, pour toute l'attention qu'ils m'auront accordée et leur grande sollicitude à répondre à mes questionnements ;

Nakano Junko pour m'avoir permis d'effectuer un indispensable travail de recherche à l'Université des arts d'Ōsaka ;

Kawasaki Kōji pour m'avoir orienté vers des enregistrements sans lesquels les analyses musicales que j'ai menées n'auraient en aucun cas pu voir le jour ;

Shimazu Takehito et Fujii Kōichi pour le temps qu'ils auront bien voulu accorder à mes requêtes – aussi impossibles fussent-elles parfois à réaliser ;

Sakai Takashi, Asai Michiko, Katō Tetsuhiro, Maekawa Haruka pour la richesse des séminaires auxquels j'ai pu participer à l'Université préfectorale d'Ōsaka et à l'Université des arts d'Ōsaka au cours de mon cursus de master et de doctorat ;

Marc Battier pour ses échanges toujours vivifiants et pour la confiance qu'il m'aura exprimée d'emblée en me laissant prendre part au travail de recherche de l'EMSAN ;

Mikako Mizuno et Christophe Charles pour avoir accepté de lire cette thèse et de rédiger un pré-rapport de soutenance ;

Véronique Brindeau et Emmanuel Lozerand pour tout leur soutien au cours de ces années et pour avoir accepté de faire partie du jury de soutenance de cette thèse ;

Bruno Fernandes pour son indéfectible confiance envers mon travail et les banquets aux Buttes Chaumont ;

Michel Chion dont la rencontre aura déclenché, sans qu'il ne le sache encore, ma curiosité et mon intérêt envers un art qui aura fini par constituer le sujet de recherche de la présente thèse ;

La Fondation Canon en Europe pour le financement de la recherche de terrain et les formidables conditions matérielles avec lesquelles une partie de la période de doctorat a pu être menée ;

L'équipe enseignante de la section des Études japonaises de l'Inalco pour son accueil et grâce à qui le versant « enseignement » de l'activité de jeune enseignant-chercheur que j'ai l'opportunité d'expérimenter est des plus réjouissantes ;

Mes camarades doctorants, docteurs et jeunes maîtres de conférences dont l'amitié et l'oreille qu'ils veulent bien prêter à mes divagations quotidiennes sont des véritables moteurs de vie : ils se reconnaîtront ;

Ma famille, mes amis, pour leur soutien sans faille pendant ces longues années de « vie de galérien ».

Avertissements

Notes sur la translittération :

Les mots japonais sont transcrits dans le système Hepburn modifié :

e se prononce [e] (fermé)

u se prononce [u]

g se prononce [g]

les syllabes commençant par *h* correspondant à une voyelle aspirée

le *r* est proche du « l » français

les voyelles longues sont rendues par un macron

la nasale ん / ん est rendue par un *n*

les consoles géminées sont indiquées en doublant la consonne

le point en milieu de mot après un *n* est utilisé pour marquer la limite entre deux syllabes

Pour les noms japonais, le patronyme précède toujours le nom personnel conformément à l'usage local.

Les dates citées correspondent au calendrier grégorien.

Les mots d'origine étrangère sont indiqués en italiques.

Les titres d'ouvrages et d'œuvres en langue japonaise sont indiqués en italiques selon le système Hepburn modifié et sont suivis de leur graphie d'origine puis d'une traduction entre guillemets.

Les titres d'ouvrages et d'œuvres en langue étrangère (hors japonais) sont indiqués en italiques dans leur graphie d'origine et sont suivis d'une traduction entre guillemets.

Les traductions des titres d'ouvrages et d'œuvres en langue étrangère indiquées en italiques signalent que les ouvrages et les œuvres en question ont déjà fait l'objet d'une traduction en français, que nous reprenons.

ミュージック・コンクレートや電子音楽などについて、とかく人はいいとか悪いとか、音楽であるとかないとか言う。しかしそんなことはどうだっていい。

Lorsque le sujet de la musique concrète ou de la musique électronique est abordé, c'est de manière complètement futile que l'on se demande si c'est bon, si c'est mauvais, si c'est de la musique ou si ça n'en est pas. Ces discours sont sans importance.

それよりも、ズバリとふれてみることだ。そして驚き、心を躍らせ、生き甲斐を感じとりたい。われわれは驚きと希望のために生れて来ているのだ [...]。

Bien plus que tout cela, ce qui compte est de s'en saisir résolument. Et de se laisser aller à un sentiment d'étonnement, d'excitation. C'est pour être étonnés, pour rêver, que nous venons au monde [...].¹

¹ OKAMOTO Tarō 岡本太郎, « Atarashii ongaku » 「新しい音楽」 (Nouvelle musique), dans « “Myūjikkū konkurēto / denshi ongaku ōdishon” (1956 nen 2 gatsu 6 ka, Yamaha hōru) » 『「ミュージック・コンクレート／電子音楽オーディション」 (1956年2月6日、山葉ホール)』 (« Audition de musique concrète / musique électronique », 6 février 1956, Hall Yamaha), dans *Dokumento Jikken kōbō 2010* ドキュメント実験工房 2010 (Document Jikken kōbō 2010), Tōkyō 東京, Tōkyō paburissingu hausu Nishizawa Harumi 東京パブリッシングハウス・西澤晴美, 2010, p.120.

Sauf indication contraire, les traductions sont les nôtres.

INTRODUCTION

Du relationnel entre la musique moderne occidentale et la musique moderne japonaise

En 2004 paraît l'ouvrage *Locating East Asia in Western Art Music* dirigé par Yayoi Uno Everett et Frederick Lau¹, né de l'idée de rassembler et développer les thèmes discutés lors de la Troisième conférence internationale sur la musique asiatique qui se tint à Séoul en 1998². S'attachant à mettre en évidence les processus de mixité des formes de la musique « occidentale » et celles de la musique « orientale » entre elles par le biais de plusieurs contributions rédigées par des ethnomusicologues et historiens de la musique, il fait le point sur le transculturalisme musical, « un phénomène en flux constant au sein du milieu culturel globalisé d'aujourd'hui »³, plus particulièrement observable depuis les années 1950 suite au travail de compositeurs tels que John Cage (1912-1992), Olivier Messiaen (1908-1992), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Mayuzumi Toshirō 黛敏郎 (1929-1997), Takemitsu Tōru 武満徹 (1930-1996), Yuasa Jōji 湯浅譲二 (1929-)⁴. L'ouvrage constitue un apport majeur dans les études sur les musiques extrême-orientales, alors encore trop souvent subordonnées à l'idée selon laquelle l'Occident et l'Orient sont des entités dont l'essence, préexistante aux formes, s'oppose naturellement⁵ : généralement demeurerait la dichotomie entre une civilisation occidentale dominante, soutenue par un modèle de culture centrifuge, qui se dissémine dans le reste du monde, et un Orient différent, pourvoyeur d'exotisme car tout simplement « autre ». Comme le déclare Bonnie Wade dans les avant-propos du livre⁶, il n'est dès lors plus question avec ce travail de parler de « l'est » et de « l'ouest », mais de nous faire aller « au-delà de ce niveau de généralisation »⁷ au sein de la recherche sur la musique contemporaine des pays d'Asie orientale ; en d'autres termes, de nous aider à contourner les pièges que peut introduire l'idée de l'influence à l'œuvre dans la transmission culturelle, laquelle transmission, pensée comme unidirectionnelle et reçue de manière plus ou moins subie, ignorerait la dimension individuelle et l'autonomie du compositeur. Inversement, est également suggérée au long des pages de l'ouvrage la nécessité de résister contre la

¹ UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, XX p. + 321 p.

² UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick, « Acknowledgments », dans UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick (dir.), *op. cit.*, p. XIV.

³ « a phenomenon that is in constant flux in today's globalized cultural milieu ».

Id., « Introduction », dans UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick (dir.), *op. cit.*, p. XX.

⁴ *Ibid.*, p. XV.

⁵ *Ibid.*, p. XVII.

⁶ WADE Bonnie C., « Foreword », dans UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick (dir.), *op. cit.*, p. XII.

⁷ « this book should move us irrevocably beyond that level of generalization ».

Ibid.

tentation de faire de l'universalité un lieu ouvert résultant d'un processus d'hybridation dénué de tensions politiques et d'enjeux de force ; un espace, en bref, délié de la réalité de l'histoire.

Comme le mentionnent Uno Everett et Lau⁸, l'introduction à l'époque Meiji 明治 (1868-1912) de la musique occidentale au Japon est bien documentée : cette dernière a été abordée sous les directives du gouvernement en tant qu'outil indispensable à l'intégration politique et sociale de la nation dans le nouvel ordre mondial, avant d'être popularisée de manière générale. Elle est donc tout naturellement devenue la propriété des compositeurs japonais au cours du vingtième siècle, qui l'utilisèrent à des fins d'expression personnelle. L'œuvre de ces compositeurs n'est toutefois pas une réinterprétation naïve et selon un modèle inchangé des formes de la tradition musicale occidentale, car elle est profondément travaillée par l'évolution sociopolitique que connaît le pays : la montée du nationalisme et la considération active de la question de la nature de la modernité japonaise comptent parmi ces données infrastructurelles qu'il n'est pas possible d'ignorer. Par conséquent, la création musicale ne peut être considérée comme un ensemble monolithique sur lequel n'a d'emprise le changement social. La réalité des flux sous-tendant la conception artistique s'avère bien plus complexe. Il convient ainsi de reconnaître les dynamiques générales de cette création en scrutant la façon dont, au niveau individuel d'abord, les compositeurs redéfinissent leur propre espace culturel à la croisée de pratiques ancrées dans un socle social défini⁹.

Bien que les faits relatifs à l'histoire contemporaine du Japon et leur impact sur l'art en général tendent à être connus¹⁰, l'approche consistant à considérer le processus de formation de la musique japonaise moderne et contemporaine par le biais de l'analyse des liens qui se tissent entre les auteurs et leur environnement direct pris dans sa complexité est cependant peu mise en pratique. L'ouvrage *Yōgaku – Japanese Music in the Twentieth Century* de Luciana Galliano¹¹ se démarque néanmoins et apparaît essentiel à la compréhension des forces guidant l'élaboration du répertoire japonais, tant sont mis en

⁸ UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick, *op. cit.*, p. XVI.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Quelques ouvrages abordant la question ont été publiés ces dernières années aux États-Unis et en Europe. Voir par exemple :

HAVENS Thomas R.H., *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts – The Avant-Garde Rejection of Modernism*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, X p. + 296 p.

LUCKEN Michael, *L'Art du Japon au vingtième siècle – Pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 2001, 270 p.

MAROTTI William, *Money, Trains, and Guillotines – Art and Revolution in 1960's Japan*, Durham, Duke University Press, 2013, XXI p. + 417 p.

SAS Myriam, *Experimental Arts in Postwar Japan – Movements of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Cambridge / Londres, Harvard University Asia Center, 2011, XVII p. + 275 p.

¹¹ GALLIANO Luciana, *Yōgaku – Japanese Music in the Twentieth Century*, Lanham / Londres, The Scarecrow Press, 2002 (1^{ère} éd. 1998), XVI p. + 357 p.

lumière les procédés d'assimilation et de valorisation de diverses formes musicales au sein d'un art qui sans cesse se questionne, se resitue au monde et évolue selon d'autres perspectives qu'offre celle seule de la séparation, causée par un phénomène d'opposition considéré comme allant de soi, entre ce qui appartiendrait à l'esthétique musicale occidentale et ce qui serait constitutif de l'esthétique musicale extrême-orientale. Comme le font remarquer Uno Everett et Lau¹², l'enjeu pour leur propre travail de recherche ainsi que pour les études à venir n'est pourtant pas de nier ce dualisme – car il n'est pas absent des constructions mentales dans la société, et soutient par conséquent et dans une certaine mesure les ressorts même de l'œuvre musicale –, mais il s'agit plutôt de l'articuler selon ses multiples structures, itinéraires et utilisations.

Le contact qui s'opère entre l'Occident et l'Extrême-Orient à l'époque colonialiste donne lieu à de multiples espaces de jonction et voies de développement à l'intérieur de la sphère musicale. De manière générale toutefois, la considération et l'intégration de l'étranger ne se fait historiquement pas de la même manière des deux côtés du monde. Ainsi, même si elle est incapable de résoudre en caractères manifestes l'entière profondeur des rapports qu'exercent entre eux l'Occident et l'Extrême-Orient, il ne peut être nié que la notion d'exotisme constitue du côté occidental l'un des paradigmes fondamentaux sur lequel s'appuie la captation de l'autre. C'est ce fantasme de l'étranger qui ainsi conduit à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième des compositeurs tels que Camille Saient-Saëns (1835-1921), Arthur Sullivan (1842-1900) et Giacomo Puccini (1858-1924) à élaborer des opéras pour lesquels le cadre géographique et l'esthétique musicale japonais offrent les traits approximatifs d'un Extrême-Orient rêvé, mal connu mais fascinant : les œuvres *La Princesse jaune* (1872), *The Mikado* (1885) et *Madama Butterfly* (*Madame Butterfly*) (1904) reflètent bien ce goût pour le lointain, se traduisant par le biais d'une exaltation du sensuel et du bizarre¹³.

Par la suite, à mesure que l'Extrême-Orient se rapproche de l'Occident en s'intégrant à la conscience et aux savoirs, les points d'ancrage qu'il offre pour que soient abordés ses arts, sa spiritualité, sa pensée, se multiplient. Néanmoins l'exotisme inhérent au Japon ne disparaît pas pour autant : l'imaginaire relatif aux coutumes et aux rites ainsi que l'emprunt fait aux attributs musicaux, que ce soit une gamme, une sonorité, un ensemble d'instruments spécifiques, se fait en réalité d'autant plus large¹⁴. Ces éléments constituent alors autant de coordonnées par lesquelles s'affermît l'articulation d'un Occident considéré comme central avec une vaste zone de nature périphérique qui lui est

¹² UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick, *op. cit.*, p. XVII.

¹³ UNO EVERETT Yayoi, « Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music – Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy », dans UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick (dir.), *op. cit.*, p. 2.

¹⁴ *Ibid.*, p. 4.

dès lors culturellement et politiquement subordonnée.

Dans l'après-guerre toutefois, dit Catherine Cameron¹⁵, la réactivation par l'avant-garde musicale américaine d'objets de la pensée extrême-orientale représente un moyen d'embrasser un système qui n'est pas seulement celui, hégémonique, de la culture musicale occidentale. Le travail de John Cage par exemple, s'appuyant largement sur les concepts de silence et d'indétermination à partir des années 1950, ne cherche ni à mimer les formes de la musique asiatique ni à matérialiser une quelconque idée de ses dynamiques structurelles, car il s'agit plutôt d'insuffler un nouvel élan salutaire à un art musical traditionnellement habité de l'*ego* du créateur, et qui par ailleurs tend de plus en plus à se laisser enserrer par des formules organisationnelles trop strictes. Il est alors question en somme d'attribuer une grande liberté de mouvement aux sons, et cette opération ne peut être menée à bien depuis les paramètres de la musique occidentale. Aussi, en sa qualité de système de représentation « autre », l'Extrême-Orient parvient ce faisant à fournir l'appareil conceptuel indispensable ; comme le constate John Corbett¹⁶, le déplacement qu'opère Cage au sein des modalités d'approche du dispositif musical extrême-oriental, de l'emprunt comme technique d'agrément au prélèvement des forces permettant la reformulation même de l'acte de composition et d'écoute, impacte en profondeur les mouvements musicaux de l'époque. Ce nouveau paradigme de l'exotisme ne remplace pourtant pas l'ancien, avance Uno Everett¹⁷ : il ne fait que coexister avec. La popularité de pièces telles que *Madama Butterfly* ne diminue effectivement pas, et celles-ci en viennent à constituer, en quelque sorte, les canons du genre lyrique prenant l'Extrême-Orient pour cadre. C'est ainsi que l'évocation des relations de pouvoir demeure vive : des travaux comme *Pacific Overtures* (1976) de Stephen Sondheim (1930-) et John Weidman (1946-), et *Miss Saigon* (1989) de Claude-Michel Schönberg (1944-) et Alain Boublil (1941-), qui obtiennent pendant de nombreuses années un grand succès à Broadway, peuvent attester de la perpétuation de cette inclination à dépeindre grossièrement les stéréotypes raciaux de l'étranger¹⁸.

Contrairement à ce qu'il en est des modèles d'utilisation, en Europe et aux États-Unis, des images développées à partir du rapprochement d'avec les sociétés extrême-orientales et les formes de musique autochtones, la Chine, la Corée, le Japon intègrent consciencieusement la musique de tradition occidentale dans les pratiques

¹⁵ CAMERON Catherine M., *Dialectics in the Arts – The Rise of Experimentalism in American Music*, Westport, Praeger Press, 1996, p. 20-21. Cité dans UNO EVERETT Yayoi, *op. cit.*, p. 2-3.

¹⁶ CORBETT John, « Experimental Oriental: New Music and Other Others », dans BORN Georgina, HESMONDHALGH David (dir.), *Western Music and Its Others – Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 171. Cité dans UNO EVERETT Yayoi, *op. cit.*, p. 3.

¹⁷ UNO EVERETT Yayoi, *op. cit.*, p. 4.

¹⁸ *Ibid.*

institutionnelles, si bien que par son action sont radicalement redéfinies les fonctions sociales de l'art musical et le statut de l'interprète¹⁹. Le cas du Japon éclaire particulièrement sur le rôle de l'État dans la rapidité du processus d'incorporation : c'est suite à la création, à l'époque Meiji, d'un conservatoire de musique, que les compositeurs ont à harmoniser les mélodies japonaises avec les systèmes de composition occidentaux²⁰ ; sur l'échelle des valeurs, il est manifeste que la musique occidentale domine la musique traditionnelle japonaise, car il s'agit assurément de pouvoir rivaliser vivement, et sur leur propre terrain musical, avec les puissantes nations de l'ouest²¹. Tandis que par la suite, avec la montée du militarisme, le mouvement de valorisation des formes artistiques nationales encourage tout particulièrement les compositeurs à tenter de renverser cette tendance en incorporant les gammes, les harmonies et les motifs rythmiques des musiques autochtones au sein de l'orchestration occidentale²², le climat plus permissif et artistiquement dynamique de l'après-guerre permet en revanche l'élaboration de travaux variés, nés de méthodes combinatoires distinctes et qui, comme le synthétise Judith Ann Herd²³, témoignent de l'effort commun fait pour revitaliser un art musical japonais soumis depuis la fin du dix-neuvième siècle à une utilisation souveraine mais somme toute superficielle, c'est-à-dire sans réelle ambition de dépassement, des cadres formatifs occidentaux.

Des désaccords formels entre les systèmes musicaux et du manque d'efficacité des solutions traditionnelles de rapprochement

La mise en contact des traditions musicales entre elles donne naissance à une multitude de combinaisons, selon divers degrés d'hybridation. Il faut cependant constater que, sur une longue période, une grande partie de ces tentatives d'articulation des usages ne peut suffisamment mettre en valeur l'art musical japonais, car, comme le relève Ishii Hiromi²⁴, les systèmes musicaux occidentaux et japonais sont différents. Ils ne partagent pas les mêmes paramètres structurels. Tandis qu'il est de coutume dans la musique de type occidental de constituer l'œuvre selon les données que sont, entre autres, la hauteur

¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

²⁰ WATERS Robert F., « Emulation and Influence: Japonisme and Western Music in Fin de Siècle Paris », *Music Review*, vol. 55 no. 3, 1994, p. 217-218. Cité dans UNO EVERETT Yayoi, *op. cit.*, p. 5.

²¹ ISHII Hiromi, *Composing Electroacoustic Music relating to Traditional Japanese Music*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Simon Emmerson, City University of London, 2006, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 18.

²³ HERD Judith Ann, « The Neonationalist Movement: Origins of Japanese Contemporary Music », *Perspectives of New Music*, vol. 27 no. 2, 1989, p. 119. Cité dans UNO EVERETT Yayoi, *op. cit.*, p. 5-6.

²⁴ ISHII Hiromi, *op. cit.*, p. 22.

stable de la note et le rythme fixé en fonction d'une unité temporelle de nature arithmétique, la musique japonaise autochtone se caractérise quant à elle par des composantes de valeurs moins rigoureuses. C'est-à-dire que la note produite, bien que donnée selon une mesure spécifique, est libre de fluctuer autour de cette mesure : dans le répertoire de *shakuhachi* 尺八²⁵ par exemple, la découpe du temps ne dépend pas de valeurs arithmétiques abstraites, mais repose sur le souffle de l'exécutant²⁶. En outre, par cette absence même de stabilité des hauteurs et de mesure fixe des intervalles temporels, il devient manifeste que l'harmonie tonale telle qu'elle est conçue dans la musique occidentale ne peut exister traditionnellement au Japon. On peut ainsi observer que la musique du théâtre *nō* 能²⁷ ne soumet pas les sons qu'elle emploie, créés simultanément, à une superposition mesurée de manière stricte ; ne s'applique donc pas le contrôle temporel permanent qu'observent vis-à-vis de l'empilement des sons les compositeurs de musique occidentale, cela au profit d'un temps plus fluide, plus souple, plus organique²⁸.

Il est toutefois nécessaire de prendre garde, car il ne s'agit pas non plus de faire de la musique japonaise un bloc traversant l'histoire de manière inerte jusqu'à l'époque Meiji. Ainsi, il est incorrect de dire que le concept de groupement de battements réguliers au sein d'une mesure fixe serait inconnu dans le Japon d'avant la fin du dix-neuvième siècle, rappelle Tanba Akira 丹波明 (ou Tamba Akira selon la graphie communément utilisée en Occident) (1932-)²⁹. En effet, le *gagaku* 雅楽³⁰, importé de Chine au VIII^e siècle, se caractérise par un rythme déterminé qui est à opposer à la notion de « rythme libre »³¹ par laquelle devrait être saisie la « temporalité propre à la musique japonaise autochtone »³². La coexistence de ces deux types de construction temporelle, l'un fondé sur la conception d'une rythmicité élastique et l'autre sur l'observation d'écarts rythmiques fixes, aurait notamment permis aux musiciens japonais de pratiquer un espace à l'intersection de ces deux temps, un intervalle permettant le passage d'une temporalité à l'autre et qui, combinant les aspects dualistes de cette double perception du rythme, aurait engendré un produit différent et nouveau, que Tanba définit comme un « troisième rythme »³³, résolument dynamique, et à rapprocher du concept de *naru* 為る, ou « devenir », lequel « joue un rôle déterminant dans la perception du temps musical et de

²⁵ Flûte droite en bambou.

²⁶ TAMBA Akira, *La Théorie et l'esthétique musicale japonaises – Du 8^e à la fin du 19^e siècle*, Paris, Publications Orientalistes de France, coll. « Bibliothèque japonaise », 1988, p. 180.

²⁷ Style traditionnel de théâtre, dont le répertoire se constitue du XIV^e au XVI^e siècle. Pouvant se définir comme un drame lyrique, le *nō* mêle jeu, chant, musique et danse.

²⁸ TAMBA Akira, *op. cit.*, p. 272.

²⁹ *Ibid.*, p. 205-206.

³⁰ Ensemble du répertoire de musique de cour japonaise.

³¹ TAMBA Akira, *op. cit.*, p. 206.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

l'esthétique japonaise »³⁴. Ce « devenir », d'après Tanba³⁵, « est conçu comme une force naturelle primordiale qui propulse êtres et choses progressivement d'un état à l'autre »³⁶, et dont tout un chacun « doit respecter le cours »³⁷. Ainsi, même s'il incorporerait des éléments adaptés de la notion de rythmicité mesurée, il est à constater que cet espace constitué sert le discours de l'existence d'une temporalité musicale propre au Japon, naturellement fluctuante, et qui, en fin de compte, parviendrait suffisamment à se démarquer du temps de la musique occidentale, lequel, lui, demeurerait pleinement rationalisé.

Au-delà des différences structurelles entre la musique japonaise et la musique de style occidental, la facture sonore même des instruments utilisés au sein des répertoires traditionnels suffirait à rendre compte de la distance séparant les deux systèmes. Ainsi, comme le souligne Ishii Hiromi³⁸, nombreuses seraient les divergences contrariant le succès des rapprochements. Tout d'abord, l'écart d'intensité sonore entre les instruments de musique occidentaux et les instruments de musique japonais serait susceptible de faire obstacle à une véritable entente : les uns seraient communément élaborés pour jouer dans de larges espaces clos permettant une réverbération acoustique optimale, les autres pour s'exécuter en extérieur où ne sont pas absents les sons de la nature, ou bien dans de petites pièces d'habitation lesquelles, généralement faites de cloisons de bois et de papier, favoriseraient une qualité acoustique résidant dans la mesure et la sobriété³⁹. Par ailleurs, tandis que les instruments de musique occidentaux seraient conçus pour maintenir les hauteurs de façon nette même pendant les phases de jeu rapide, les instruments de musique japonais produiraient un son de nature instable et de timbre complexe, qui, pour un musicien d'expression occidentale, pourrait sembler « impur ». En prenant pour cas l'exemple, imaginé, d'une œuvre qui serait composée pour un piano et un *shakuhachi*, Ishii met en évidence les contrastes inhérents au caractère des deux instruments⁴⁰, c'est-à-dire un ensemble de divergences conflictuelles difficilement réductibles : ainsi, dit-elle⁴¹, alors que le piano peut jouer tout en célérité des suites de notes « propres » accordées selon la gamme tempérée⁴², le *shakuhachi* produit de courts et subtils *portamenti*⁴³

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 238.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 319.

³⁸ ISHII Hiromi, *op. cit.*, p. 22.

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Système d'accords selon lequel l'octave est divisée en intervalles chromatiques égaux, qui se généralise en Europe vers la fin de l'époque baroque.

⁴³ Glissement constant et fluide d'une hauteur à une autre, sans que ne soit marquée dans le mouvement une hauteur déterminée. Le *portamento* ne peut par exemple être réalisé par des instruments à touches tels que les claviers.

auxquels se mêle bruyamment le souffle de l'exécutant. Compte tenu des particularités inhérentes aux deux instruments, il serait absurde, poursuit Ishii⁴⁴, que le *shakuhachi* s'ajuste à la gamme tempérée et que soit éliminé le bruit qui l'accompagne de manière naturelle, tout comme il serait improbable que le piano soit accordé – ou désaccordé – de façon à ce qu'il puisse lancer des successions de micro-intervalles⁴⁵.

Le discours d'Ishii peut assurément paraître catégorique. En effet, comme l'ont révélé les compositeurs expérimentaux de l'après-guerre, un piano peut être « préparé »⁴⁶ pour que son timbre ordinaire ainsi que la hauteur et la dynamique du son qu'il émet soient transformés. En outre, il faut rappeler qu'avec le processus d'occidentalisation de la musique japonaise une grande attention est portée envers les gammes et le type de jeu occidentaux, qu'il importe d'appliquer même avec les instruments de musique locaux. A pu être constatée à cet égard la production de nouveaux outils capables de s'adapter davantage au système occidental. Plusieurs variétés de *shakuhachi* ont ainsi été élaborées pour accorder l'instrument aux échelles diatonique⁴⁷ et chromatique⁴⁸, couramment utilisées dans les musiques occidentales. Mais reprocher à Ishii de taire les démarches d'extension de la capacité sonore des instruments à l'époque contemporaine serait confondre la nature et la fonction de l'instrument, et de cette manière attaquer l'auteure suite à un amalgame. Car si un piano et un *shakuhachi* peuvent en effet être révisés pour qu'ils aient pour fonction commune d'ouvrir la composition de modèle occidental à de nouvelles sonorités qu'elles soient inouïes ou exotiques, leur nature respective, qui peut être comprise comme un ensemble de propriétés et de qualités leur conférant une identité propre, les raccroche à des types d'emplois et de répertoires pour lesquels ils ont été développés dans une démarche d'optimisation de leur potentiel à consolider les traits dudit ensemble. Or, modifier radicalement la fonction d'un instrument pour le faire entrer de plain-pied dans un système autre que celui dans lequel s'est effectuée son évolution progressive ne revient pas nécessairement à accomplir de manière entièrement productive le transfert dudit instrument vers le terrain de nouveaux usages : nulle ou presque est en fait la probabilité que l'annexion ne se fasse sans une perte partielle du caractère d'origine de l'instrument en question. Le rapport de force qui se crée entre les deux systèmes concernés par le déplacement n'équivaut donc pas pour l'instrument à accumuler des qualités acquises de part et d'autre, car le réencodage qu'il subit, relatif

⁴⁴ ISHII Hiromi, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁵ Intervalle musical plus petit qu'un demi-ton.

⁴⁶ Technique consistant à disposer toutes sortes de petits objets dans les cordes de l'instrument pour en altérer le son.

⁴⁷ Composée de cinq tons et de deux demi-tons (do, ré, mi, fa, sol, la, si), l'échelle diatonique est le fondement tonal de ce qu'on peut considérer comme la musique occidentale aujourd'hui.

⁴⁸ L'échelle chromatique est constituée de douze demi-tons, obtenus de la division des degrés de l'échelle diatonique.

aux règles d'usage du système récepteur, induit une torsion par le biais de laquelle doit s'effectuer non sans violence un conditionnement nouveau. En clair, si la « préparation » du piano apparaît au final n'être rien d'autre qu'une astuce technique pour répondre de manière temporaire au jeu de l'expérimentation musicale, « occidentaliser » le *shakuhachi* signifie le priver d'un certain nombre de ses qualités incompatibles au second système hôte. À moins que, pour éviter la dénaturation de l'instrument, la transformation profonde de celui-ci n'ait sciemment pas lieu au cours du procédé d'incorporation ; auquel cas, alors, il demeure finalement « étranger » au système.

« La comparaison entre la musique savante conventionnelle occidentale et la musique traditionnelle japonaise montre clairement qu'il existe des éléments sonores qui ne peuvent être reliés »⁴⁹ affirme Ishii. Cela explique pourquoi, d'après l'auteure, la célèbre pièce de Takemitsu Tōru, *Novembā suteppusu* ノヴェンバー・ステップス (*November Steps*) (1967), pour orchestre symphonique, *shakuhachi* et *biwa* 琵琶⁵⁰, construite comme un dialogue entre les instruments de musique occidentaux et les instruments de musique japonais, ne présenterait qu'une suite de « parties isolées qui s'affrontent entre elles du début à la fin »⁵¹. L'approche contrastive, ne pouvant nouer de profonde relation entre objets et système, ne fait qu'entretenir l'absence déjà connue de cohésion, ajoute-t-elle⁵². En d'autres termes, jamais ne s'esquisserait dans ce cas de figure la moindre possibilité pour les instruments de musique japonais de s'exprimer selon les conditions pour lesquelles ils sont véritablement : des conditions qui ne soient pas simplement celles liées à leur capacité à rendre compte de la « japonité » qui les habite, en son caractère supposé d'antithèse du corps musical occidental référent. Selon la logique argumentative d'Ishii, paraît dès lors encore plus lointaine la prémisse de la synthèse réussie.

Au regard des spécificités inhérentes aux deux systèmes que sont traditionnellement la musique occidentale et la musique japonaise, se manifesteraient bien des désaccords. Toutefois, si effectivement désaccords il y a, il est tout de même nécessaire de se prémunir contre la tentation de voir là une opposition dont la vérité serait de nature essentialiste. Que ce soit du côté des musicologues occidentaux⁵³ ou de celui

⁴⁹ « The comparison between Western conventional “art” music and traditional Japanese music shows clearly that there exist some unbridgeable sonic factors ».

ISHII Hiromi, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁰ Luth à manche court, comportant généralement quatre cordes.

⁵¹ « isolated parts compete with each other from beginning to end ».

ISHII Hiromi, *op. cit.*, p. 23.

⁵² *Ibid.*, p. 24-26.

⁵³ Voir par exemple EPPSTEIN Ury, « From Torture to Fascination: Changing Western Attitudes to Japanese Music », *Japan Forum*, vol. 19 no. 2, 2007, pp. 191-216.

des musicologues japonais⁵⁴, il est courant que les outils d'analyse conviés pour parler de la musique japonaise soient ceux de la musique occidentale. La saisie des particularités du système japonais ne se fait donc en définitive qu'à partir de la mise en place d'un jeu d'affrontement de caractéristiques ; démarche par laquelle s'élabore la vision d'une musique japonaise antithétique à la musique occidentale. Ainsi, la première demeure simplement « ce que ne serait pas » la seconde, c'est-à-dire qu'elle persiste simplement à être une musique aux hauteurs non stabilisées et au rythme non fixe, aux sonorités impures et de faible portée acoustique ; de là à dire une musique techniquement et formellement moins avancée que la musique de type occidental, laquelle est supposément sous-tendue par une certaine notion de progrès qui serait parallèle au « progrès du savoir, de la technologie et de la morale » comme le constate Jacques Attali⁵⁵, il n'y a qu'un pas.

Il s'avère de la sorte que pour appréhender proprement ce qu'est la musique japonaise, doit s'effectuer un détachement de la pensée analytique vis-à-vis des schèmes de la musique occidentale. En réaction à cette tendance forte de plaquer les caractéristiques de la première sur les dispositifs d'analyse de la seconde, mais aussi à l'« occidentalisation » générale de l'art musical, le musicologue Kikkawa Eishi 吉川英史 (1909-2006), dont le travail consiste tout au long de sa carrière à dégager quels peuvent être les traits de caractère de la musique traditionnelle japonaise depuis les éléments de la sensibilité du peuple japonais dans l'intention de formuler les fondations d'une esthétique musicale autochtone, déclare par exemple peu après la fin de la Deuxième Guerre mondiale⁵⁶ qu'il est impensable de vouloir saisir l'« esprit » et la « beauté » de la musique japonaise par la simple connaissance des formes qu'elle emprunte et des gammes qui l'ordonnent ; aussi, à propos de la perspective comparatiste, « par la simple dissection des aspects extérieurs de la musique tels qu'ils apparaissent sur une partition, rapprocher la musique japonaise et la musique occidentale équivaut à disséquer et à rapprocher les cadavres d'un Japonais et d'un Occidental », ajoute-t-il⁵⁷. Il faut ainsi comprendre qu'il s'agit pour l'analyste de ne pas se couper de sa position d'auditeur : l'écoute active du son considéré dans ses moindres reliefs peut dès lors apparaître comme un moyen de retourner à ce qui constitue les principes fondamentaux de la musique, et ce faisant de l'expression japonaise.

⁵⁴ Voir par exemple KOJIMA Tomiko 小島美子, *Nihon no ongaku o kangaeru* 日本の音楽を考える (Penser la musique japonaise), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1983 (1^{ère} éd. 1976), 365 p.

⁵⁵ ATTALI Jacques, *Bruits – Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard / Presses Universitaires de France, coll. « Biblio essais », 2001 (1^{ère} éd. 1977), p. 20.

⁵⁶ KIKKAWA Eishi 吉川英史, *Nihon ongaku no seikaku* 日本音楽の性格 (Le Caractère de la musique japonaise), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1980 (1^{ère} éd. 1948), p.17.

⁵⁷ 「楽譜に表された外形的な音楽の解剖だけで、日本音楽と西洋音楽とを比較することは、日本人と西洋人の二つの死体を解剖して比較するのにひとしい。」
Ibid., p. 16.

Si la musique instrumentale classique, sous-tendue de schèmes structurels forts par lesquels s'articulent les actes mêmes de la composition et de l'écoute, échoue à constituer le cadre d'une synthèse convaincante des deux systèmes distants que sont l'expression musicale occidentale et celle japonaise, ça n'est cependant pas le cas de la musique électroacoustique, propose Ishii⁵⁸. La musique électroacoustique accorderait en effet la possibilité de se détacher globalement des considérations de hauteur et d'écarts rythmiques fixes pour repenser les données élémentaires de l'art musical, au nombre desquelles apparaissent primordiaux le timbre et l'évolution sensible du son, dans un cadre temporel dont l'unité de référence n'est plus le résultat d'une fragmentation abstraite mais l'événement sonore dans son intégralité, « tel qu'il est ». Le comportement d'écoute de la musique électroacoustique se rapprocherait en cela du comportement d'écoute de la musique japonaise poursuit l'auteure⁵⁹ ; par conséquent, doit-on comprendre, se dessineraient des modalités d'approche compositionnelle communes. La musique électroacoustique se manifesterait ainsi comme un terrain de révélation privilégié de ce que serait, selon des formes modernes, la vérité de la musique japonaise.

Certains préceptes de la musique occidentale sont loin d'être complètement absents de la musique électroacoustique, mais il est important de constater que le matériau sonore qui constitue cette dernière, créé ou bien modifié par des dispositifs électriques dont le rôle ne se limite pas seulement à l'enregistrement et à l'amplification du son⁶⁰, n'est plus inéluctablement le son instrumental tel qu'il serait communément désiré dans la musique de tradition occidentale. Partant, sont potentiellement exploitables tous les sons du monde quelle que soit leur nature, *a priori* libérés du conditionnement qu'entraîne l'usage d'outils principalement conçus pour produire le matériau d'emblée formaté de l'œuvre écrite, elle-même relative, assurément, à nombre de systèmes dont elle dépend.

⁵⁸ ISHII Hiromi, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Le terme de musique électroacoustique, se rapportant davantage à des techniques de conception et de spatialisation du son plutôt qu'à des formes stylistiques précises, a une définition qui fait débat. Nous nous reportons ici à une partie de celle proposée par Leigh Landy au cours de l'édition 2006 de la conférence internationale de l'EMS (Electroacoustic Music Studies Network).

LANDY Leigh, « Electroacoustic Music Studies and Accepted Terminology: You Can't Have One Without the Other », *EMS06*, Pékin, octobre 2006.

URL : <http://www.ems-network.org/IMG/EMS06-LLandy.pdf> (consulté le 05/02/2020)

La musique électroacoustique comme espace de réévaluation des formes de la musique japonaise

Comme l'énonçait en 1948 Pierre Schaeffer⁶¹, la musique concrète « est composée expérimentalement par un montage direct [du support d'enregistrement], résultat d'approximations successives, aboutissant à réaliser la volonté de composition contenue dans des esquisses, sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire »⁶², d'où le choix du terme « concret » pour la qualifier, en cela qu'elle s'oppose à la musique dite abstraite, désignée ainsi « du fait qu'elle est d'abord conçue par l'esprit, puis notée théoriquement, enfin réalisée dans une exécution instrumentale »⁶³. En somme, c'est l'écoute même du son qui précisément, dans la musique concrète, sous-tend du début à la fin la chaîne de gestes que requiert l'acte de création musicale, de l'essai sonore au choix du matériau enregistré à conserver, puis du traitement par des moyens électriques de ce matériau à l'organisation de l'œuvre elle-même par l'assemblage des sons obtenus. On peut ainsi dire que la structure de la musique concrète se conçoit à même le temps musical, tandis que, comme le déclarait Roger Maren⁶⁴ en 1955, la pièce de musique traditionnelle n'a « aucune réalité concrète jusqu'à ce que les interprètes donnent corps à la structure par le son »⁶⁵.

L'affrontement des processus d'élaboration de la musique traditionnelle et de la musique concrète, exprimé tôt par Schaeffer dans son entreprise de création d'un nouvel art des sons, permettait d'emblée de rendre manifeste le conditionnement implacable qu'effectue la portée musicale sur le matériau sonore : le son musical, pensé *a priori* selon un système strict d'organisation, ne peut qu'être par conséquent de nature et de morphologie limitées. En réponse, la musique concrète lançait les prémices d'une ouverture vaste au champ des possibles, nouveau terrain à défricher dont, fait absolument essentiel à la mise en œuvre de moyens appropriés, le domaine du sensible devenait la principale condition d'accès. Dès lors, on voit bien que c'est expressément dans cet espace de concrétisation directement sonore du fait musical, hérité des considérations de Schaeffer, qu'Ishii Hiromi situe la potentialité pour les formes de la musique japonaise de se produire dans leur vérité.

Il est important de considérer que les termes de musique concrète et de musique électroacoustique ne renvoient pas à des objets foncièrement différents : le deuxième est

⁶¹ SCHAEFFER Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 35.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ MAREN Roger, « Music by Montage and Mixing », *The Reporter*, 6 octobre 1955, p. 41.

⁶⁵ « [The work] has no concrete reality until the performers embody the structure in sound ». *Ibid.*

une reformulation du premier, entendant résorber l'écart terminologique creusé entre différentes approches, pourtant contiguës, de l'expansion par procédés électriques du matériau sonore. La musique électroacoustique reste traversée par le souci d'élaborer un art musical dont les ressources dépassent le son instrumental traditionnel et dont les modalités d'articulation, par conséquent, convoquent des mécanismes non exclusivement fondés sur un principe de cohérence systémique et abstrait lui étant afférent. Elle incarne une grande force de proposition, et lorsqu'Ishii suggère qu'elle constitue pour les compositeurs japonais un point de contact séduisant entre les traditions musicales, c'est qu'elle ménage un espace où les tentatives de rapprochement ne se soldent ni par une juxtaposition abrupte et sans relief, ni par une torsion dépréciative des caractéristiques de la musique japonaise. C'est dire que la musique électroacoustique offrirait un cadre où la sensibilité musicale japonaise ne serait pas tout simplement considérée comme étrangère, et renforcée comme telle, au sein d'un art dont les formes s'exposent au regard international. En adoptant le point de vue d'Ishii, on comprend que dans le contexte de reconstruction de l'après-guerre, lequel voit justement naître la constitution de multiples points d'origine et de mouvements croisés de la musique électroacoustique, il devient fondamental pour les compositeurs japonais de s'emparer de ce nouveau moyen d'expression pour concrétiser de manière éloquente les prétentions de repositionnement artistique et culturel au monde. Le travail consistant à resituer les débuts et l'évolution de la musique électroacoustique au Japon reviendrait ainsi à tenter de mettre en lumière des dynamiques de création spécifiques absolument essentielles à la réflexion autour de la modernité nationale.

Enjeux et difficultés de l'étude de la production électroacoustique japonaise

La tâche analytique n'est cependant pas aisée, faute de fondations théoriques solides sur lesquelles s'appuyer. La musique électroacoustique n'est pas une musique qui s'écrit, mais qui s'écoute : elle n'est fondamentalement pas faite pour être notée, encore moins pour être lue, aussi comme le remarquait Bastien Gallet au cours d'un colloque consacré aux outils d'analyse technologique du son⁶⁶, cela a eu pour conséquence de développer « un important dispositif descriptif et conceptuel » afin de « trouver [l]es mots pour dire ce qui ne peut que s'entendre »⁶⁷. Ainsi il n'y a pas véritablement d'outil d'analyse stable de la musique électroacoustique. Fait lequel peut être pensé comme directement lié à ce problème, la recherche sur la musique électroacoustique est tout à fait

⁶⁶ GALLET Bastien, « De l'objet au processus : essai sur les catégories de la pensée électroacoustique », *EMS03*, Paris, octobre 2003.

URL : <http://www.ems-network.org/spip.php?article73> (consulté le 14/12/2017)

⁶⁷ *Ibid.*

sous-représentée, déplorait en 1999 Leigh Landy⁶⁸ en constatant que de nouveaux cadres transdisciplinaires étaient à constituer d'urgence pour approfondir la connaissance de cet art. Aujourd'hui, les difficultés sont toujours loin d'être résolues : pour l'édition 2017 du congrès de la Société internationale de musicologie (SIM), sur plus de cinq cents communications scientifiques présentées seules trois concernaient la musique électroacoustique, révélait il y a peu Marc Battier⁶⁹ lors d'une conférence à l'Université préfectorale des arts d'Aichi au Japon.

Selon Battier⁷⁰, les raisons qui font que cette musique reste encore si difficile à saisir sont, tout d'abord, la relative nouveauté du genre, laquelle entraîne un net manque de recul sur la question – bien que le terme de « genre » ne soit pas complètement approprié, car il s'agit en réalité d'une entité regroupant plusieurs manières de faire, parfois même pensées comme antithétiques. Aussi, il est à constater que la pluralité de ses aspects économiques, technologiques, techniques et stylistiques engage une multitude d'approches exploratoires qu'il est complexe de coordonner. En effet, ce qui peut être considéré comme la première forme constituée de musique électroacoustique, la musique concrète, formulée à partir de 1948 en France, ne s'est pas exactement répandue dans le reste du monde : le même intérêt pour la refonte de l'art musical classique par les capacités techniques des nouvelles technologies du son est en fait apparu peu de temps après, et sous différentes allures, en d'autres endroits du globe, que ce soit en Allemagne, en Italie, aux États-Unis ou au Japon. Ainsi, quoiqu'elle joua un rôle de catalyseur, ce n'est pas tant l'approche française en elle-même que les conditions artistiques et technologiques à son origine, lesquelles attirèrent l'attention sur les nouvelles possibilités de faire la musique, qui influença les compositeurs des autres pays. C'est cette prise de conscience élémentaire qui de manière générale « affecta la façon dont la musique [allait par la suite être] composée, [...] réalisée et jouée, et même la façon dont elle [allait être] écoutée et perçue », écrit Battier⁷¹. En d'autres termes, la technique qui s'esquissait auprès de Schaeffer ne représentait en aucun cas une fin en soi : elle constituait plutôt un moyen de donner forme à l'ambition commune de provoquer l'évolution de la musique vers de nouvelles sphères, plus contemporaines, du sensible. Par conséquent, la musique concrète proposait en quelque sorte un modèle dont les cadres, qui allaient se révéler bien plus larges que ce qu'elle faisait directement entrevoir, pouvaient en théorie être saisis depuis n'importe quelle culture musicale et selon n'importe quelle sensibilité artistique. Il

⁶⁸ BATTIER Marc, LANDY Leigh, « Editorial – Electroacoustic Musics: A Century of Innovation Involving Sound and Technology – Resources, Discourse, Analytical Tools », *Organised Sound*, vol. 9 no. 1, 2004, p. 1.

⁶⁹ BATTIER Marc, « Studying Japanese Electroacoustic Music: A View from Paris », *Mixed Muses*, no. 12, 2017, p. 17.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ BATTIER Marc, *op. cit.*, p. 17.

apparaît ainsi que l'histoire de la musique électroacoustique se compose d'autant de gestes qu'il y a de zones culturelles, d'entités institutionnelles et de compositeurs qui les ont exprimés⁷². Aussi, c'est sans doute cette absence de traits stylistiques bien définis entraînant l'impossibilité pour la musique électroacoustique de se constituer autour d'un véritable noyau formel, et partant cette « aisance » avec laquelle elle est à même d'étendre ses ramifications au-delà des limites de catégories, qui provoquent sa complexité cellulaire et la difficulté de son étude.

Du fait de cette dispersion des formes qui caractérise la physionomie de la musique électroacoustique, mais aussi de la rapidité avec laquelle peuvent être « obliérées » les œuvres qui la constituent à mesure qu'évoluent les standards de stockage et de diffusion sonores, sa compréhension ne peut se faire sans référencements élaborés de manière systématique. En 1962 déjà, un premier catalogue international d'indexation des œuvres dites sérieuses créées jusque-là⁷³ voyait le jour à l'initiative du Service de la recherche de la Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), duquel faisait alors partie le Groupe de recherches musicales (GRM), le laboratoire d'étude de musique électroacoustique et d'expérimentation sonore fondé par Pierre Schaeffer en 1958. Une section consacrée à la musique produite au Japon était incluse, mais, courte, seules quelques pièces y figuraient⁷⁴. En raison de la perfectibilité du document, le GRM s'accorda peu après les services du compositeur et historien de la musique Hugh Davies (1943-2005) pour constituer un deuxième répertoire, plus abouti et actualisé, comprenant par ailleurs les œuvres de musique populaire concernées par les techniques de création électroacoustique. L'ouvrage fut publié en 1968⁷⁵, et reste à ce jour l'un des travaux de compilation les plus ambitieux réalisés dans le domaine, même s'il n'est pas exempt d'approximations et d'omissions, surtout en ce qui concerne la production japonaise ; données que par la suite Davies chercha constamment à corriger et à compléter, à titre personnel, en annotant directement sa copie de travail du catalogue⁷⁶.

L'histoire de la musique électroacoustique au Japon est relativement ancienne : selon l'état actuel de la recherche, la première expérience musicale relevant du domaine électroacoustique, laquelle expérience tirait parti des possibilités de spatialisation du son à l'échelle de l'œuvre par le biais du *medium* microphonique, a été réalisée en 1952 au sein du groupe audiovisuel public Nihon hōsō kyōkai 日本放送協会 (NHK) (Compagnie

⁷² *Ibid.*, p. 17-18.

⁷³ *Répertoire international des musiques expérimentales : studios, œuvres, équipements, bibliographie*, Paris, Service de recherche de la RTF, 1962.

⁷⁴ BATTIER Marc, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁵ DAVIES Hugh, *Répertoire international des musiques électroacoustiques – Electronic Music Review Nos. 2 / 3, April / July 1967*, Paris / New York, Le Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF / The Independent Electronic Music Center, 1968, XXX p. + 330 p.

⁷⁶ BATTIER Marc, *op. cit.*, p. 23.

de Diffusion du Japon)⁷⁷. Peu de temps après, en 1954, étaient testées les fonctionnalités des générateurs d'ondes sinusoïdales dans une intention musicale⁷⁸ avant que ne soient une année plus tard officiellement installés les prémices d'un studio de musique électronique 電子音楽スタジオ dans les locaux de l'établissement⁷⁹. Les programmes de recherche musicale encadrés par une institution radiophonique ou universitaire débutant en 1948 en France, en 1951 en Allemagne et aux États-Unis puis en 1953 en Italie⁸⁰, il apparaît de la sorte que le Japon fait partie des pays initiateurs du genre. Malgré cette activité électroacoustique relativement précoce, la production japonaise reste pourtant encore à ce jour très peu connue, quasiment « invisible », et cela d'autant plus en dehors du pays, où la documentation en langue japonaise, pratiquement la seule sur le sujet, est de manière générale inaccessible au reste du monde, souligne Marc Battier⁸¹. C'est dans l'intention de remédier à cette situation, et en prenant pour point de départ le travail de Hugh Davies là où il l'avait laissé, que voit le jour en 2006 le projet Electroacoustic Music Studies Asia Network (EMSAN), initié par le groupe Musicologie, Informatique et Nouvelles Technologies (MINT) de l'équipe de l'Observatoire Musical Français (OMF) appartenant à l'Université Paris-Sorbonne ; l'objectif de l'entreprise étant de constituer une base de données en ligne regroupant selon plusieurs entrées les informations relatives à la production électroacoustique est-asiatique⁸². Si le développement d'un réseau international de chercheurs autour de la plateforme permet de mieux cerner la création japonaise, il faut tout de même constater que la connaissance à son sujet demeure toujours fortement lacunaire.

Que les données en notre possession soient peu nombreuses ne signifie pourtant pas que la documentation primaire est absolument insuffisante au travail de dégagement des traits de la production. La difficulté de la tâche réside plutôt dans la question de

⁷⁷ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, SHIMURA Satoshi 志村哲, « NHK Tōkyō ni oite seisaku saretā denshi ongaku no chōsa (1952 kara 1968 nen) » 『NHK 東京において制作された電子音楽の調査 (1952~1968年)』 (Recherche sur la musique électronique créée à la NHK de Tōkyō – De 1952 à 1968), *Journal – Institute of Advanced Media Arts and Sciences*, vol. 8, 2016, p. 122.

⁷⁸ « The Studio for Electronic Music in NHK », *NHK gijutsu kenkyū* (Recherche technique de la NHK), vol. 4 no. 55, novembre 1961, non paginé.

⁷⁹ TAKATSUJI Tsukasa 高辻士, FUJITA Hisashi 藤田尚, ANDŌ Yoshinori 安藤由典, SHIOTANI Hiroshi 塩谷宏, « Denshi ongaku » 『電子音楽』 (Musique électronique), *NHK gijutsu kenkyū* NHK 技術研究 (Recherche technique de la NHK), vol. 4 no. 55, novembre 1961, p. 5.

⁸⁰ Ces dates correspondent dans l'ordre à l'année des débuts de la constitution de la musique concrète ; l'année de la fondation du studio de musique électronique de la Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR) (Radio nord-ouest-allemand) basée à Cologne, et celle du commencement des travaux musicaux menés par les Américains Vladimir Ussachevsky (1911-1990) et Otto Luening (1900-1996) au sein de ce qui deviendra le Columbia Princeton Electronic Music Center à New York ; l'année de la réalisation des premiers essais électroniques de Luciano Berio (1925-2003) à Milan peu avant la constitution du studio de phonologie de la Radio Audizioni Italiane (RAI) (Radiodiffusion italienne).

DAVIES Hugh, *op. cit.*

⁸¹ BATTIER Marc, *op. cit.*, p. 24.

⁸² *Ibid.*, p. 25-26.

l'identification précise des sources. À l'exemple de la revue *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), lieu d'échange et de débat entre les compositeurs et les critiques de l'après-guerre lequel joue aujourd'hui un rôle absolument primordial pour l'analyse de la musique de l'époque – dont fait partie l'objet qui nous intéresse –, ladite documentation primaire relève d'un tout qui est non spécifique à la musique électroacoustique : elle est incluse dans un corpus extrêmement large de textes s'intéressant à la question d'ensemble de la musique contemporaine, de ses liens avec la tradition musicale à ses analyses acoustiques, et c'est bien cela qui contrarie la détermination d'une bibliographie étroitement spécialisée laquelle se suffirait à elle-même. La dissémination de l'information fait par ailleurs paraître la production électroacoustique peu organisée et peu consistante à l'intérieur de la sphère musicale en général, un *a priori* qu'il s'agit de surmonter par la consultation minutieuse des sources.

De nombreuses institutions ont participé à l'effort de constitution de la musique électroacoustique japonaise en mettant à disposition des compositeurs des outils en mesure d'élaborer des œuvres destinées à être radiodiffusées ou à être projetées au sein d'un espace scénique. En matière de productivité, de dynamisme et de force de regroupement des flux qui sous-tendent le développement de l'art et de la technique, le studio de musique électronique de la NHK s'illustre comme l'un des axes de création les plus importants de l'après-guerre, autour duquel ont évolué de nombreuses personnalités de la musique contemporaine et de la recherche sonore. L'exemple du studio de la NHK est d'autant plus important qu'il montre bien l'intérêt de la prise en compte des agencements collectifs et individuels dans le domaine de production qu'est celui de la musique électroacoustique : en effet, cette dernière convie quant à son élaboration tout un ensemble de procédés matériels lesquels, onéreux à mettre en place et exigeants d'un point de vue manipulateur, sont à ce moment de l'histoire assurément inaccessibles aux compositeurs seuls. En somme, il est indéniable que l'examen attentif du cas du studio de musique électronique de la NHK, en tant que modèle d'autorité du genre, est à même de favoriser la compréhension de tout un pan de la musique contemporaine japonaise. Or, comme le déclaraient encore tout récemment Kawasaki Kōji 川崎弘二 et Shimura Satoshi 志村哲⁸³ au sein d'un compte-rendu de recherche visant à constituer un répertoire d'œuvres du studio, « bien qu'une importante quantité de musique électronique ait été composée à la NHK, ses multiples facettes sont aujourd'hui imprécises »⁸⁴. Parmi les raisons pouvant expliquer cela, est à citer l'absence d'archives constituées concernant

⁸³ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, SHIMURA Satoshi 志村哲, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁴ 「NHK では数多くの電子音楽が作曲されてきたが、その全貌ははまだ明らかになっていないのが現状である」.
Ibid.

l'organisme, lequel est pourtant le premier du genre au Japon, grâce auquel vit le jour un répertoire abondant d'œuvres innovantes et de rayonnement international.

La carence documentaire dont nous faisons état ne doit cependant pas, d'emblée, représenter un frein à notre tâche. Malgré les difficultés inhérentes à la recherche historique sans le soutien d'un corpus d'archives préconstitué, entreprendre d'identifier les œuvres du studio de musique électronique de la NHK et retracer son évolution peut quoi qu'il en soit se faire selon différentes méthodes. L'une d'elles consiste à recueillir la parole des auteurs, c'est-à-dire les compositeurs et les techniciens chargés d'assister ces derniers dans la production du son. Ce dispositif d'obtention de l'information n'est néanmoins pas sans risque dans le contexte de la recherche historique. Le danger est double : cela revient d'abord à exploiter des données produites en différé et donc détachées du contexte duquel ont eu lieu les événements exposés, en d'autres termes, à se servir du résultat de l'activité de la mémoire laquelle est assurément de nature non infaillible ; est à craindre ensuite la recontextualisation historique abusive de motivations formulées autrement à l'époque de leur première expression⁸⁵. C'est toutefois la méthode employée principalement par Emmanuelle Loubet dans le cadre d'une étude concernant le studio de la NHK parue sous forme de double article dans la revue *Computer Music Journal* en 1997 et en 1998⁸⁶. Établie sur la base d'entretiens menés pendant une dizaine d'années avant la publication de ses résultats, la recherche de Loubet consistait à esquisser les traits de la production du studio en la replaçant dans le contexte général de l'histoire de la musique électroacoustique japonaise. L'auteure avait cependant elle-même conscience des limites de la méthode d'acquisition des données qu'elle exerçait, et mettait d'ailleurs le lecteur en garde à ce propos⁸⁷ : les informations qu'elle délivrait étaient susceptibles d'être partiellement inexacts.

L'article a le mérite d'être le premier texte – et le seul encore à ce jour – écrit en langue non japonaise proposant une analyse du studio de musique électronique de la NHK ; le déficit de rigueur dans la démarche d'investigation entraîne pourtant comme redouté des approximations et ce qui nous apparaît comme des erreurs d'interprétation. Peut en être symptomatique l'hypothèse selon laquelle dans le milieu électroacoustique

⁸⁵ FUKUNAKA Fuyuko, « World Music History and Interculturality: Toward Recontextualizing Post-War Japanese Avant-Garde Music », *The World of Music*, vol. 6 no. 1, 2017, p. 65.

⁸⁶ LOUBET Emmanuelle, « The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s », *Computer Music Journal*, vol. 21 no. 4, hiver 1997, pp. 11-22.

Id., « The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1970s », *Computer Music Journal*, vol. 22 no. 1, printemps 1998, pp. 49-55.

⁸⁷ *Id.*, « The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s », *Computer Music Journal*, vol. 21 no. 4, hiver 1997, p. 11.

au Japon « sont de peu d'importance les idées théoriques »⁸⁸, car celles-ci, appliquées de manière flottante, auraient en fait pour seule fonction de garantir une sorte de « qualité occidentale » au travail du compositeur⁸⁹. Du reste, la méthodologie de Loubet à l'endroit des procédures d'investigation avait déjà fait l'objet de critiques émises par Hugh Davies⁹⁰ : dans un texte paru en septembre 1993 dans la revue allemande *DecimE*⁹¹ à propos des débuts de la musique électroacoustique japonaise, Loubet manquait à vérifier ses sources écrit l'historien anglais⁹². Il apparaît que la parole ne peut ni se suffire à elle seule ni être considérée comme égale à l'écrit : il doit s'agir en réalité d'une mise en perspective de ses résultats par un dialogue constant, vivifiant, entre les différents supports de l'information. C'est cette dernière approche qui, par ailleurs, est généralement adoptée au sein des quelques autres études existant sur l'histoire de la musique électroacoustique japonaise.

Si les travaux d'analyse du studio de musique électronique de la NHK sont quasiment inexistantes en langues occidentales, la situation n'est pourtant pas tout à fait meilleure en langue japonaise. N'existent en effet en japonais que deux études d'envergure, publiées sous forme d'ouvrages, lesquelles abordent au cours de leur page la question de l'histoire du studio. Le premier de ces livres, *Denshi ongaku in Japan* 電子音楽 in Japan (La Musique électronique au Japon)⁹³, écrit par le producteur et journaliste Tanaka Yūji 田中雄二, est publié en 2001 ; le second, *Nihon no denshi ongaku* 日本の電子音楽 (La Musique électronique japonaise)⁹⁴, dirigé par le chercheur indépendant Kawasaki Kōji, paraît en 2006 puis en édition révisée et augmentée en 2009. Tous deux sont d'une remarquable générosité en informations factuelles, et ont la sagesse de proposer une chronologie détaillée de l'histoire de la musique électroacoustique. Le

⁸⁸ « I consider it important for the understanding of the development of electronic music in Japan to emphasize how little importance theoretical ideas have in the eyes of its composers ».

Ibid., p. 12.

⁸⁹ « In general [theoretical ideas] serve only as alibis for intuitive compositional methods – as a kind of seal of approval or “Western guarantee”, which reveals both a fascination with and an undiscerning acceptance of Western cultural products ».

Ibid.

⁹⁰ DAVIES Hugh, « The Beginnings of Japanese electronic Music », *DecimE*, no. 11, 2013 (1^{ère} éd. 1^{er} décembre 1993), pp. 11-14.

⁹¹ LOUBET Emmanuelle, « Die Anfänge der Elektronischen Musik in Japan 1953-1965 » (Les Débuts de la musique électronique au Japon 1953-1965), *DecimE*, no. 10, 2013 (1^{ère} éd. 1^{er} septembre 1993), pp. 7-10.

Id., « Dazu Produktionsliste Elektronischer Stücke in Japan 1953-1965 » (À propos de la liste des œuvres électroniques produites au Japon 1953-1965), *DecimE*, no. 10, 2013 (1^{ère} éd. 1^{er} septembre 1993), pp. 11-13.

⁹² DAVIES Hugh, *op. cit.*, p. 12-13.

⁹³ TANAKA Yūji 田中雄二, *Denshi ongaku in Japan* 電子音楽 in Japan (La Musique électronique au Japon), Tōkyō 東京, Aspect アスペクト, 2001, 587 p.

⁹⁴ KAWASAKI Kōji 川崎弘二 (dir.), *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 東京, Aikusha 愛育者, 2009 (1^{ère} éd. 2006), 1115 p.

travail de Kawasaki, tout particulièrement, se révèle tout à fait précieux dans le sens où figurent en annexes une liste identifiant les documents de première main nécessaires à l'appréhension de cette histoire, et une autre, véritablement conséquente, d'œuvres, qui, si elle ne représente probablement pas de manière exhaustive la production électroacoustique japonaise dans son ensemble, n'est peut-être pas loin pour autant de l'exhaustivité.

Comme l'énonçait toutefois Ishii Hiromi⁹⁵ pendant une intervention au colloque annuel de l'EMSAN en 2008, Tanaka et Kawasaki ne sont ni musicologues ni historiens de formation, si bien que les limites de leurs travaux sont non négligeables pour le corps académique : ainsi, tandis que le premier ouvrage cité aborde essentiellement sur un ton journalistique le champ de la musique électronique populaire lequel participa à démocratiser et à fluidifier les pratiques inaugurées par les compositeurs de l'après-guerre, le second attribue une place prépondérante à la transcription d'entretiens réalisés aux alentours des années 2000 avec les principaux acteurs historiques de la musique électroacoustique japonaise. Aussi, même si ces travaux ne sont pas dénués d'intérêt surtout pour leur approche informative et archivistique, l'inconvénient pour le chercheur en quête de point d'ancrage solide est que leur progression ne s'articule autour d'aucune perspective autre que purement narrative, par laquelle les événements évoqués s'enchaînent selon une suite de relations de cause à effet se déroulant sans heurt ; ce faisant, ils viennent d'autant plus mettre en lumière cette absence de questionnement scientifique – lequel devrait être assis sur une herméneutique des textes – qui caractérise actuellement l'historiographie de la musique électroacoustique japonaise.

À l'issue de cet examen de l'état de la question, il nous apparaîtrait nécessaire, pour notre propre recherche, de prendre de la distance avec l'aperçu lisse et continu de la musique électroacoustique que compose la littérature approchant de manière directe le sujet, car il s'avère difficile de creuser une orientation spécifique à l'avancée de la connaissance depuis cet endroit. Il convient alors de revenir à une vision large du problème, une vision qui recadre le genre au sein des dynamiques qui travaillent de manière ample la musique japonaise. C'est de cet espace en retrait, nourri d'une pensée en flux tendu, que la connexion à notre objet pourra de nouveau se faire. La proposition d'Ishii⁹⁶ dans son travail de thèse, selon laquelle la musique électroacoustique constitue un terrain de création proche de celui qui anime la musique traditionnelle japonaise, est à même de créer l'impulsion de départ de notre réflexion. En partant du principe que nous

⁹⁵ ISHII Hiromi, « Japanese Electronic Music *denshi-ongaku*: Its Music and Terminology, Definition and Confusion », *EMS08 – EMSAN Track Session*, Paris, juin 2008.
URL : <http://www.ems-network.or/ems08/papers/ishii.pdf> (consulté le 08/11/2017)

⁹⁶ *Id.*, *Composing Electroacoustic Music relating to Traditional Japanese Music*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Simon Emmerson, City University of London, 2006, p. 35.

souscrivons à l'idée d'Ishii et que nous la prolongeons, la musique électroacoustique ménagerait, comme nous l'avons déjà suggéré plus haut, un espace formel et réflexif suffisamment « malléable » pour que les compositeurs japonais puissent y réaliser de manière convaincante la soudure attendue entre les cultures musicales tout en se projetant indispensablement et de manière vive à l'extrémité des représentations de la modernité.

*Le rôle du studio de musique électronique de la NHK dans la constitution d'une
production électroacoustique nationale*

La théorie de la modernisation, bien que s'appliquant d'abord à montrer que s'opposeraient traditionalisme et recherche du développement actif, a également conduit à formuler une narration historique qui, n'étant plus celle d'un empire européen hégémonique, autorisait toute nation à accomplir sous divers aspects son ouverture au monde pour peu qu'elle venait à bout d'un processus de rationalisation absolument fondamental. Or, écrit Sakai Naoki⁹⁷, cette nouvelle écriture de l'histoire ne se départit pas pour autant d'une certaine forme de nationalisme ; seulement ce nationalisme s'articule à l'espace géographique de manière bien différente de celui qui charpentait le modèle de l'histoire coloniale au dix-neuvième siècle, car le progrès, plutôt que d'être rattaché à un centre et diffusé vers une périphérie, se déporte de ce centre puis se déploie de manière éclatée sur le globe, se dilate aux limites des peuples et se contracte en les « unifiant ».

En théorie, toute société est capable de résoudre les dynamiques de conflit interne pour être incorporée au sein du projet moderniste universel, et en cela, d'élaborer un temps historique qui reste profondément lié à l'idée selon laquelle une progression qualitative, d'un point à un autre plus élevé sur une échelle de valeurs abstraites, est à l'œuvre au sein du procédé. C'est ainsi que chacune de ces sociétés modernes, en faisant jouer le levier du nationalisme, c'est-à-dire un particularisme qui englobe et neutralise le minoritaire ou l'étranger sous toutes ses formes pour consolider une culture dite nationale, effectue sa jonction à l'histoire du monde : une histoire qui n'est plus seulement un déroulement chronologique pensé comme autonome et transcendant, mais qui se tresse de multiples temporalités corrélées⁹⁸. Le paradoxe n'est pas insurmontable, car en réalité « l'universel est un particularisme qui se pense lui-même universel »⁹⁹,

⁹⁷ SAKAI Naoki, « Modernity and Its Critique: the Problem of Universalism and Particularism », dans MIYOSHI Masao, HAROOTUNIAN H. D. (dir.), *Postmodernism and Japan*, Durham / Londres, Duke University Press, 1989, p. 97-98.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁹⁹ « universalism is a particularism thinking itself as universalism ». *Ibid.*, p. 98.

phénomène « sans lequel il serait à douter que l'universel puisse même exister »¹⁰⁰ énonce Sakai. En somme, le double dispositif de l'harmonisation culturelle et du nivellement politique aux échelles nationale et universelle oscille constamment entre deux projections, l'une provinciale et l'autre globale, qui se renforcent réciproquement plutôt qu'elles ne s'opposent¹⁰¹.

Le propos du nationalisme comme outil d'accès à l'universalité est cependant davantage complexe qu'il n'en a l'air ici, car comme le remarque avec pertinence Kevin Doak¹⁰², il existe deux types de nationalisme, l'un d'État, directif, et un autre incarnant les aspirations du peuple, plus progressif, lesquels ne partagent pas les mêmes modalités d'approche de la notion de modernité, voire même se font face, le second se configurant en réaction au premier. Pour rendre compte de la nature dualiste de ces deux nationalismes, Doak énonce l'exemple convaincant du patriotisme et de l'étatisme au début du vingtième siècle au Japon¹⁰³, qui ne peuvent être ramenés entièrement à un concept unique du nationalisme, tant ce dernier s'incarne à de multiples niveaux. Ainsi, beaucoup de Japonais, tout en se revendiquant patriotiques, n'adhéraient pas pour autant au militarisme et pouvaient se montrer en profond désaccord avec la politique et la structure même de l'État moderne, lequel, en s'appuyant sur les théories constitutionnelles et les formes culturelles occidentales pour atteindre ses propres objectifs politiques, économiques et territoriaux, paraissait foncièrement étranger à l'imaginaire nationaliste populaire. Pour les penseurs et les figures littéraires de l'époque, d'abord exposés au marxisme puis imprégnés de l'idéal romantique, il s'agissait alors de produire diverses formes collectives et durables d'identités subjectives qui puissent refléter l'ethnie japonaise et qui soient à même de transcender l'État sans pour autant se couper d'avec la réalité sociale¹⁰⁴. La concrétisation du projet artistique se formulait ce faisant par une tentative de convergence du réalisme politique avec la poétique des lettrés, l'espace pratiqué devenant le creuset où s'ébauchent les figures de la spécificité culturelle de la nation. Le procédé ne consistait pas simplement à reproduire la réalité de l'ethnie nationale, précise Doak¹⁰⁵, mais à dépasser cette réalité pour faire des formes de l'identité japonaise une entité qui ne soit pas entièrement conciliable avec la rationalité occidentale. La nature quelque peu essentialiste du discours prévenait l'identité constituée des ruptures de l'histoire et maintenait dans le même temps une distance suffisante avec l'Autre.

¹⁰⁰ « it is worthwhile doubting whether universalism could ever exist otherwise ».

Ibid.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² DOAK Kevin M., « Ethnic Nationalism and Romanticism in Early Twentieth-Century Japan », *Journal of Japanese Studies*, vol. 22 no. 1, hiver 1996, p. 77-78.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 79-80.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 87.

Nous voyons l'importance que revêt le rapport à l'Autre et à ses représentations au sein du processus réflexif. Comme le démontre Edward Saïd dans son célèbre ouvrage *L'Orientalisme*¹⁰⁶, au niveau des particularismes régionaux, théoriquement, « le développement et le maintien de toute culture requièrent l'existence d'une autre culture, différente, en compétition avec un *alter ego* »¹⁰⁷; ce qui conduit l'auteur à affirmer ensuite que « [l]a construction d'une identité, qu'il s'agisse de l'Orient ou de l'Occident [...], tout en étant le résultat d'expériences collectives distinctes, se réduit finalement [...] à l'élaboration d'oppositions et de différences avec "nous" qui restent sujettes à une continuelle interprétation et réinterprétation »¹⁰⁸. En d'autres termes, cela veut dire qu'une culture quelle qu'elle soit n'effectue sa propre cohésion à travers le temps que dans le retour vers soi-même du regard sans cesse réactualisé avec lequel elle considère l'altérité. Dans le désir de connaître le système de représentation d'une communauté donnée, Sakai Naoki parle, lui, de la nécessité de mise en place d'un processus de résolution double¹⁰⁹: c'est-à-dire une « co-résolution »¹¹⁰ du système de cette communauté et du système de la communauté modèle avec laquelle elle se configure. Ainsi, dans le cas précis du Japon, « l'insistance sur [son] originalité [...], devrait être évaluée par son désir mimétique pour l'Occident »¹¹¹ continue Sakai en prenant exemple sur la symétrie, par le souhait d'équivalence structurelle, selon laquelle la pensée « japonaise » se constitue depuis l'époque moderne par rapport à la pensée « occidentale »¹¹². Ce qui ne veut pas dire que le Japon imite simplement l'Occident¹¹³. Bien au contraire, c'est à travers l'Occident que le Japon réactive et coordonne tout un appareil conceptuel considéré propre à la tradition nationale, lequel appareil, orienté de façon à pouvoir s'articuler avec un passé aux formes pensées rémanentes et avec la réalité du monde contemporain¹¹⁴, s'impose comme une variation du modèle référent, variation qui ne lui soit pour autant de nature ni trop proche ni trop éloignée: doit en effet s'opérer un subtil équilibre entre la « différence » et la

¹⁰⁶ SAÏD Edward W., *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2004 (1^{ère} éd. 1978), 423 p.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 358.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ SAKAI Naoki, *Translation and Subjectivity – On "Japan" and Cultural Nationalism*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 1997, p. 52.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ « the insistence on Japan's originality [...], would have to be mediated by the mimetic desire for the West ».

Ibid.

¹¹² *Ibid.*, p. 48.

¹¹³ Concernant la question du mimétisme japonais dans les arts, voir LUCKEN Michael, *Les Fleurs artificielles – Pour une dynamique de l'imitation*, Paris, Publications du Centre d'Études Japonaises de l'Inalco, 2012, 158 p.

¹¹⁴ À propos de la formation après l'époque coloniale de l'idée de l'existence diachronique d'une identité nationale, voir DIRLIK Arif, « Rethinking Colonialism: Globalization, Postcolonialism, and the Nation », *Intervention: International Journal of Postcolonial Studies*, vol. 4, no. 3, 2002, pp. 428-448.

« modernité universelle » de la nation.

L'histoire de l'art contemporain japonais est traversée de ces stratégies consistant à attribuer un caractère propre à l'œuvre réalisée, stratégies se traduisant par l'idée selon laquelle l'artiste, tout en conservant dans une certaine mesure l'ouverture qui lui assure le prélèvement des formes quelles qu'elles soient de la modernité, ne peut se contenter de répéter ce qui a déjà été fait, énonce Michael Lucken¹¹⁵. De manière toutefois plus ou moins prononcée en fonction des époques, la resémantisation et la conceptualisation de données techniques anciennes, configurées de manière à constituer selon divers degrés les paramètres esthétiques de l'œuvre, correspondent par ailleurs à l'un des moyens de procéder à l'insufflation de l'intention particulariste qui sous-tend les structures mentales vis-à-vis du travail de l'artiste¹¹⁶. Cette constatation s'applique tout aussi bien à l'art musical. C'est ainsi que nous observons une certaine volonté globale de constituer depuis la fin du dix-neuvième siècle, et généralement selon les moyens en usage à l'échelle internationale, une musique qui puisse adhérer à une certaine idée de l'esprit national – que celui-ci soit pensé comme relevant de la modernité de l'État ou d'une modernité alternative et subversive plus fortement localisée dans la vie du peuple – tout en l'actualisant et en le développant auprès de nouvelles pratiques. La musique électroacoustique, de nature particulièrement flexible compte tenu de sa grande nouveauté et, partant, de la parfaite méconnaissance de l'étendue des possibilités qu'elle ouvre au moment des premières années de sa conception, devient tout naturellement le lieu d'une grande activité réflexive s'articulant autour de la question, complexe, des modalités d'application de l'étant japonais.

En ce qui concerne spécifiquement notre objet d'étude, le studio de musique électronique de la NHK, peut être par suite proposée la prémisse selon laquelle c'est d'un travail de composition désiré original, davantage proche de la création que de la simple réadaptation sans qu'il ne soit pour autant isolé des flux d'échanges transnationaux, que serait ainsi élaborée en son sein ce que nous pouvons par anticipation considérer comme un archétype de la production électroacoustique « japonaise » ; l'attribut ne se rapportant pas tant à une origine géographique qu'à une facture stylistique spécifique au répertoire constitué. Ainsi, l'examen diachronique des procédés de constitution de l'œuvre du studio devrait de manière certaine aider à pouvoir répondre en quoi celle-ci se plie, dans le temps, aux exigences de la modernité vis-à-vis des dynamiques de formulation d'un certain idéal artistique.

Il est un autre point essentiel à prendre en compte dans la formation du caractère

¹¹⁵ LUCKEN Michael, *op. cit.*

¹¹⁶ Au sujet du concept de *ma* 間 ou d'« intervalle » dans la pensée et les arts japonais par exemple, voir *id.*, « Les Limites du *ma* – Retour à l'émergence d'un concept "japonais" », *Nouvelle Revue d'Esthétique*, no. 13, 2014, pp. 45-67.

de cette œuvre : la nature même du groupe audiovisuel NHK. En effet, l'institution, conduite sous la direction des forces d'occupation américaines à se restructurer au lendemain de la guerre pour effectuer sa séparation d'avec l'État et embrasser un principe de neutralité politique¹¹⁷, se doit à travers ses programmes de représenter le peuple tout en promouvant l'internationalisation, la liberté et la démocratie. Par conséquent, l'activité du studio de musique électronique, aussi minime soit-elle par rapport à l'ensemble de la réalisation du groupe, est en toute logique soumise à des dynamiques collectives d'élaboration d'un produit souhaité populaire et apte à orienter la société dans son ensemble selon des critères artistiques spécifiques. En cela, il apparaît que l'œuvre s'expose à un contrôle qualitatif de divers degrés, de l'usage des outils de sa conception jusqu'à la validation du programme dans laquelle elle s'insère en fonction des attentes de la direction vis-à-vis des stratégies d'éducation et de divertissement du peuple. Est à considérer ainsi l'action du compositeur comme dépassant très probablement le domaine de l'expérimentation simplement conjoncturelle, c'est-à-dire qui ne cherche à imprimer une direction forte et durablement significative à l'art. Il s'avère essentiel d'examiner dès lors de quelle manière s'exprime le tempérament et l'audace fondamentalement avant-gardistes voire subversifs de l'œuvre élaborée, puis en quoi le cadre collectif s'organise comme un moteur de développement des formes et éventuellement, à certains égards et selon les circonstances politiques et sociales du moment, comme un organe de résistance à l'autorité.

Si l'on part du principe que, soutenu par l'attractivité des conditions de production et la vigueur artistique que favoriserait la cohésion économique et technique du groupe dont il fait partie, le studio de musique électronique de la NHK articule de manière cohérente les ressorts de la création locale à travers la conjonction organisée des différentes énergies en jeu, alors peut être avancée l'idée que ledit studio serait en mesure de proposer un cadre d'analyse suffisamment solide pour être représentatif des différentes pratiques institutionnelles constituées, tout en procurant la sûreté de délimitations conceptuelles déterminées. L'année 1952, date à laquelle a lieu à la NHK la première expérience de musique expérimentale, et l'année 1970, date à laquelle prend place l'Exposition universelle du Japon 日本万国博覧会, qui selon de nombreux auteurs et compositeurs impliqués représente le sommet en termes de productivité et de créativité de la musique électroacoustique japonaise¹¹⁸, peuvent hypothétiquement constituer des

¹¹⁷ *Broadcasting in Japan – The Twentieth Century Journey from Radio to Multimedia*, Tōkyō, NHK, 2002, p. 5-6 ; 15.

¹¹⁸ Voir par exemple :

UENAMI Wataru 上浪渡, KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Uenami Wataru » 『上浪渡』, dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 207-208.

marqueurs temporels appropriés à notre recherche. Des espaces de réflexion seront toutefois nécessairement aménagés au sein de notre travail pour mettre à l'épreuve les limites structurelles de l'objet que nous analysons et la pertinence de l'adaptation à cet objet de la datation proposée *a priori*.

Du postulat du caractère original de l'œuvre produite émergent deux questions concrètes qui, perçues comme essentielles à la résolution du problème énoncé, peuvent articuler le développement de notre étude : le degré de prise en compte des modèles théoriques d'abord proposés ailleurs dans le monde, puis les modalités de coordination de ces modèles avec des éléments techniques, esthétiques et psychiques pensés comme propres à soi ; des actes effectués dans une certaine urgence conjoncturelle à formuler l'autonomie artistique des compositeurs après une lourde période de contrôle étatique pendant la guerre, et à répondre à l'obligation institutionnelle de prendre part au projet universaliste en faisant peser la création locale sur la scène internationale. De la mise en lumière des méthodes de valorisation des structures et des formes « occidentales », de leur sublimation, ou encore de leur mixité avec la spécificité japonaise, pourraient ainsi se dévoiler les contours de l'œuvre du studio.

Par souci de pertinence des moyens d'analyse, il nous semble véritablement essentiel de prendre à cet endroit le contre-pied de ce qu'avancait Emmanuelle Loubet¹¹⁹, à savoir que les théories musicales occidentales sont sans grande conséquence au Japon, pour émettre l'hypothèse selon laquelle c'est proprement dans un jeu d'adhérences et de confrontations avec l'Occident que s'esquissent initialement les formes de la musique électroacoustique japonaise. De la prudence s'impose, car il ne s'agit toutefois pas de faire de cet espace dialectique le lieu de la percée du fantasme orientaliste selon lequel c'est dans la distance géographique et culturelle que les identités se fixent et maintiennent dans le temps leurs intervalles les unes par rapport aux autres. Les diverses représentations des objets et principes propres au Japon et au reste du monde cachent des rapports de force ; aussi c'est en ramenant ces rapports à un parcours temporel pétri de gestes et d'intentions que l'on pourra dévoiler dans leur vérité les modalités du dialogue spécifique à la constitution de la musique électroacoustique. Il importe pour cela par ailleurs de pointer là où elles se manifestent les constructions essentialistes en les identifiant exactement comme telles.

Malgré l'importance que nous essayons de donner à la question de l'originalité

SATŌ Shigeru 佐藤 茂, KAWASAKI Kōji 川崎 弘二, « Satō Shigeru » 『佐藤 茂』, dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 224-225.

SHIMAZU Takehito, « The History of Electronic and Computer Music in Japan: Significant Composers and Their Works », *Leonardo Music Journal*, vol. 4, 1994, p. 103-104.

GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 172.

¹¹⁹ LOUBET Emmanuelle, « The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s », *Computer Music Journal*, vol. 21 no. 4, hiver 1997, p. 12.

de la musique électroacoustique japonaise dans l'approche de sa constitution, il nous faut préciser qu'en réalité notre intuition est que cette approche n'est probablement pas éloignée de celle par laquelle est élaboré de manière générique l'art dans le Japon d'après-guerre. Bien que la musique s'organise autour de dynamiques structurelles bien spécifiques, nous pensons en effet que ces dynamiques ne sont pas pour autant coupées de l'élan par lequel s'affirme le dessein artistique de l'époque dans laquelle il prend place : après tout, le compositeur est un artiste comme un autre, sensible à la question de l'expression nationale et à celle de la modernité quels que soient sa position vis-à-vis de ces problématiques et les moyens qu'il convoque pour y répondre. Du reste, par la nature matérielle du support qui l'articule – la bande magnétique – la musique électroacoustique fait office de surface de jointure entre la concrétude du geste artistique lequel donne forme à l'œuvre et l'abstraction du musical : il s'agit d'exploiter au mieux cette particularité.

Afin de rendre compte de l'urgence qui nous semble être celle avec laquelle sont mobilisées en fonction des tendances d'un discours artistique général les formes de la musique électroacoustique, il convient ici de nous détacher de la démarche purement musicologique pour nous laisser appréhender la nature des rapports qu'entretiennent entre elles les différentes mises en œuvre d'un projet artistique pouvant être considéré comme plus large. La logique disciplinaire traditionnelle s'estompe ainsi naturellement pour réclamer une approche critique ouverte en toile de fond sur la transdisciplinarité. De manière globale, il est à noter toutefois que ce type d'approche est encore peu exploitée, tant sont rares les ouvrages sur l'histoire de l'art contemporain du Japon faisant le pari de casser les classifications dans l'intention de mettre en lumière des continuités esthétiques transversales¹²⁰ ; la démarche peut paraître d'autant plus singulière qu'il s'agit de suivre avant tout le fil qu'est l'histoire de la musique. En définitive, il apparaît tout de même que le choix de la reconnexion de l'œuvre à l'horizon des pratiques qu'elle convie aurait l'avantage, nous le pensons, de réattribuer toute l'amplitude du geste créatif à l'historiographie de la musique électroacoustique japonaise, laquelle historiographie est encore refermée sur elle-même et trop fréquemment subordonnée à la simple perspective causale des événements.

Pour en venir à la problématique de la méthode d'analyse, de quelle façon pouvons-nous concrètement considérer les rapports du Japon à l'Occident ainsi que l'empreinte de ces rapports dans la vaste entreprise qu'est la constitution d'une musique

¹²⁰ Fait peu commun mais fort bienvenu, il est à noter que dans son livre *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts – The Avant-Garde Rejection of Modernism*, Thomas R.H. Havens alloue à la musique contemporaine japonaise une place équivalente à celle des autres expressions artistiques (non verbales) nationales au sein de son analyse. Voir HAVENS Thomas R.H., *op. cit.*

électroacoustique japonaise ? La question des sources s'impose d'emblée ; elle détermine pour nous ce qu'il est possible d'appréhender, ce qu'il est possible de faire. Comme soulevé plus tôt, il n'existe pas d'archives bibliographiques dédiées spécifiquement à l'objet qui nous intéresse. Un corpus primaire lié aux auteurs et à leur production peut cependant être constitué : les données sont relativement nombreuses, mais, éparpillées, il importe de bien les identifier, et, surtout, de les interroger en profondeur. Quant à la production musicale en elle-même, c'est la question de sa délimitation qui se pose. En l'absence d'informations textuelles suffisamment claires concernant les moyens de réalisation de la plupart des travaux, comme le relève Fujii Kōichi¹²¹, il est difficile de déterminer quelles sont les pièces relevant entièrement du cadre électroacoustique et celles ne sollicitant qu'en partie la technologie du studio de la NHK : toutes n'entretiennent pas le même rapport de filiation à la structure. L'écoute doit donc être mise à contribution. Elle est toutefois dépendante des archives disponibles ; cela suppose l'impossibilité de parler de tout. Il s'agit ainsi de se reposer sur ce qui existe : la seule anthologie discographique de musique électronique de la NHK éditée à ce jour¹²². Composée de huit volumes publiés entre 1993 et 2009, la collection s'articule intentionnellement autour des travaux considérés comme les plus ambitieux des ingénieurs du son rattachés à l'institution. Il va sans dire que l'accès à cette source s'avère essentielle, car outre constituer une porte d'entrée directe à l'œuvre du groupe, elle en isole, déjà, quelques-unes des pierres angulaires : un passage à gué, traversant une étendue vaste et aux limites floues, qu'il s'agit d'emprunter dans notre processus de découverte de la production.

De la détermination d'un corpus bibliographique et discographique encore peu éprouvé

Fujii Kōichi regroupe en six catégories les sources primaires textuelles aujourd'hui accessibles pour étudier la musique électroacoustique japonaise¹²³ : les rapports d'activité des studios dressés par les compositeurs et les techniciens ; les articles de nature théorique concernant les méthodes de composition rédigés par ce même corps de compositeurs et de techniciens, auxquels nous pouvons ajouter les écrits des critiques de musique et des critiques d'art qui prenaient part aux débats ; les programmes de concert ; les communications concernant la diffusion d'œuvres que ce soit à la radio ou sur scène ; les commentaires suite à la diffusion des œuvres ; la transcription d'entretiens

¹²¹ FUJII Kōichi, « Chronology of Early Electroacoustic Music in Japan: What Types of Source Materials Are Available? », *Organised Sound*, vol. 9 no. 1, 2004, p. 73.

¹²² *Oto no hajimari o motomete* 音の原始 (はじまり) を求めて (À la recherche de l'origine du son), Japon, Sound3, 1993-2009, 8 vol.

¹²³ FUJII Kōichi, *op. cit.*, p. 63.

avec les compositeurs, les techniciens, les producteurs, les critiques. Nous avançons que ces catégories de textes dépendent de manière plus générale de deux sphères distinctes de l'information : l'une relevant du factuel, l'autre du spéculatif – laquelle sphère pour nous doit faire l'objet d'une attention toute particulière. Comme indiqué dans le travail d'inventaire bibliographique mené par Kawasaki Kōji en annexes du livre *Nihon no denshi ongaku*¹²⁴, les documents auxquels fait référence Fujii figurent en majorité parmi les pages des plus importantes revues musicales de l'après-guerre, à savoir principalement les mensuels *Ongaku geijutsu* et *Ongaku no tomo* 音楽之友 (Le Compagnon de la musique), publiés à partir de 1946 par l'éditeur spécialisé Ongaku no tomo sha 音楽之友社. Le premier s'adresse tout particulièrement aux professionnels, aux chercheurs et aux amateurs éclairés par le biais notamment d'articles de fond de qualité ; le second vise davantage le public non spécialiste mais néanmoins épris de musiques nouvelles. Le trimestriel *Kikan Turansonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), dédié de 1973 à 1976 à la musique contemporaine et d'avant-garde, est une autre de ces sources de documentation fondamentale : sa particularité étant d'être réalisé par des compositeurs pour les compositeurs, les problématiques qu'il aborde s'avèrent être de circonstance et on ne peut plus essentielles à la profession.

La NHK, en sa qualité d'unique groupe audiovisuel public du Japon, appuie son développement sur des pôles de recherche internes d'envergure et aux moyens conséquents ; aussi, c'est dans la perspective d'en valoriser les résultats que de nombreux rapports de travail sont rendus publics. Il apparaît que le bon fonctionnement du studio de musique électronique n'est pas étranger aux avancées techniques et technologiques du groupe ; les publications de l'entreprise destinées aux spécialistes du secteur que sont la revue *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion) et le bulletin d'activité *NHK gijutsu kenkyū* NHK 技術研究 (Recherche technique de la NHK) sont là pour en faire état. Bien que de nature différente des articles provenant des revues musicales, les données techniques que révèlent ces documents s'avèrent être tout aussi utiles à notre analyse.

Le travail d'identification des sources principales mené à bien, il est toutefois primordial de constater qu'une fois isolé le corpus constitué ne permet absolument pas de saisir dans toute sa profondeur le répertoire électroacoustique, car considéré de la sorte, de manière rapprochée et seulement pour ses traits visibles en surface, celui-ci se retrouve pour ainsi dire orphelin de tout antérieur musical et en grande partie déraciné du terreau social et culturel duquel il s'élance. Plus grave : ramener l'œuvre japonaise à la simple dimension de son contact avec les modèles occidentaux, contact dont une grande partie

¹²⁴ Voir KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Nihon no denshi ongaku – Shuyō bunken » 『日本の電子音楽 主要文献』 (La Musique électronique japonaise – Les principaux documents), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 927-875.

des textes susmentionnés constitue le « récit », serait se priver de l'entièreté des dynamiques qui le travaillent. La question de l'esthétique de l'œuvre électroacoustique japonaise se doit donc à tout prix d'être considérée sous l'éclairage d'un corpus bibliographique plus vaste, prenant en compte à divers degrés de distance et dans la complexité de son rapport aux choses la problématique du caractère de la musique japonaise. Pour répondre à cette nouvelle difficulté, la recherche de Kawasaki se révèle n'être plus d'aucun secours, et il s'agit donc finalement de passer en revue la totalité des périodiques mis au jour, desquels sont à extraire les informations pouvant se révéler utiles à l'appréhension de l'objet électroacoustique, le but étant de constituer segment après segment un réseau de liaisons fortes, de natures historique, sociale, culturelle, artistique, économique et politique, entre la musique électroacoustique et le monde composite dans laquelle elle s'insère : tout ce qui est susceptible, en bref, de reproduire du mieux possible la contexture étendue, dans ses moindres aspects, du socle sous-tendant le répertoire qui nous intéresse.

Les sources bibliographiques que nous venons d'énumérer peuvent être considérées comme les plus essentielles à la tâche de constitution d'une historiographie de la musique électroacoustique japonaise. Elles représentent d'ailleurs une grande part de la documentation listée par Kawasaki Kōji dans son ouvrage de référence *Nihon no denshi ongaku*, si l'on fait abstraction de l'absence dans cet inventaire de textes permettant de prendre le recul théorique nécessaire à la pleine compréhension des enjeux de cet art. Fujii Kōichi identifie en fait un autre type de ressources, qu'il n'est pas superflu de consulter pour adhérer au plus près du processus de composition de certaines des pièces musicales : les notations graphiques, qui aujourd'hui sont soit disponibles au sein des pages des numéros spéciaux annuels intitulés *Nihon no sakkyoku* 日本の作曲 (Les Compositions japonaises) de la revue *Ongaku geijutsu*, soit rendues accessibles sous forme de microfilms au Centre d'archives sur la musique japonaise moderne 日本近代音楽館 à l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学 à Tōkyō. Il est tout de même à constater que seul un très faible nombre de notations peuvent être examinées auprès de ces supports, sans que l'on ne sache dans quelle mesure cela représente la part totale de notations réalisées au cours de l'histoire du studio de musique électronique de la NHK.

À propos de la question de l'écriture de la musique électroacoustique, une précision s'impose. Nous avons montré plus tôt la différence des mécanismes de conception de l'œuvre entre les systèmes que sont la musique concrète et la musique abstraite tels qu'ils ont été relevés par Pierre Schaeffer, soit la logique de cheminement et de validation de l'essai sonore concret pour le premier système contre la nécessité de l'écriture théorique pour le second. Cette asymétrie reflète en effet l'exigence pour le compositeur de musique concrète d'appréhender l'œuvre comme tout d'abord une suite

d'entités sonores autonomes dont la vérité ne se dévoilerait qu'à travers l'écoute, plutôt que comme une série d'indices de hauteur, de temporalité et d'allure du son dont le sens ne s'exprimerait que dans la cohésion totale des éléments. Cette caractéristique de la musique concrète n'entraîne cependant pas l'impossibilité pour l'œuvre d'être effectivement notée : même si les sons qui la composent ne sont pas obligatoirement exprimés en termes conceptuels propres à la musique occidentale traditionnelle, leurs modalités de réalisation et d'assemblage peuvent tout à fait nécessiter un recours à l'écrit, et à un principe d'indications qui n'est généralement pas celui de la portée à cinq lignes, mais qui doit être adapté aux besoins du moment. Pierre Schaeffer, du reste, ne rejetait lui-même pas la notation : peuvent en attester les schémas de montage du support des sons qu'il réalisa dès les premiers temps de l'élaboration pratique et théorique de la musique concrète¹²⁵. Ainsi, même s'il n'est pas indispensable de concevoir des croquis lors de l'exercice de création d'une pièce de musique électroacoustique, ces derniers peuvent tout de même constituer un outil non négligeable de représentation, de structuration et de mémorisation des éléments composant cette pièce.

Tous les documents que nous avons mentionnés sont signés de la main d'agents directement concernés par la création de la musique électroacoustique dans ses dimensions compositionnelles et techniques ou bien liées à sa réception ; l'absence d'archives concernant le fonctionnement du studio entraîne cependant l'impossibilité d'aborder de quelque manière que ce soit la question de la gestion administrative et financière de celui-ci, laquelle question pourtant se révélerait essentielle pour comprendre les processus de pré-production et de mise en valeur des œuvres. Il existe cependant un autre type de source qui permet dans une certaine mesure de prendre connaissance des enjeux économiques de la création sonore, du point de vue de la direction de l'institution elle-même. La série d'almanachs de la NHK constitue cette source, au sein de laquelle est consignée année après année et sous forme de bilan la totalité des activités du groupe ; peut ainsi y être appréciée la manière dont étaient considérés le studio de musique électronique et l'œuvre qui y fut réalisée, par le biais d'une mise en perspective avec la production générale de la NHK. Les almanachs en question semblaient représenter une documentation encore totalement inexploitée de la recherche sur le studio de musique électronique jusqu'à très récemment¹²⁶ ; il importe de nous inscrire à notre tour dans cette démarche d'extraction et d'utilisation des données qu'ils renferment.

¹²⁵ Voir par exemple le récit du séjour de Karlheinz Stockhausen à Paris en 1952, dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 30-40.

¹²⁶ Kawasaki Kōji et Shimura Satoshi tirent profit de quelques-unes des informations que renferment ces almanachs dans leur étude de 2017 sur la production du studio de musique électronique de la NHK. KAWASAKI Kōji 川崎弘二, SHIMURA Satoshi 志村哲, *op. cit.*, p. 126-127 ; 130-131.

S'il est nécessaire de mobiliser une grande variété de ressources textuelles pour structurer une bibliographie qui puisse être à même d'élaborer une historiographie du studio de musique électronique de la NHK, il est en revanche permis de s'appuyer immédiatement sur un corpus discographique déjà établi pour approcher de manière directe, c'est-à-dire auditivement, une partie de la production du studio. Ce corpus se trouve être celui que constituent les huit volumes de la compilation *Oto no hajimari o motomete* éditée sur disque compact par le label japonais Sound3, selon un projet dirigé par l'Amicale des anciens élèves de l'Ingénierie musicale de l'Université des arts d'Ōsaka 大阪芸術大学音楽工学 OB 有志の会 et soutenu par la participation active de l'un des ingénieurs les plus emblématiques du studio, Satō Shigeru 佐藤茂 (1936-). Sur les plus de cent vingt pièces musicales qui auraient été réalisées à l'intérieur de la structure¹²⁷, quarante-quatre d'entre elles sont mises à disposition du public par le biais de la collection. Même si la NHK accorde aux chercheurs la possibilité de consulter ses archives radiophoniques et télévisuelles, ce qui suppose un accès total aux compositions électroacoustiques ayant été diffusées sur les ondes du groupe¹²⁸, il faut préciser que l'intérêt de la recherche que nous nous proposons de mener ne nous semble pas résider dans l'examen systématique du plus grand nombre d'œuvres possible, mais plutôt dans la définition des directions que prend le tout produit. Les seules œuvres de la collection susmentionnée sont par conséquent susceptibles de constituer un corpus musical significatif, en cela qu'il se manifeste *a priori* comme suffisamment représentatif de l'ensemble des structures théoriques et des techniques adoptées au cours des années que nous choisissons de considérer¹²⁹.

De l'herméneutique comme outil d'interprétation des sources

Après avoir détaillé les sources à notre disposition, intéressons-nous à la manière d'interroger et d'articuler ce qui ne relève pas de l'information purement factuelle, corpus que l'on peut dès lors désigner comme la production japonaise textuelle et musicale. Les écrits de nature spéculative ainsi que les enregistrements dont nous

¹²⁷ Estimation faite à partir des inventaires effectués par Kawasaki Kōji. Le travail de Kawasaki à propos de la production du studio étant toujours en cours, le volume réel d'œuvres réalisées est susceptible d'être mieux connu dans les prochaines années.

Voir KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Nihon no denshi ongaku – Shuyō sakuhin » 『日本の電子音楽主要作品』 (La musique électronique japonaise – Les principales œuvres), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 1083-972.

KAWASAKI Kōji 川崎弘二, SHIMURA Satoshi 志村哲, *op. cit.*, p. 132-137.

¹²⁸ Il est à noter que c'est par l'intermédiaire d'une de ces offres de recherche que Kawasaki Kōji a pu valoriser la production du studio en effectuant en 2016 un inventaire des œuvres qui y ont été réalisées.

Ibid., p. 122.

¹²⁹ Voir les livrets de l'anthologie *Oto no hajimari o motomete*, *op. cit.*

disposons, bien que relevant de modalités d'élaboration propres, se révèlent comme l'accomplissement chacun à leur manière d'un même mouvement initial de rencontre avec d'un côté un matériau textuel et musical « autre » considéré pour les méthodes et les formes qu'il suggère, et de l'autre un matériau sonore sensible – les sons non encore articulés – qu'il convient de façonner par l'acte de composition sur bande magnétique. Ledit matériau sonore s'impose par ailleurs comme un interlocuteur d'une importance fondamentale puisque c'est à travers son questionnement que se joue véritablement pour le compositeur le rapport au monde dans toute son intrication, et non simplement dans la dimension étroite de la rencontre avec la musique occidentale. Selon cette perspective, les textes et les œuvres musicales formant la production que nous nous proposons d'étudier seraient ainsi à considérer en tant que résultat d'un processus mixte d'interprétation d'éléments linguistiques, musicaux et sonores externes, puis de transposition de ces éléments vers un système pensé comme propre à soi. Le rapport à la production textuelle et celui à la production musicale étrangères et le rapport à la matière sonore présenteraient donc quelque part, *a priori*, des points communs structurels, dans la mesure où les trois se font à travers des opérations de réécriture de ce qui est considéré : la lecture, l'écoute musicale et l'écoute des sons seraient, autrement dit, des actes dialectiques, chacun articulés différemment certes mais qui, dans le cas de notre objet d'étude, convergeraient au fondement de la réalisation de la musique électroacoustique. Il s'agirait donc pour nous de tenter d'identifier un outil d'analyse susceptible de soutenir l'appréhension du fonctionnement en relations multiples et étroites de cette « chaîne » de production, un filtre par lequel la complexité des objets abordés se donne à travers la description fine des rapports qui les forgent.

Dans l'ouvrage *Locating East Asia in Western Art Music*, Yayoi Uno Everett dresse une typologie des stratégies adoptées par les compositeurs de musique contemporaine depuis l'après-guerre pour négocier le travail de l'« hybridation » : une typologie qui, envisagée comme une grille de lecture des différents modes de jonction des éléments considérés, fonctionne alors comme une sorte de guide général pour saisir la rencontre par le biais de ses résultats, c'est-à-dire les œuvres¹³⁰. Par la mise en lumière des procédés de circulation et d'appropriation médiatiques, l'intention est de dissoudre les blocs que représentent l'« ouest » et l'« est », encore bien trop souvent apposés l'un dos à l'autre pour justifier de la nature « autre » de la musique extrême-orientale, et de révéler dans la vérité des contacts qui la sous-tend la teneur des objets considérés. L'auteure inscrit de manière évidente sa démarche auprès des méthodes d'analyse qu'introduit la

¹³⁰ UNO EVERETT Yayoi, « Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music – Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy », dans UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick (dir.), *op. cit.*, pp. 1-21.

notion de transfert culturel ; notion qu'elle remplit d'une terminologie – le syncrétisme, la synthèse – à même de rendre compte, selon une perspective classificatoire donnée *a priori*, des attributs de l'« alliage » examiné. En ce qui nous concerne, nous faisons le choix de ne pas faire appel aux mêmes outils. Il nous semble en effet que l'idée de « circulation », en essayant de creuser la distance nécessaire à la réinterrogation des notions d'identités fixées et de cultures dites nationales – lesquelles sont profondément ancrées dans des terrains constitués de situations de colonisation, d'hégémonie, d'oppressions, de luttes d'indépendance ; en bref, qui sont semés d'embûches liées aux jeux d'influences rendant difficilement praticable la recherche conceptuelle –, se détache par là-même des dynamiques de la subjectivité à l'œuvre dans les rapports de production transculturels : ce contre quoi justement met en garde une pratique analytique qui, refusant de trancher sur le caractère d'une rencontre dont la marque se fait entièrement « pré-visible » au sein d'objets considérés comme achevés – c'est-à-dire déjà constitués d'un plein à disséquer –, peut être davantage comprise comme un effort d'adhérence aux croisements fluides, sans cesse ravivés, sans cesse redéfinis, des horizons en jeu.

La notion de transfert culturel, qui s'applique aussi bien aux médias qu'à leur contenu, est lâche et imprécise, volontairement ouverte, puisqu'elle se veut largement transposable et adaptée à la resémantisation ; comme le déclare Jean-Paul Laborie à l'occasion d'un colloque consacré à ses conceptualisations, ses emplois et ses limites qui se tint en janvier 2012¹³¹, cette extension tient d'abord à « insiste[r] sur la complexité des processus en jeu sans les prédéterminer ou les réduire avant toute analyse », en « ne privilégi[ant] *a priori* ni le point de départ [...] ni le point d'arrivée [...], et [en] laiss[ant] entrevoir des circulations de tout ordre qu'il est possible de conjuguer ». Néanmoins si tout est « transfert », l'usage de la notion demeure profondément « acritique », constate Laborie¹³². Peut être particulièrement symptomatique de cette volonté d'embrasser la plus grande neutralité possible le discours de la méthode d'application de la notion par Béatrice Joyeux-Prunel¹³³, selon lequel « [p]our les transferts culturels, rien de ce que les traditions historiographiques tenaient (et tiennent encore) pour évident n'est certain : ni culture nationale, ni identité fixée, ni supériorité d'un ensemble sur l'autre ». Cela apparaît comme une solution concrète au besoin, selon Michel Espagne, de « relativise[r]

¹³¹ Colloque « Le transfert culturel, un carrefour de perspectives critiques – Conceptualisations, usages et limites de la notion », Université Paris 10 Nanterre La Défense, janvier 2012.

URL : https://www.fabula.org/actualites/le-transfert-culturel-un-carrefour-de-perspectives-critiques-conceptualisations-usages-et-limites-_48948.php (consulté le 06/12/2017)

¹³² *Ibid.*

¹³³ JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les Transferts culturels, – Un discours sur la méthode », *Hypothèses*, no. 6, janvier 2003, p. 156.

tout particulièrement la notion de centre »¹³⁴, car « [i]l est clair que l'histoire, dès qu'elle dépasse les limites de la nation ou de l'aire culturelle dont elle est l'émanation pour intégrer des cercles concentriques plus larges, considère que les références propres à son aire culturelle d'appartenance sont centrales »¹³⁵.

En s'appuyant vraisemblablement sur les théories de l'imaginaire national et de l'invention de la tradition, phénomènes principalement mis en lumière par respectivement Benedict Anderson¹³⁶ puis Eric Hobsbawn et Terence Ranger¹³⁷ quelque peu avant que ne se développe dans leur sillage la notion des transferts culturels, Joyeux-Prunel tend à rattacher le matériau étudié quel qu'il soit à une vision d'emblée objectivée du monde, laquelle, et cela n'échappait pourtant pas aux auteurs précités, n'est pas conciliable avec la réalité subjective et les forces d'attraction de l'histoire, faisant que tout individu se sent appartenir à une communauté donnée dont la cohésion se fonde sur un certain nombre de traits pensés comme communs et intemporels. Ainsi, même si nous partons volontiers du principe que les formes prises par les dynamiques d'adhérence des hommes entre eux sont des constructions, il ne peut pourtant pas être question, à des fins d'objectivité, de refuser de prendre en compte l'existence même de ces dynamiques et leur résultat qu'est l'histoire. Nous comprenons que la démarche exposée, en visant à nous protéger d'un certain nombre de préconceptions tenaces et néfastes à l'équité de l'analyse comparative, apparaît comme une hygiène saine de travail ; mais au final trop épurée et probablement trop aseptisée, c'est dans les faits en proposant d'assouplir la réalité et de réduire quelque part les agents du « transfert » à des intermédiaires dénués de ce pouvoir de représentation pourtant essentiel à la production même du monde, et ce faisant en neutralisant à la source les capacités de discernement du chercheur, qu'elle tente de remédier à la situation. En ce sens, elle est moins « raisonnable » pensons-nous que l'approche que nous suggérons quant à la découverte de dynamiques individuelles et collectives liées à la rencontre avec l'Autre. Pour reconnecter *in fine* ces considérations à notre objet de recherche, il nous apparaît par ailleurs que la production de musique électroacoustique japonaise, émergeant de manière synchronique à une production occidentale en plein processus de « venue au monde », son développement tient plus de l'ordre du procédé dialectique que du « transfert » supposé comme une réappropriation de ce qui est déjà-là, ou comme un mouvement unidirectionnel dont le départ et l'arrivée

¹³⁴ ESPAGNE Michel, « La Notion de transfert culturel », *Revue Sciences / Lettres*, no. 1, 2013, non paginé.

URL : <https://rsl.revues.org/219> (consulté le 06/12/2017)

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Voir ANDERSON Benedict, *L'Imaginaire national – Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Éditions La Découverte, 2006 (1^{ère} éd. 1983), 212 p.

¹³⁷ Voir HOBBSAWN Eric, RANGER Terence (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid, Cambridge University Press, 1992 (1^{ère} éd. 1983), VI p. + 320 p.

seraient déphasés.

En voulant considérer le dialogue comme un processus dynamique complexe qu'il faut interroger au fil du temps et non comme une trace dont la vérité est susceptible d'être « fossilisée » telle quelle au sein d'un contenant qu'il suffirait d'ouvrir, il nous apparaît que l'herméneutique moderne, en tant que lieu commun de la recherche du sens, constitue pour notre réflexion un point de départ intéressant. L'herméneutique pose la prémisse que l'écrit se manifeste toujours à nous par un ensemble de distances, de l'ordre du temporel, du spatial, du culturel : la compréhension s'élabore dans un processus de mise en relation de soi avec cet interlocuteur qu'est l'écrit. Ainsi, quand bien même la tâche de l'interprète du texte serait de « prendre la hauteur » nécessaire à l'abstraction, en d'autres termes de séparer du réel sensible l'objet historique considéré afin de l'intégrer à la texture du savoir, il est à tenir compte que cette césure ne s'effectue pas depuis l'endroit même au monde de cet objet, mais depuis sa textualité, c'est-à-dire le rapport de compréhension qui se tisse à son encontre : l'herméneutique n'est pas un instrument de l'étude des choses elles-mêmes, mais elle sert cette étude en permettant d'approcher la « vérité » qu'est celle du texte, selon la terminologie de Hans-Georg Gadamer (1900-2002)¹³⁸. Autrement dit, et c'est ce que cherche à démontrer Gadamer dans son œuvre maîtresse *Vérité et méthode*¹³⁹ de laquelle nous voulons disposer, l'objectivité indispensable aux sciences de la nature est dans le cas des sciences de l'esprit un projet irréalisable : l'expérience de la philosophie, celle de l'art et encore celle de l'histoire sont, selon les mots de l'auteur, des « types d'expérience dans lesquels une vérité se manifeste qui ne peut être vérifiée par les moyens méthodologiques dont la science dispose »¹⁴⁰. Il convient de la sorte, dans la relation humaine comme dans celle au texte, de ne pas résister au mouvement fondamental de l'esprit en jeu dans tout apprentissage et formation théoriques, à savoir l'impulsion vers l'étranger, qui implique la reconnaissance en lui de « ce qui nous est propre [pour] réussir à l'habiter »¹⁴¹. Cela suppose, en somme, de « se laisser dire quelque chose » par l'autre, l'acte présumant l'ouverture de cet autre par laquelle il donne à manifester de soi, mais également la propre ouverture de l'interprète, qui reconnaît l'importance d'accepter ce quelque chose qui foncièrement s'oppose à lui¹⁴². Le procédé est, nous le comprendrons, fondamentalement dialectique.

Si nous décidons de faire référence à l'herméneutique de Gadamer, laquelle s'inspire en grande partie des travaux sur la tâche de la compréhension lancés par

¹³⁸ GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode – Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1966 (1^{ère} éd. 1960), p. 204.

¹³⁹ *Ibid.*, 534 p.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴² *Ibid.*, p. 384.

Friedrich Schleiermacher (1768-1834) puis approfondis par Wilhelm Dilthey (1833-1911) pour qui la quête de sens implique davantage la nécessité d'une attitude interprétative que d'une méthode établie sur l'idée de prévalence de la rationalité universelle, c'est qu'il semble convenable de penser que la lecture du texte ne peut aboutir au rétablissement d'une vérité transcendante laquelle serait détenue par l'auteur de ce texte. La tentative d'objectivation d'un écrit est ineffective, c'est-à-dire proprement inenvisageable, si elle n'est pas garantie par une dynamique d'énonciation par l'auteur du texte et une autre dynamique opposée de saisie et d'adaptation à soi de ce qui est émis : le sens est, véritablement, une coréalisation, qui n'a pas de possibilité d'être en dehors des procédures d'échange. Ce qui revient donc à dire que l'opération qu'est la construction du sens ne consiste pas, en remontant du texte à l'auteur, à reconstituer une intention qui par principe dépasserait le champ de la subjectivité en propre, mais de redonner sa vérité au texte, lequel, doit-on comprendre, en tant que point de jonction des horizons de part et d'autre, devient effectivement le lieu de la médiation, inachevée du fait de sa nature constamment ouverte, où se jouent les rapports de réflexivité. Au demeurant, le processus n'est pas différent de celui qui se produit dans la rencontre avec l'œuvre d'art, tant le sujet investit l'objet qui se présente à lui, et participe à l'animer d'une essence propre : une essence qui ne représente non pas simplement la somme des subjectivités que sont celles du créateur et du récepteur, mais la vérité de l'expérience artistique ; en d'autres termes, de l'étant de l'art¹⁴³.

Comme le fait remarquer Pascal Michon¹⁴⁴ dans son analyse de *Vérité et méthode*, l'herméneutique de Gadamer procède à une critique radicale du concept de sujet tel qu'il a été élaboré par la philosophie moderne : c'est de la langue, grâce à laquelle il articule entièrement sa pensée, que l'homme constitue le monde où il prend place et tire son essence, dit le philosophe allemand. Ce qui se donne comme un universel anthropologique ne serait donc pas tant la subjectivité en elle-même que la condition linguistique de l'humanité. À la lumière de la dimension transcendante de la langue, on comprend la détermination avec laquelle, dans sa démarche herméneutique, Gadamer tente d'arracher du texte le sujet de la conscience pour mettre en exergue, plutôt, le sujet de l'énonciation. Il va de soi pour le philosophe que la vérité qui doit se faire jour par le procédé interprétatif n'est pas fondée sur la conception d'un absolu composé par une constance innée de l'être anthropologique en général, mais bien sur la modalité même de l'être au monde : un perspectivisme qui appuie d'autant plus sur la mise en rapport de structures spécifiques à l'auteur et au lecteur du texte comme ressort de l'interprétation.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 183.

¹⁴⁴ MICHON Pascal, *Poétique d'une anti-anthropologie – L'herméneutique de Gadamer*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes & Controverses », 2000, p. 161.

La langue constituerait donc l'appui sur lequel se fonde la réflexivité. Mais qu'en est-il dès lors de l'appréhension de l'œuvre musicale, et celle du son comme matériau de travail direct du compositeur de musique électroacoustique ? Bien que le processus de création musicale obéisse traditionnellement à des règles définies de mise en relation des sons entre eux, est-ce que la spécificité de la musique électroacoustique, qui est par anticipation de pouvoir avoir recours à tout type de contenu et de structure grâce à l'enregistrement, rapprocherait tout de même comme nous le suggérons l'acte d'écoute et l'acte de composition de l'attitude d'interprétation d'un texte ? En d'autres termes, est-ce qu'il pourrait s'agir pour le compositeur d'effectuer un mouvement de rencontre vers l'œuvre constituée qu'il appréhende ou bien vers les sons dispensés par les outils techniques dont il dispose matériellement, puis de « s'ouvrir » et de « se laisser dire » quelque chose par eux selon un procédé dialectique de construction de sens, à l'issue duquel, au-delà de la question de la méthode structurelle potentiellement déjà établie ou bien inversement qu'il s'agit encore de déterminer, des motifs, des formes, des mouvements émergent ? Pour Gadamer¹⁴⁵, toute question de compréhension est une question relative à l'herméneutique car « la conscience herméneutique acquiert une ampleur qui dépasse encore celle de la conscience esthétique »¹⁴⁶. Il nous semble nécessaire cependant de nous interroger sur la manière dont s'effectue la compréhension de la matière sensible : comme le résume Pascal Michon¹⁴⁷, la question de la production du sens (discursif) de l'œuvre peut-elle être toute entière ramenée à la question du sens (linguistique) que produit l'interprétation textuelle ? Partant, si ce n'est sur des modalités linguistiques, sur quels éléments participant à la structuration de l'être peut se fonder la mise en signifiante du son et la validation artistique de celui-ci ?

En s'appuyant sur Schleiermacher, Michon souligne¹⁴⁸ que l'art veut être compris, mais pas comme une langue. L'art, de la sorte, ne s'abandonnerait jamais complètement à la textualité comprise comme application du langage, car il ne peut s'appuyer sur des procédés de translation dont le rôle est de mettre en situation d'équivalence deux systèmes structurés de représentation différents, comme en bénéficient le langage lorsqu'il s'agit de traduire une langue en une autre. Autrement dit, il n'y a pas à proprement parler de possibilité de transposition, pour l'art, d'une forme sensible à une autre, ou d'une forme sensible à un système entièrement constitué selon un code prédéterminé. Il apparaît en cela que l'art, par nature, n'est pas en quête d'une vérité similaire à celle pour laquelle se produit le sens du texte à valeur historique : pour ainsi dire, l'art n'exige pas d'abord d'être « décrypté » comme l'on décrypte un langage, mais

¹⁴⁵ GADAMER Hans-Georg, *op. cit.*, p. 184.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ MICHON Pascal, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴⁸ *Ibid.*

plutôt d'être « actualisé », c'est-à-dire de manifester pleinement une présence sensible dont la force réside dans le discours qu'elle appelle sans cesse. Comme le relève Schleiermacher¹⁴⁹, « [t]out acte de discours n'est pas objet d'interprétation à un degré égal ; certains objets ont, pour cet art, une valeur nulle, d'autres une valeur absolue, la plupart se situent entre ces deux extrêmes », réalité dont la prise en compte, selon Michon¹⁵⁰, révèle les limites de la pensée de Gadamer vis-à-vis particulièrement de l'évaluation artistique de l'œuvre. Gadamer en effet ignore le discours, dont le langage n'en représente au final qu'une des activités.

Le raisonnement est d'importance, car si l'on étend l'observation de Michon au matériau constitutif de l'œuvre d'art, il est possible de penser que ledit matériau abandonne nécessairement son rapport linguistique au monde dès qu'il se retrouve questionné par l'artiste. Si ce matériau quel qu'il soit évacue alors la textualité le maintenant ancré dans la représentation considérée comme culturellement commune du réel, c'est pour mieux en dépasser la structure, et, en se fondant dans les limites de l'œuvre qui l'accueille, atteindre un nouvel état d'autonomie sur lequel n'a pas d'emprise la logique formalisatrice du langage. Appliquée au domaine de la musique électroacoustique, la réflexion développée ici fait par ailleurs écho, de manière frappante, à l'entreprise de Pierre Schaeffer d'édification d'une musique, « concrète », pour laquelle l'appréhension des sons par l'auditeur, mais aussi avant cela leur validation par le compositeur, se fait par l'intermédiaire de leur écoute « réduite » : une approche qui consiste à « faire abstraction de nos références habituelles dans l'écoute »¹⁵¹, et, ainsi, à « élucider un grand nombre des phénomènes implicites de notre perception »¹⁵². Il s'agit, en d'autres termes, d'évacuer de l'esprit le rapport causal, la signification directe, qui n'est pas sans lien avec le langage étant donné que celui-ci permet de construire des correspondances structurelles entre objets, pour ménager parmi les sons des relations entièrement qualitatives qui n'en seraient toutefois pas moins significatives au niveau de l'accordance sensible. Ce qui nous amène, finalement, à soutenir l'idée que si le procédé d'interprétation des sons pour le compositeur n'est pas spécifiquement linguistique, il repose cependant sur une intentionnalité nécessairement discursive, motivée par une volonté d'échange sensible avec le matériau, sans que ne soit pour autant évacuée la question de la structure (musicale). Ainsi, bien qu'il soit évident que l'attitude face au texte, celle face à l'œuvre musicale et celle face au matériau sonore ne peuvent en aucun

¹⁴⁹ SCHLEIERMACHER Friedrich, *Herméneutique*, Paris / Lille, Le Cerf / Presses Universitaires de Lille, 1989 (1^{ère} éd. 1838), p. 117. Cité dans MICHON Pascal, *op. cit.* p. 94.

¹⁵⁰ MICHON Pascal, *op. cit.*, p. 93-94.

¹⁵¹ CHION Michel, *Guide des objets sonores – Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Éditions Buchet-Chastel / INA, 1995 (1^{ère} éd. 1983), p. 23.

¹⁵² *Ibid.*

cas se prétendre entièrement réductibles l'une à l'autre, est à reconnaître l'existence d'une continuité, de correspondances structurelles bâties sur le primat du discours, qui articulent les trois attitudes susdites comme trois phases préparatoires – chacune d'application et d'intensité variable selon le contexte et les circonstances – de la création de musique électroacoustique au Japon. De la sorte, ce serait par la volonté de matérialisation concrète d'un projet, à comprendre dans le sens existentialiste de « projection » de soi, et dont la mise en œuvre superposerait en quelque endroit les modalités linguistiques et sensibles de l'être au monde, que pourrait se comprendre le rapport dialectique dans ses multiples dimensions au sein du processus créatif.

Nous ne pouvons prétendre à la restitution exacte de la pensée des compositeurs lors des différents actes de dialogues dans lesquels ils s'engagent. L'horizon dans lequel nous-mêmes nous situons ne peut couvrir celui des agents de l'art – au demeurant pour le chercheur, le propos de l'herméneutique en tant que pratique de l'analyse des textes se trouve autre part, puisque celle-ci s'applique à rendre distinctes les tensions de rencontres dont une grande partie des prolongements sont de prime abord invisibles, se produisant dans la durée et de manière éclatée. Tout en bénéficiant de la hauteur propice à la mise au jour de mouvements transverses ou généraux qui ne peuvent émerger qu'avec le détachement temporel, spatial et culturel requis, il nous appartient néanmoins d'appréhender la production japonaise – l'écrit, les œuvres musicales – en « collant » aux perspectives en jeu dans les circonstances où elles prennent forme et dans le mouvement qui les caractérise. En d'autres termes cela suppose pour nous, d'une part, de recontextualiser la production japonaise au sein des processus d'échanges desquels elle émerge et de l'appréhender selon la connaissance et les dispositions réelles du moment, d'autre part de déplier le temps et l'espace pour révéler ce qui se dérobe à une pure linéarité de la vision. Il s'agit, concrètement, de « décoder » les textes et les œuvres de notre corpus en fonction de l'état de l'art tel qu'il se montre comme compris, discuté, critiqué, et en fonction de ce qui sous-tend, dans toute son asymétrie, dans toute sa discontinuité, dans toute son insuffisance par rapport aux dynamiques réelles de la création, le rapport à l'Autre.

L'égard pour la production japonaise en tant que développement réflexif initié par un mécanisme d'interprétation pluriel devrait *in fine* nous mener à la découverte non pas tant d'une constellation de différences erratiques avec l'œuvre occidentale que d'un écart d'ensemble subtilement creusé avec elle. Car il est à entendre que le dévoilement de cet écart peut effectivement témoigner de la distance variable, telle qu'elle se forme par effets volontaires de rapprochement et d'éloignement, séparant dans leur progression parallèle l'art musical japonais de l'art musical occidental : du moment que se développe auprès des Japonais la connaissance de formes organisées de musique électroacoustique,

il ne peut y avoir, proprement, de dissemblances ou de concordances accidentelles, et encore moins « naturelles », entre les créations élaborées de chaque côté du monde. Ainsi, si l'approche analytique que nous avançons relève moins de l'examen systémique que de la posture herméneutique, c'est que ce qu'elle compte révéler n'est pas, loin s'en faut, de l'ordre exclusif du formel : l'impasse ne peut être faite sur la complexité des rapports entre objets lesquels, il faut le clarifier à nouveau, ne sont pas différents par essence ou par hasard, mais différents par le travail qui de chaque côté les modèle de manière à ce qu'ils se configurent mutuellement à l'intérieur de systèmes culturels et psychiques plus larges, lesquels systèmes eux-mêmes se synchronisent continuellement de façon réciproque. En pratique, cela revient, ainsi que le propose Christian Utz¹⁵³, à considérer comme une construction subjective, toujours mouvante et en façonnement constant, la figure du compositeur en tant que représentant d'une identité culturelle astreinte, à l'époque contemporaine, à l'idéal double de l'universel et du retour à soi ; l'œuvre créée devenant le produit de cette construction.

Avant d'aborder enfin la question du contenu et du plan de notre exposé, il reste encore à nous pencher nécessairement, à des fins de clarté lexicologique, sur le problème de la nomenclature du genre électroacoustique, laquelle est particulièrement flottante au Japon en l'absence d'efforts comparables à la musicologie française pour questionner l'art et imposer une terminologie précise.

La confusion des termes et des styles : à la recherche d'un lexique adapté

Musique électroacoustique, musique concrète, musique électronique : doit se poser le problème de la terminologie avant de s'engager dans le corps de l'étude. Les expressions musicales formulées au sein du direct après-guerre, ayant pour objet la génération de sonorités inouïes et leur mise en valeur par le biais de nouvelles techniques, tendent à ne pouvoir s'accorder sous un même vocable au moment de leur constitution, quand bien même la finalité profonde des différentes démarches serait similaire. En effet, les deux tendances qu'opposaient avant tout les méthodes de composition de la musique concrète française hâtivement déterminée comme « empirique », et la musique électronique allemande ou *Elektronische Musik*, dite « scientifique », qui prit forme au début des années 1950 à partir de l'élaboration de fréquences sonores structurées selon le modèle de la technique sérielle¹⁵⁴, furent distinguées par ce qui a été compris comme la

¹⁵³ UTZ Christian, « Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asia Art Music since the 1960s and the Role of Musicology », dans OH Hee Sook (dir.), *Contemporary Music in East Asia*, Seoul, Seoul National University Press, 2014, pp. 3-28.

¹⁵⁴ Prenant comme point de départ le dodécaphonisme qui regroupe les douze hauteurs de la gamme chromatique, la technique sérielle, ou sérialisme, propose d'organiser selon des rapports

nature spécifique des sons que l'une et l'autre utilisaient communément : d'origine microphonique pour les uns, riches mais considérés comme difficilement contrôlables, et d'origine synthétique pour les autres, jugés quant à eux comme soumis à une trop grande rigidité¹⁵⁵ – même si dans les faits, comme le fait remarquer Michel Chion¹⁵⁶, la musique concrète n'excluait *a priori* pas les sons électroniques, ainsi qu'en témoigne le travail de Pierre Henry (1927-2017), adjoint de Pierre Schaeffer dans les studios de la RTF jusqu'en 1958, sur *Musique sans titre* en 1951. Ainsi, considérer que les compositeurs dits concrets revendiquaient les sons « naturels » comme seul matériau de départ est un malentendu, alimenté en partie par ces mêmes compositeurs cherchant à caractériser une manière de faire qui leur soit propre face à l'approche allemande.

C'est lorsque les « écritures » concrète et électronique commencèrent à se croiser au milieu des années 1950 que l'appellation de « musique électroacoustique » naquit avec le souci de rassembler de manière rétrospective les deux histoires : on le remarquait alors, toutes deux relevaient pareillement de la création du son, de l'enregistrement et de la diffusion par haut-parleurs. Cela avant que ne soit également proposée l'expression « musique acousmatique »¹⁵⁷, une vingtaine d'années plus tard, pour se référer à la musique sur support, avec l'idée que le média délocalise le son du contexte initial dans lequel il prend place et donc l'arrache de la relation de compréhension qui se tisse à lui. Quand bien même le terme de « musique électroacoustique », dans son « indulgente neutralité » ainsi que l'écrit Chion¹⁵⁸, aurait selon l'auteur fait plus de mal que de bien au genre en rassemblant sous un même vocable toute espèce de musique employant la technologie électrique – autrement dit « n'importe quoi »¹⁵⁹ – et en redéfinissant de manière abusive la musique concrète – c'est-à-dire dans son acception large, et dont la méthode est toujours d'actualité, ce qu'on peut appeler un « art des sons fixés »¹⁶⁰ – comme une démarche circonscrite au studio parisien des années 1950, c'est pourtant celui qui s'est le plus largement imposé auprès des compositeurs et

identiques divers aspects de l'œuvre que sont les intervalles de hauteur, les intervalles rythmiques, ou encore la durée et le timbre des sons.

¹⁵⁵ CHION Michel, *La Musique concrète, art des sons fixés*, Lyon, Éditions Môméludies, coll. « Entre-deux », 2009 (1^{ère} éd. 1991), p. 21.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵⁷ Acousmatique, du grec *akousma*, qui signifie « perception auditive », aurait été le mot employé par Pythagore pour désigner la situation d'écoute attentive dans laquelle il plongeait ses disciples en se dissimulant lui-même derrière un rideau pour enseigner. L'attention était de la sorte entièrement portée à ses paroles ; elle ne souffrait d'aucune perturbation liée au geste. Le terme insiste donc sur la situation d'écoute de la musique fixée sur support dont les sons la composant sont entendus sans qu'on ne puisse en voir ou connaître la cause.

Id., *Guide des objets sonores ; Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Editions Buchet Chastel / INA, 1995 (1^{ère} éd. 1983), p. 19.

¹⁵⁸ *Id.*, *La Musique concrète, art des sons fixés*, Lyon, Éditions Môméludies, coll. « Entre-deux », 2009 (1^{ère} éd. 1991), p. 22.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 113.

de la recherche musicologique en France.

Au Japon la désignation n'a pourtant jamais véritablement pris, indique Ishii Hiromi en 2008¹⁶¹ : des encyclopédies sur la musique existantes, seule la traduction de l'édition de 1982 du *Larousse de la musique*, le *Rarūsu sekai ongaku jiten* ラルース世界音楽事典 (Dictionnaire Larousse de la musique du monde)¹⁶² publiée en 1989, comporte l'entrée « *Denshi onkyō ongaku* » 電子音響音楽 (pour, littéralement, « musique électroacoustique »). Que ce soit le *Ongaku daijiten* 音楽大事典 (Grand dictionnaire de la musique)¹⁶³ des éditions Heibonsha 平凡社, lesquelles sont réputées pour leur travail encyclopédique¹⁶⁴, le *Hyōjun ongaku jiten* 標準音楽辞典 (Dictionnaire standard de la musique)¹⁶⁵ de Ongaku no tomo sha ou le *Nyū Gurōvu sekai ongaku daijiten* ニューグローヴ世界音楽大事典 (Grand dictionnaire New Grove de la musique du monde)¹⁶⁶, traduction parue en 1993 du renommé *New Grove Dictionary of Music and Musicians* de Macmillan Publishers, aucun de ces ouvrages ne dispose d'une entrée consacrée au terme¹⁶⁷. L'expression « *denshi ongaku* » 電子音楽 (pour « musique électronique ») y figure cependant chaque fois, prenant le sens large de celle que désigne communément « musique électroacoustique » en France ; ce qui ne manque pas d'effectuer par là-même un recouvrement de la musique du même nom élaborée à Cologne dans les années 1950. À titre d'exemple, est écrit en première définition dans le *Hyōjun ongaku jiten*¹⁶⁸, que la musique électronique est, « [d]ans son acception large, le nom générique donné à la musique pour laquelle est utilisé du matériel électroacoustique quelle qu'en soit la forme. Dans ce cas, la définition inclut également la “musique concrète” ou encore la “musique

¹⁶¹ ISHII Hiromi, « Japanese Electronic Music denshi-ongaku: Its Music and Terminology, Definition and Confusion », *EMS08 – EMSAN Track Session*, Paris, juin 2008.

URL : <http://www.ems-network.or/ems08/papers/ishii.pdf> (consulté le 08/11/2017)

¹⁶² TŌYAMA Kazuyuki 当山一行, EBISAWA Bin 海老沢敏 (dir.), *Rarūsu sekai ongaku jiten* ラルース世界音楽事典 (Dictionnaire Larousse de la musique du monde), Tōkyō 東京, Fukutake shoten 福武書店, 1989 (1^{ère} éd. 1982), 2 vol.

¹⁶³ KISHIBE Shigeo 岸辺茂雄 (dir.), *Ongaku daijiten* 音楽大事典 (Grand dictionnaire de la musique), Tōkyō 東京, Heibonsha 平凡社, 1981, 6 vol.

¹⁶⁴ Heibonsha édite par exemple depuis 1988 l'encyclopédie généraliste *Sekai dai hyakka jiten* 世界大百科事典 (Grande encyclopédie du monde), considérée comme majeure.

¹⁶⁵ ASAKA Sunao 浅香淳 (dir.), *Hyōjun ongaku jiten* 標準音楽辞典 (Dictionnaire standard de la musique), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1991 (1^{ère} éd. 1966), 2 vol.

¹⁶⁶ SADIE Stanley (dir.), *Nyū Gurōvu sekai ongaku daijiten* ニューグローヴ世界音楽大事典 (Grand dictionnaire New Grove de la musique du monde), Tōkyō 東京 / Ginan 岐南, Kōdansha 講談社 / Bunkensha 文献社, 1993 (1^{ère} éd. 1980), 23 vol.

¹⁶⁷ La deuxième édition originale du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* publiée en 1995 comporte quant à elle cette entrée, rédigée par les compositeurs Simon Emmerson (1950-) et Denis Smalley (1946-) ; elle ne fait cependant pas l'objet d'une traduction au Japon.

¹⁶⁸ 「広義には、電子音響機器をなんらかの形で利用した音楽の総称。この場合〈ミュージック・コンクレート〉や〈コンピューター・ミュージック〉を含む。」

« Denshi ongaku » 『でんしおんがく』 (Musique électronique), dans ASAKA Sunao 浅香淳 (dir.), *Hyōjun ongaku jiten* 標準音楽辞典 (Dictionnaire standard de la musique), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1991 (1^{ère} éd. 1966), vol. 1, p. 1192.

par ordinateur” ».

Aujourd’hui, le terme de « *denshi ongaku* » est couramment utilisé au Japon pour désigner toute musique créée avec l’aide des technologies électrique et électronique, qu’il s’agisse de l’*Elektronische Musik* comme de la musique populaire produite sur ordinateur, poursuit Ishii¹⁶⁹. Peuvent être particulièrement révélateurs de ce fait le lexique mis en œuvre au sein des ouvrages *Denshi ongaku in Japan* et *Nihon no denshi ongaku*, lesquels, bien que traitant d’objets différents – de manière générale la musique populaire pour l’un, la musique « sérieuse » pour l’autre –, partagent pourtant une même terminologie à leur égard. L’expression « *denshi onkyō ongaku* » quant à elle semble être utilisée sans réel questionnement. Ainsi, si on constate un emploi réfléchi de la formule dans le discours de quelques chercheurs, nombreux sont également ceux qui, de quelque manière que ce soit influencés par le langage des sociétés savantes et des compositeurs internationaux, y ont recours sans nécessairement la destiner à la désignation d’une musique dont la syntaxe est axée sur le caractère du son : la musique de jeu vidéo tout aussi bien que l’œuvre d’art sonore deviennent dès lors constitués de ce qui est pensé comme des « sons électroacoustiques »¹⁷⁰.

Malgré l’absence de correspondance des notions typologiques susdites de manière générale en Occident et au Japon, il convient de préciser que l’intention qui nous anime n’est pas de pointer ce qui peut être injustement compris comme le retard d’un étant musicologique sur l’autre : en réalité, et le Larousse de la musique ne manque pas d’y faire allusion¹⁷¹, « l’expression *musique électroacoustique* est typiquement française »¹⁷². De cette manière il n’est pas anormal de constater que l’emploi du terme n’est pas systématique ailleurs, « puisque c’est en France surtout que la musique électroacoustique a fleuri comme un genre à part, avec ses créateurs propres, ses circuits de diffusion, voire son public spécifique »¹⁷³. Nous ne prétendons pas adhérer totalement à cette dernière assertion, car toute problématique terminologique mise à part, ce serait amoindrir l’importance de la création des autres pays dont l’histoire de la musique créée selon des moyens techniques similaires est tout aussi précoce, mais il n’est pas faux d’affirmer que la recherche conceptuelle à l’égard de cette musique, par ailleurs souvent menée d’abord par les compositeurs, occupe une place spécifique en France. Ainsi, bien que l’expression tende à être reconnue et à s’implanter autre part, comme peuvent le démontrer l’abandon des entrées « *Electronic music* » et « *Elektronische Musik* » au profit

¹⁶⁹ ISHII Hiromi, *op. cit.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ CHION Michel, « Électroacoustique (musique) », dans VIGNAL Marc (dir.), *Larousse de la musique*, Paris, Éditions Larousse, 2005 (1^{ère} éd. 1982), p. 515.

¹⁷² Les italiques sont rapportés du texte d’origine.

¹⁷³ CHION Michel, *op. cit.*

de « *Electro-acoustic music* » et de « *Elektroakustische Musik* » (musique électroacoustique) dans, respectivement, les éditions de 1995 du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹⁷⁴ et du *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (La Musique dans l'histoire et le présent) des éditions Bärenreiter et Metzler¹⁷⁵, son usage est loin d'être inconditionnel. De la même façon, si les Japonais ont une prédisposition importante à utiliser la formule « *denshi ongaku* », peut être émise l'hypothèse selon laquelle la raison de ce fait soit avant tout de nature historique. Il n'est pas à ignorer en effet que, comme nous le verrons, les documents méthodologiques rédigés à Cologne au début des années 1950 reçurent dès le début un accueil et une attention tout particuliers au Japon, lesquels documents ne sont vraisemblablement pas étrangers au projet de constitution, à la NHK, d'un studio de « musique électronique » : terme par la suite très abondamment et durablement repris par les compositeurs et les penseurs dans la presse spécialisée, même si dans les textes cohabitent avec lui d'autres dénominations, sur lesquelles nous nous arrêterons au cours de notre étude, qui au fond démontrent une réelle volonté de s'interroger sur les mots et leur sens.

Nous concernant, bien que nous fassions le choix évident, dans la traduction, de rendre « *denshi ongaku* » par « musique électronique » dans l'intention de rester le plus fidèle possible à la pensée des auteurs en prise avec leur temps, nous ne souhaitons pas utiliser ce terme de manière générique au sein de ces pages : brassant aujourd'hui dans le langage courant un panel gigantesque de musiques dont l'unique perspective commune est l'utilisation de sons synthétiques, il ne renvoie plus à aucune économie particulière. En cela, l'expression « musique électroacoustique », dont nous avons jusqu'ici disposé d'emblée à des fins de simplicité, colle bien plus à la nature de notre objet lequel s'inscrit dans la lignée de la musique dite sérieuse. Pourtant, il ne nous semble pas non plus entièrement satisfaisant : comme le relève Michel Chion¹⁷⁶, ce qu'il désigne prend des proportions si larges que la logique de la discipline disparaît au profit de celle des moyens considérés comme « typiques ». Il se sait que Chion prône avec ferveur un retour général à l'expression « musique concrète », laquelle appuyait déjà sur la spécificité, que l'évolution étendue du genre allait tout de même confirmer au cours du temps quelle que soit la méthode d'élaboration mise en œuvre, de se fonder sur la fixation du matériau sonore¹⁷⁷. Il faut reconnaître cependant qu'elle n'est pas sans danger, car comme dit plus haut, elle se réfère désormais dans les esprits à une période déterminée de l'histoire ; que

¹⁷⁴ SADIE Stanley (dir.) *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers, 1995 (1^{ère} éd. 1980), 29 vol.

¹⁷⁵ BLUME Friedrich, FINSCHER Ludwig, CONSTAPEL Britta, QUINTERO Sabrina (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (La Musique dans l'histoire et le présent), Cassel / Stuttgart, Bärenreiter / Metzler, 1995 (1^{ère} éd. 1949), 19 vol.

¹⁷⁶ CHION Michel, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 113-123.

ce renvoi soit pertinent ou non est un autre débat.

Notre intuition nous pousse pour notre part à adopter pour la suite de notre travail la formule « musique pour bande magnétique », ou « musique pour bande » pour être concis. Le terme anglais « *tape music* » est celui qui fut le plus communément utilisé aux États-Unis pour identifier la création subordonnée à l'enregistrement du son, toutefois constituée de manière éminemment libre en comparaison avec la méthode fondamentalement conceptualisée de Pierre Schaeffer au même moment : plus qu'une manière de faire, l'expression « *tape music* » indique ainsi davantage une alternative aux démarches prescriptives, laquelle alternative, par conséquent, ne peut être qualifiée de spécifiquement américaine. Les Japonais ont par ailleurs également fait un certain usage du terme – tout relatif cependant – pour désigner une proposition musicale qui, quelle que soit la nature du matériau sonore ou le parti-pris esthétique, n'existe que par et pour le support d'enregistrement grâce auquel elle se manifeste. La déclaration en 1965 d'Uenami Wataru 上浪渡 (1925-2003), producteur en chef du studio de musique électronique de la NHK, est représentative :

電子音楽スタジオとは言っても、僕達は実際やっているのは、大まかに言っ
て電子とコンクリートと両方入っているんです。寧ろ放送局的表現で言えばテープの為
の音楽と云うことでしょうか。電子音楽とコンクリートの境い目は大変曖昧だし、別に
区別する必要もないわけだ [...]。¹⁷⁸

Bien que l'on parle de studio de musique électronique, ce qu'on fait en réalité est une mixture de musique électronique et de musique concrète. Selon les termes propres à la radiodiffusion, on pourrait même dire plutôt qu'on fait de la musique pour bande. C'est que la limite entre musique électronique et musique concrète est particulièrement ambiguë, et il n'y a pas non plus nécessairement besoin de faire une distinction entre les deux [...].

Nous concevons que le choix de l'expression « musique pour bande » est susceptible de s'exposer aux critiques, car elle n'ambitionne en aucune manière de rendre compte de l'existence d'un genre organisé : elle exprime simplement une technique et est en cela vaguement descriptive, comme sont vaguement descriptives les mentions que sont par exemple « musique pour piano » ou « musique pour instruments à vent ». Mais son avantage est qu'elle suppose *a priori* l'absence d'une esthétique normative historique, c'est-à-dire, au début des années 1950, de tout ce qui ne relève ni complètement de la musique concrète telle qu'elle est imaginée à Paris, ni de la musique électronique telle qu'elle est ordonnée à Cologne. La « musique pour bande » incarne le principe selon lequel c'est en réalité l'usage d'une technique donnée – et datée – qui en définit la fonction constituante. C'est ainsi tout à la fois la richesse plastique du support travaillé et la souplesse méthodologique d'un art sonore supposément souhaité autonome dans le

¹⁷⁸ MIYOSHI Kiyotatsu 三善清達, UENAMI Wataru 上浪渡, ASAMI Keimei 浅見啓明, NAKAMURA Kōsuke 中村洪介, « NHK denshi ongaku sutajio » 『NHK 電子音楽スタジオ』 (Le Studio de musique électronique de la NHK), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 8, août 1965, p. 57.

Japon d'après-guerre que nous tentons ici, par le biais de l'appellation choisie, de mettre en exergue. Reste encore à voir comment s'articule dans le temps ce travail de la bande.

Un cheminement dialectique : annonce du plan

La situation herméneutique dans laquelle on se trouve vis-à-vis des textes n'est pas complètement semblable à celle qui existe entre deux interlocuteurs directs, dit Gadamer¹⁷⁹. Car dans le cas du texte, en tant que lieu d'une manifestation fixée de la vie, c'est par l'entremise d'un seul des deux protagonistes de l'échange, l'interprète, que le second, c'est-à-dire le signe écrit, « accède à la parole »¹⁸⁰. Les ressorts du dialogue n'en restent pas moins à l'épreuve, continue le philosophe¹⁸¹, car « la condition indispensable de [l]a relation au texte est qu'il participe à son sens ». La conscience selon laquelle se joue dans la compréhension de l'écrit une activité dialectique est importante, car cela veut dire que le texte représente un interlocuteur durablement et immédiatement disponible dans le temps et l'espace, à défaut d'être réellement actif. Lors de la sortie de la guerre, à un moment où le Japon se reconstruit à plusieurs niveaux et qu'il s'ouvre de manière ample à l'échelle internationale, les Japonais renouent les contacts qui pendant de nombreuses années avaient été laissés en suspens avec les artistes et les avant-gardes du monde. Le voyage d'études à l'étranger reste encore toutefois, au début du moins, un privilège rare, aussi le texte constitue véritablement le point d'ancrage essentiel où se joue la rencontre avec l'Autre, avant que ne puisse s'effectuer dans de plus larges mesures, un peu plus tard, le contact direct avec l'œuvre et avec son créateur.

Les deux situations dialectiques – celle du dialogue avec ce qui est fixé et celle du dialogue avec ce qui ne l'est pas – fonctionnent chacune selon un degré d'interprétation différent ; il n'empêche qu'elles participent pareillement à l'établissement d'images mentales qui se configurent en permanence dans un mouvement de va-et-vient à soi en fonction du sens que révèle la compréhension du discours. Ces images, persistantes par le biais de traces que sont les réalisations textuelles et musicales mais en réalité travaillées en continu, sont soumises dans le temps à des dynamiques d'évolution à mesure que s'approfondit au sein même de l'espace dialectique l'entendement. Le processus ne s'effectue pas en circuit fermé, étant donné qu'il se nourrit constamment, au point peut-on dire d'en dépendre de manière absolue, du contexte politique, social, artistique, dans lequel prennent place les agents de l'interprétation. En somme, l'environnement direct de l'interprète, l'espace dialectique créé avec l'Autre et les objets

¹⁷⁹ GADAMER Hans-Georg, *op. cit.*, p. 409.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

constitués sont profondément liés et doivent être compris comme s'articulant ensemble. Quand nous disons que dans le direct après-guerre au Japon le contact avec l'art international se fait d'abord essentiellement par l'intermédiaire du texte avant que ne se concrétise plus amplement la rencontre directe, il ne faut pas comprendre que l'on passe d'une modalité dialectique à une autre de manière catégorique, car les deux se superposent, mais selon différentes dispositions dans le temps. Pourtant, ce que nous nommons ici « passage », qui en réalité est moins une transition entre deux états qu'un cheminement continu ou une progression sans finalité apriorique, reflète nécessairement une évolution : sociopolitique et culturelle d'abord, mais aussi artistique, dans la façon dont, travaillé par un rythme d'échanges avec l'Autre davantage soutenu et pressant au fil du temps, s'en retrouve marqué l'objet constitué.

C'est ainsi pour rendre compte de cette urgence croissante selon laquelle le Japon – passant en quelques décennies du statut de nation vaincue et ruinée à celui de pays à la pointe de la modernité – doit témoigner de la vitalité de sa création artistique en l'engageant à l'échelle planétaire, que nous choisissons de faire apparaître dans notre plan de rédaction une direction vers un horizon distinct : la reconnaissance générale. Rendue conceptualisée, nous décidons ainsi de traduire cette évolution par une progression globalement diachronique divisée en trois parties thématiques : l'approche par le texte puis l'approche par contact sensible direct avec la musique pour bande occidentale et ses créateurs, pour finir avec, exprimée par nous sous des allures de projet, la proposition internationale de l'œuvre constituée et de ses méthodes de production. De la sorte, d'une première partie centrée sur la deuxième moitié des années 1950, qui interroge les rapprochements opérés avec la musique concrète française puis avec la musique électronique allemande avant que ne soient complètement examinées les suggestions de dépassement de ces expressions, seront ensuite plus particulièrement abordées en deuxième partie la première moitié des années 1960, avec la considération des nouvelles dispositions critiques des Japonais vis-à-vis de leur art et de son caractère, à une époque où les rencontres internationales sont davantage prégnantes. La troisième partie consistera quant à elle à suivre de manière transversale aux périodes précédentes, mais plus globalement à partir de la deuxième moitié des années 1960, les mesures prises par la direction de la NHK et par les auteurs de musique pour bande pour valoriser l'activité japonaise sur le sol national et à l'étranger. L'évolution du rapport dialectique à l'Autre, contextualisé au fil du temps, doit ainsi nous permettre de déterminer, par l'identification d'éventuels éléments de continuité et de rupture, les ressorts dynamiques d'une partie de l'histoire du studio de musique électronique de la NHK et de sa production.

En guise de dernière remarque, nous souhaitons préciser que le plan mis en place n'a pas pour intention de faire apparaître l'ensemble des traces de l'œuvre du studio

de la NHK comme déjà inscrit, en germe, dans une inspiration vue comme originelle. Ainsi, il ne s'agit pas de se laisser prendre au jeu de la mise en lumière d'une quelconque essence préexistante, contre lequel met en garde Pierre Bourdieu¹⁸², car nous entendons bien que « la vérité d'un style artistique [...] se définit et se redéfinit continûment dans la dialectique d'intention d'objectivation et de l'intention déjà objectivée »¹⁸³. Nous tenons ainsi seulement à exprimer par la structure adoptée une unité de sens, qui se fit jour en nous suite à la confrontation de questions envisagées comme fondamentales avec leurs réponses formulées par séries d'hypothèses, selon des schèmes que déterminent notre objet d'étude et les logiques disciplinaires convoquées.

¹⁸² BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1980, p. 92.

¹⁸³ *Ibid.*

**PREMIÈRE PARTIE (1952-1959) : RENCONTRES ESSENTIELLEMENT
TEXTUELLES AVEC LES DIVERSES FORMES DE MUSIQUE POUR BANDE
ET PREMIÈRE PHASE D'EXPÉRIMENTATIONS**

CHAPITRE I : LE CAS DE LA MUSIQUE CONCRÈTE

1. Une volonté générale de renouveau musical après-guerre

1.A. Penser la musique contemporaine : l'exemple du dodécaphonisme

Au lendemain de la reddition de 1945, c'est à sa propre dévastation, physique et morale, que le Japon fait face. Il importe pour le pays de se redresser rapidement, le nouvel horizon envisagé se creusant dans une mise à distance avec la guerre et ses ravages. Le Commandement suprême des forces alliées (Supreme Commander of the Allied Powers, SCAP) – l'administration militaire chargée de l'occupation – devient le principal orchestrateur de la reconstruction, mais nombreux sont ceux qui demeurent méfiants envers les conséquences de la tutelle : l'« américanisation » des structures de la société est parfois vécue comme une sorte d'impérialisme, instituant d'abord la censure des arts et des médias pour prévenir toute résurgence d'un quelconque caractère nationaliste, puis participant peu après à la purge des communistes et de leurs sympathisants, une traque qui, en écho à la situation internationale en ces temps de début de guerre froide, sévit au sein des diverses institutions du pays. Est compris que la démocratie libérale prônée par l'occupant n'est pas, loin s'en faut, un modèle exempt de limites, surtout quand le principe même de liberté dont il voulait se faire le chantre se retrouve de fait bafoué : les enjeux politiques nationaux et internationaux du moment s'avèrent être des articulateurs implacables. Le Traité de paix signé en 1951 et entré en vigueur un an plus tard, bien que garantissant l'indépendance de la nation et permettant le retrait des forces d'occupation, n'est pas sans accentuer par ailleurs les sentiments de frustration et d'amertume : considéré hautement inégal, c'est-à-dire nettement à l'avantage des Américains sous prétexte qu'ils ont pour devoir d'assurer la sécurité du Japon, il reflète, dans les jeux de pouvoir, la supériorité présumée mais non moins éclatante des sociétés occidentales¹.

Les contradictions du modèle démocratique et l'asymétrie des rapports du Japon avec les États-Unis ne provoquent pourtant pas un rejet unanime de l'Occident, car il reste un modèle auquel se référer pour accomplir la transition sociale. La plupart des intellectuels socialistes et des artistes reçoivent de manière positive cette nouvelle ouverture politique et culturelle ; venant après une lourde période de contrôle de l'expression installée pendant le conflit, elle n'en est que plus stimulante. Aux yeux des penseurs progressistes, la véritable indépendance nationale et la construction d'une

¹ HAVENS Thomas R. H., *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts – The avant-Garde Rejection of Modernism*, Honolulu, University Of Hawai'i Press, 2006, p. 13-14.

nouvelle identité culturelle ne peuvent se réaliser sur les bases d'un projet de détermination ethnique tel qu'il fut mené par le gouvernement pendant la guerre. C'est davantage depuis le bas, au niveau de l'individu en tant que premier élément d'émancipation de la société, que les diverses formes de subjectivité collective sont en mesure de se constituer. L'individu d'après-guerre ne se distinguerait donc plus par une logique du sang absolue : il est avant tout un sujet responsable, résolument actif, articulant ensemble le concret du quotidien et l'idée d'unicité du peuple. Cela suppose joindre l'universel et le particulier, la dimension englobante du présent et le retour à un socle culturel commun qui ne soit pas celui qui fut imposé pendant la période militariste : dans tous les cas, une construction active de soi par rapport au monde sensible et idéal, à l'intersection de dynamiques étendues et fondamentalement actuelles. Il s'agit ainsi de favoriser l'élaboration d'un caractère propre, tout en faisant sienne la proposition de la modernité, seule garante de la possibilité du débat international. Est réalisé, en clair, que l'ouverture est la condition d'émergence de l'autonomie².

L'artiste comprend qu'il a pour rôle de prendre part au travail de mise en cohésion de la société avec le contexte neuf de l'internationalisation. Des outils bien spécifiques réclament toutefois utilisation, car il est évident que la tâche qui se profile ne peut être réalisée que par l'entremise du matériau que sont les nouveaux moyens d'expression en usage dans le monde, et auxquels il est désormais permis d'avoir pleinement accès. Penser pour autant que les Japonais ont la possibilité d'appliquer ces ressources avec l'aisance qu'assurent les solutions « clé en main » nous apparaît comme une erreur que nous souhaitons écarter d'emblée : contrairement à ce que suggère Emmanuelle Loubet à propos d'une création contemporaine japonaise qui serait foncièrement intuitive³, toute recontextualisation implique la conjonction de forces opposées. Ainsi la rencontre avec le nouvel objet ne se fait pas sans réflexion, sans dialogue, quel que soit au final le type d'usage qui en est fait. Du côté des compositeurs, la question de la musique contemporaine occidentale exalte et préoccupe à la fois : comment penser le lien qui la rattache aux expressions classiques, et comment la concilier avec les attentes sociales vis-à-vis de la réalité locale ? En d'autres termes : de quelle manière articuler les langages ?

Dans le direct après-guerre au Japon, le dodécaphonisme est sans nul doute la technique musicale qui génère le plus d'interrogations et de débats. Méthode de composition imaginée dans les années 1920 par le compositeur autrichien Arnold Schönberg (1874-1951), le dodécaphonisme entend éviter toute tonalité, c'est-à-dire toute

² *Ibid.*, p. 15-16.

³ LOUBET Emmanuelle, « The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s », *Computer Music Journal*, vol. 21 no. 4, hiver 1997, p. 12.

hiérarchie entre hauteurs, en accordant une importance égale aux douze notes de la gamme chromatique. Par son refus de l'harmonie tonale, le dodécaphonisme bouleverse à dessein les règles de la construction des intervalles : les attaques parfois violentes auxquelles il s'expose, l'accusant d'assécher l'art musical, s'avèrent de fait inévitables. Pour les partisans du principe dodécaphonique, l'examen critique est toutefois davantage sollicité que réellement subi, car le dodécaphonisme appelle à la réinspection, par un regard que la stupéfaction renouvelle, de l'évolution historique de la forme harmonique vers une dissonance de plus en plus prégnante et sophistiquée au sein de la tradition austro-germanique : une complexification de la technique enchaînée à une exigence d'exacerbation croissante des sentiments, typique de la fin de l'époque romantique. La méthode, ainsi, bien plus qu'une synthèse des procédés de rupture tonale, en exécute l'épuration, à partir de laquelle, doit-on comprendre, sont invitées à percer des modalités d'expression neuves, en accord avec leur temps et qui ne sont pas sans rapport avec l'intensité subversive de l'expressionnisme naissant. De la sorte, le dodécaphonisme apparaît comme un moyen de se réapproprier un langage musical qui, de plus en plus obsédé par l'expression sentimentale, paradoxalement devenait une entrave à l'expression des sentiments. C'est pourquoi il ne peut être vraiment considéré comme la fin de la structure harmonique ni comme le tombeau de l'expressivité romantique ; il se constitue au contraire en tant que ressort de l'ouverture à de nouveaux horizons, à de nouvelles manières de se penser au monde. En d'autres termes, il s'emploie à ménager des passages – cela dans la mesure toutefois où, dans une perspective progressiste de la musique, il ne s'abandonnerait pas au danger de se verrouiller sur lui-même, comme le fait remarquer Theodor Adorno (1903-1969) : « [c]'est seulement par la technique dodécaphonique que la musique peut apprendre à demeurer maîtresse d'elle-même, mais elle ne le peut qu'à condition de ne pas se perdre dans le dodécaphonisme »⁴.

Au Japon, le dodécaphonisme est introduit en 1948 par Toda Kunio 戸田邦雄 (1915-2003), un compositeur qui, à partir de 1938, entre au service du Ministère des Affaires étrangères. En poste au consulat du Japon à Saïgon au moment où la guerre prend fin, Toda est retenu au Vietnam par l'armée française de 1945 à 1948. Pendant sa captivité, il découvre l'ouvrage *Schoenberg et son école* (1947) du compositeur français René Leibowitz (1913-1972), qui l'initie à la méthode dodécaphonique⁵. À son retour au Japon, Toda présente le livre à ses pairs. Parmi eux, se montre particulièrement

⁴ ADORNO Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962 (1^{ère} éd. 1958), p. 124. Cité dans WELLMER Albrecht, « Autonomie et négativité de l'art – L'Actualité de l'esthétique d'Adorno et les points aveugles de sa philosophie de la musique », *Réseaux*, no. 166, février 2011, p. 52.

⁵ HERD Judith Anne, *Change and Continuity in Contemporary Japanese Music: A Search for a National Identity*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de KLEEMAN Janice, Brown University, 1987, p. 262 n. 2.

enthousiaste Irino Yoshirō 入野義朗 (1921-1980), avec qui Toda étudie la composition auprès de Moroi Saburō 諸井三郎 (1903-1977), le passeur le plus influent de la musique post-romantique allemande depuis les années 1930⁶.

Irino étudie rigoureusement l'ouvrage, communique largement à son sujet, et commence à utiliser les techniques présentées pour son propre travail, qui aboutit à la réalisation, en 1951, de la première œuvre japonaise bâtie sur le principe dodécaphonique : *Nanatsu no gakki no tame no shitsunai kyōsōkyoku* 七つの楽器のための室内協奏曲 (Musique de chambre pour sept instruments). Nombreux sont par la suite les compositeurs à faire usage du système qu'introduit la pièce, développant chacun un style propre. Les avis à propos du dodécaphonisme demeurent toutefois partagés : alors que certains le considèrent comme trop fortement lié à la tradition du rationalisme occidental pour pouvoir s'accorder à l'expression japonaise⁷, d'autres à l'inverse voient en son détachement d'avec tout folklore musical un outil d'abstraction majeur à partir duquel peut être opérée toute nouvelle jonction⁸.

Irino est cependant l'un de ceux qui semblent cerner le mieux l'intérêt progressiste du dodécaphonisme dans le contexte culturel et artistique de l'après-guerre au Japon. Dans un écrit de 1953⁹, en partant de la position critique selon laquelle le dodécaphonisme, fondé sur la « mécanique » (*kikaisei* 機械性) combinatoire de principes mathématiques arides, serait difficilement conciliable avec l'« humanité » (*ningensei* 人間性) de l'imagination et de l'impulsion créatrice, le compositeur élabore un parallèle entre les couples que constituent langage et idée puis structure dodécaphonique et intention musicale, pour montrer que la pensée s'organise et se transmet nécessairement par la logique syntaxique du langage. En d'autres termes, rien ne peut être conçu, rien ne peut être dit, sans encodage préexistant, et le dodécaphonisme, de fait, contient et articule l'activité émotionnelle du compositeur au même titre que n'importe quel autre système

⁶ HEIFETZ Robin J., « East-West Synthesis in Japanese Composition: 1950-1970 », *The Journal of Musicology*, vol. 3 no. 4, automne 1984, p. 444.

⁷ Voir par exemple DAN Ikuma 團伊久磨, AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Jū ni on ongaku » 『十二音音楽』 (Dodécaphonisme), dans DAN Ikuma, AKUTAGAWA Yasushi, MAYUZUMI Toshirō, *Gendai ongaku ni kansuru 3 nin no iken* 現代音楽に関する3人の意見 (L'Avis des Trois à propos de la musique contemporaine), Tōkyō 東京, Chūō kōron sha 中央公論社, 1956, p. 152.

⁸ Voir par exemple KIYOSE Yasuji 清瀬保二, HIRAO Kishio 平尾喜四男, SHIBATA Minao 柴田南雄, KANAI Kikuko 金井喜久子, « Gendai nihon no sakkyōkai wa ika ni aru beki ka » 『現代日本の作曲界は如何にあるべきか』 (Comment devrait être le monde de la composition dans le Japon contemporain ?), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique) vol. 10 no. 3, mars 1952, p. 28.

⁹ IRINO Yoshirō 入野義朗, « Gendai ongaku no kadai » 『現代音楽の課題』 (Au sujet de la musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 11 no. 2, février 1953, pp. 22-25.

musical ; toutefois, continue Irino¹⁰, trop hâtivement considéré par la seule radicalité des formes qu'il donne à appréhender, le dodécaphonisme réclame davantage d'attention. La conclusion de l'article, finement amenée dans la continuité du raisonnement, évoque l'urgence avec laquelle il s'agit dès lors d'abandonner l'idée que l'esprit et la matière se confrontent, symptomatique de la prégnance toujours vivace d'un archaïsme dont l'une des incarnations put se vérifier il y a peu encore à travers la propagande de guerre menée par le gouvernement japonais : la force spirituelle du soldat japonais, suppléant au manque de ressources, devait en effet se montrer supérieure à la puissance matérielle des Alliés. Il s'agit ainsi d'envisager les deux termes comme intrinsèquement liés¹¹, car il ne peut y avoir activité psychique d'un côté et activité pratique de l'autre : les deux s'agencent comme les deux phases d'un même mouvement vers le monde. En dépend la compréhension de la musique contemporaine, mais aussi le plein accès à la société moderne, promise à un meilleur dans l'histoire par la manière dont demande à être repensé l'engagement de l'individu.

Considérer la réception du dodécaphonisme au Japon est important pour saisir l'état d'esprit avec lequel les compositeurs envisagent la constitution d'une nouvelle musique en phase avec son temps. Comme il est le cas ailleurs dans le monde, l'influence de la méthode s'avère par ailleurs durablement déterminante à l'actualisation des formes. Tandis que le matériau et la technique de l'art sont amplement réévalués en ce début des années 1950, une autre possibilité musicale, imaginée de manière directement concomitante avec le développement des médias d'enregistrement et de stockage du son, émerge dans le même temps : la musique pour bande magnétique. Aborder les débuts de sa constitution aidera à comprendre par la suite les conditions par lesquelles s'amorce la production du studio de musique électronique de la NHK.

1.B. Jikken kōbō et l'expérimentation musicale sur bande magnétique

La génération de compositeurs actifs pendant la guerre sort du conflit avec un sentiment de découragement aigu : sommés de soutenir la mobilisation populaire par la réalisation de pièces spécifiques destinées à perpétuer la fibre patriotique, ils comprennent que les efforts fournis n'ont au final servi qu'à prolonger l'illusion de vérité entretenue par un gouvernement criminel. Aussi, ils se sentent désormais investis du devoir de redéfinir leur propre conception de la culture traditionnelle japonaise en la confrontant au nouvel état de la modernité. Alors que s'étirole le sentiment d'appartenance à un *ethos* collectif tel qu'il maintenait en cohésion la société pendant la période

¹⁰ *Ibid.*, p. 24-25.

¹¹ *Ibid.*, p. 25.

militariste, les compositeurs développent une approche individuelle et personnelle envers les formes d'une culture occidentale qui recommence à se faire visible¹². Néanmoins entreprendre de manière subjective la construction d'une nouvelle musique à même d'exalter de nouvelles valeurs n'est pas sans permettre quelque part de s'engager sur le chemin d'une réhabilitation collective. Pour ceux nés autour des années 1930, trop jeunes pour avoir directement participé à l'effort de guerre mais non moins pleinement conscients des conséquences catastrophiques de celle-ci sur la vie du peuple, la musique traditionnelle japonaise incarne davantage l'horreur inexorable du quotidien. Un mouvement de rejet s'est donc naturellement développé à son encontre, si bien que se tourner vers les expressions internationales relève plutôt, en comparaison, du geste le plus spontané qui soit¹³.

Jikken kōbō 実験工房 (Atelier d'expérimentation) est un groupe de jeunes artistes fondé en 1951, dont le travail se dessine à travers la question de l'articulation des arts. Constitué de compositeurs, de plasticiens, de photographes, d'un poète, d'un graveur, d'un pianiste, d'un éclairagiste et d'un ingénieur en scénographie, Jikken kōbō produit tout au long des années 1950 une série d'événements de format atypique où se croisent le ballet, le récital, l'exposition d'objets, la projection de films¹⁴. L'œuvre réalisée, cependant, n'est jamais fondamentalement synthétique : elle demeure ouverte, propose l'interaction et le jeu comme pré-supposés de la création, génère des points de contact sans prétendre aucunement les résoudre en un tout absolu. Elle fait ainsi écho à l'exigence de penser le nouveau paradigme social, dans lequel s'enracine l'art, en matière de mises en relation autonomes, déhiérarchisées. Le collectif évite par ailleurs soigneusement de s'attarder sur le problème de la méthode comme fondement : toute prescription est un enfermement, une sorte de tyrannie du geste et de l'esprit entretenue par les besoins de l'économie de l'art ; aussi c'est l'expérimentation qui, bien justement, accorde les moyens de pratiquer des espaces, sans cesse mouvants, à l'intersection des langages conventionnels. Soutenus activement par le poète, peintre et critique Takiguchi Shūzō 瀧口修造 (1903-1979), l'une des figures les plus influentes du surréalisme au Japon depuis l'entre-deux-guerres, les membres de Jikken kōbō héritent de l'idée que l'expérimentation appelle une continuelle remise en question des limites et, par conséquent, qu'elle déplace l'attention de la perspective de l'objet constitué à celle du processus de création qu'elle actualise en flux tendu. Est compris, en d'autres termes, que l'expérimentation maintient l'art vif, et qu'elle participe en cela à la réinvention de

¹² GALLIANO Luciana, *Yōgaku – Japanese Music in the Twentieth Century*, Lanham / Londres, The Scarecrow Press, 2002 (1^{ère} éd. 1998), p. 129.

¹³ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴ *Ibid.*, p. 151.

l'avant-garde¹⁵ : une avant-garde souhaitée forte, idéalement à l'abri de points d'ancrages stylistiques et culturels trop marqués qui s'avèreraient asphyxiants.

Jikken kōbō témoigne d'un intérêt prononcé pour la musique contemporaine occidentale. Au sortir de la guerre, à une époque où le pays s'efforce de reconstruire les infrastructures et de rétablir l'économie, le contact direct avec l'extérieur est toutefois encore très limité, et peu sont ceux qui ont le privilège de pouvoir voyager à l'étranger. La rencontre avec les expressions et les œuvres internationales se fait principalement par les revues et les disques, dont un grand nombre sont accessibles à la bibliothèque du Bureau de l'information civile et de l'éducation (Civil Information and Education Section, CIE) de l'administration américaine : importés par l'occupant, les documents sont mis à la disposition de la population japonaise dans un souci d'éducation et d'ouverture au monde. Ainsi, les compositeurs japonais lisent *Melos – Zeitschrift für Neue Musik* (Chant – Magazine pour la nouvelle musique), qui présente par exemple les expérimentations allemandes dans le nouveau domaine électronique, et *La Revue musicale*, périodique français de référence au sein duquel sont débattues les nouvelles tendances¹⁶ ; ils écoutent les enregistrements de pièces d'Arnold Schönberg, d'Olivier Messiaen, de Béla Bartók (1881-1945), d'Aaron Copland (1900-1990), découvrent des partitions et les étudient après en avoir exécuté la copie, minutieusement, à la main¹⁷. Alors qu'en Occident, tout ce travail de l'avant-garde s'établit déjà comme un langage académique, il reste encore largement méconnu au Japon, et se distingue comme une alternative subversive à la tradition dominante¹⁸. L'effort fourni par les artistes de Jikken kōbō, en se rapprochant de ces musiques et en essayant d'en comprendre les mécanismes, consiste dès lors à forger des outils novateurs avec lesquels penser les formes d'un renouveau en mesure, autant que possible, de constituer un art musical autonome, c'est-à-dire non entièrement articulé avec la création occidentale : il ne peut s'agir d'imitation, quand bien même serait nécessaire une phase d'apprentissage par mimétisme.

¹⁵ TEZUKA Miwako, *Jikken kōbō (Experimental Workshop): Avant-Garde Experiments in Japanese Art of the 1950s*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de BUCHLOH Benjamin H.D., Columbia University, 2005, p. 27-29.

¹⁶ « Kaigai no ongaku zasshi – Sekai no ongakukai no jijō o shiru tame ni – Tōkyō daigaku – Korejiumu mujikumu hen » 『海外の音楽雑誌—世界の音楽界の事情を知るために 東京大学 コレジウム・ムジクム編』 (Les Revues musicales internationales – Pour connaître la situation du monde musical à l'international – Université de Tōkyō – Rédigé par le *Collegium Musicum*), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 10, octobre 1956, pp. 84-89.

¹⁷ NISHIZAWA Harumi 西澤晴美, « CIE raiburari / Rekōdo konsāto » 『CIE ライブラリー／レコード・コンサート』 (La Librairie du CIE / Les concerts de disques), dans *Jikken kōbō – Sengo geijutsu o kirihiraku* 実験工房 戦後芸術を切り拓く (Jikken kōbō – Ou comment défricher l'art d'après-guerre), Tōkyō 東京, Yomiuri shinbunsha / Bijutsukan renraku kyōgikai 読売新聞社／美術館連絡協議会, 2013, p. 63.

¹⁸ BURT Peter, *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 40.

Après deux concerts où sont présentées pour la première fois au public japonais quelques-unes des œuvres des maîtres européens et américains considérés, Jikken kōbō organise, en septembre 1953, un événement d'une toute autre envergure, centré sur le dispositif mécanique de l'*auto-slide* (ou diaporama automatique), un média qui, conçu par Tōkyō tsūshin kōgyō 東京通信工業 (aujourd'hui Sony), permet, grâce à des repères pratiqués sur une bande audio, de projeter de manière entièrement coordonnée à la lecture du support sonore des diapositives sur un écran. C'est ainsi par le biais d'un format d'œuvres capable de mêler l'image et le son, toutefois différent du cinéma, que Jikken kōbō présente son nouveau travail : une série de pièces spécialement pensées pour tirer parti des spécificités techniques de l'appareil et de la plasticité du *medium* sonore. La musique, obtenue d'une bande magnétique passée à l'envers, accélérée, ralentie, enroulée autour de cabestans déformés par de la bande adhésive, constitue un univers sensible dont l'écriture bouleverse le rapport à l'œuvre traditionnelle, car c'est ici par un maniement direct de la matière du son que celle-ci prend forme. Loin de faire référence à la musique pour bande magnétique alors naissante dans le même temps en Europe et aux États-Unis, à propos de laquelle les informations sont encore rares et les enregistrements commerciaux inexistant, la démarche volontairement spontanée et pleinement expérimentale adoptée par Jikken kōbō interroge d'emblée les possibilités du média, que l'on imagine vastes bien qu'elles demeurent, en ce moment de découverte, vraisemblablement floues. La proposition formulée devient de la sorte un mode d'emploi sommaire de la technique, qui, sous réalité concrète, entreprend d'en déterminer les effets. Une prise de conscience cependant se fait avec force : le *medium* de fixation du réel a la capacité d'instituer un tout nouveau champ d'action ; une perspective dont l'horizon, de surcroît, se déroule dans la promesse d'un emboîtement avec l'historicité du progrès technique, et donc, d'un raccord franc à la modernité.

En cette période charnière de renouveau, l'intérêt pour la bande magnétique ne peut se contenter d'être juste circonstanciel. Dans le cadre du réexamen des rapports de l'homme à la technologie, le plein recours au support d'enregistrement permet l'élaboration d'une réflexion primordiale sur la technique et la création, l'œuvre et le public, les médias et la société. Avec le redéploiement rapide de l'économie capitaliste et de l'industrie culturelle, la situation sociale du Japon dans les années 1950 offre les conditions d'une attention significative envers la théorie critique et l'École de Francfort. Ce rapprochement n'est pas le premier, puisque déjà, dans les années 1930, les textes des philosophes allemands faisaient l'objet de traductions et d'analyses par les penseurs de

l'École de Kyōto¹⁹, se posant par là comme des interlocuteurs distants dans la tâche dialectique d'élaboration d'une subjectivité japonaise. Après la guerre, le travail de Walter Benjamin (1892-1940), et plus particulièrement l'essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), résonne cependant d'un écho tout particulier dans la manière dont il répond aux problématiques de l'art dans la société contemporaine : c'est dans sa mécanisation, dans sa diffusion auprès des masses et dans sa réappropriation active que l'œuvre se décrocherait des rapports de domination qui la lie au domaine politique et trouverait par conséquent sa véritable autonomie, c'est-à-dire l'authenticité de l'expérience esthétique qu'elle appelle. Benjamin s'appuie principalement sur l'exemple du cinéma pour témoigner de ce phénomène essentiel de réactivation, ce qui, à une époque où le cinéma japonais jouit d'une grande vitalité et d'un engouement populaire et critique remarquable, fait pleinement sens sur le sol national. Le cinématographe, en tant que dispositif de réarticulation d'espaces physiques et d'un flux temporel construits de manière *ad hoc*, est le lieu de structuration d'une autre réalité qu'investissent et subjectivisent les masses : une réalité « transversale » au monolithe de l'histoire et donc dissociée des prétentions à la vérité historique, répond le philosophe, spécialiste des médias et penseur socialiste Nakai Masakazu 中井正一 (1900-1952) dans *Bigaku nyūmon* 美学入門 (Introduction à l'esthétique), un ouvrage qu'il publie en 1951²⁰.

Au moment de la formulation par Nakai des enjeux sociaux des nouveaux arts mécaniques de l'image, la question de la musique n'est pas encore posée ; elle n'en est pas moins rapidement concernée, comme le suggère Jikken kōbō en rejouant la réalité sonore et en réinterprétant la structure temporelle de l'œuvre traditionnelle, un acte qui fait entrevoir d'ores et déjà, en sus du dodécaphonisme tout juste introduit, la potentialité d'une pleine reconquête de l'autonomie artistique du compositeur vis-à-vis du fardeau qu'est l'histoire. Il est ainsi à considérer qu'à l'automne 1953, Jikken kōbō pose les prémisses d'une réflexion élémentaire sur les perspectives d'un art musical de la bande magnétique, qui, mécanique dans son exécution, suppose la possibilité de la constitution d'un nouvel espace subjectif collectivement partagé, créé du décrochage d'avec les formes politiquement « vraies » de la musique. La « musique pour bande » telle qu'elle se pose ici ne peut toutefois rester au stade de l'expérimentation empirique, car c'est à travers la question de la méthode d'élaboration de la forme musicale, et avec elle celle de la réflexion théorique, qu'elle peut s'organiser comme une véritable force de renversement de l'autorité. C'est le compositeur Mayuzumi Toshirō qui, le premier,

¹⁹ LUCKEN Michael, *Nakai Masakazu – Naissance de la théorie critique au Japon*, Dijon, Les Presses du Réel, coll. « Délashiné », 2015, p. 181-182.

²⁰ NAKAI Masakazu, *Bigaku nyūmon* 美学入門 (Introduction à l'esthétique), Tōkyō 東京, Asahi sensho 朝日選書, 1975 (1^{ère} éd. 1951), p. 65-70.

suggère une démarche constituée.

2. Mayuzumi Toshirō et la découverte de la musique concrète

2.A. Le dialogue avec la méthode schaefférienne

Mayuzumi intègre la section de musique de l'Université des arts de Tōkyō 東京藝術大学 en 1945. Étudiant curieux et vif, formé aussi bien aux modalités expressives de la musique impressionniste sous la direction d'Ikenouchi Tomojirō 池内友次郎 (1906-1991), le représentant principal de l'école française dans le paysage musical de l'après-guerre, qu'aux rythmes du *jazz* et des musiques du monde, Mayuzumi incarne parfaitement l'esprit d'initiative et le goût pour l'innovation qui caractérisent l'époque. Diplômé en 1951, il obtient la même année une bourse d'étude du gouvernement français grâce à laquelle il intègre le Conservatoire de Paris. Le classicisme de l'enseignement d'Henri Challan (1910-1977) et de Tony Aubin (1907-1981) ne convient cependant pas au jeune compositeur, qui se résout à quitter prématurément l'établissement. Mayuzumi fait tout de même une rencontre qui s'avère des plus déterminantes avant son retour au Japon : les pièces du Groupe de recherche de musique concrète (GRMC) réalisées en mai 1952 dans la salle du Conservatoire lors de l'événement *L'Œuvre du XX^e siècle* – pièces parmi lesquelles figurent les *Deux études* (1951-1952) de Pierre Boulez (1925-2016), *Timbres-durées* (1952) d'Olivier Messiaen, *Symphonie pour un homme seul* (1950) de Pierre Schaeffer et Pierre Henry – le saisissent par leur inventivité et par l'immense potentiel expressif des possibilités que suggère le média d'enregistrement qui les articule²¹. À propos de cette expérience, il écrit²² :

一九五二年五月、パリの Salle Gaveau で開かれた Musique Concrète 世界最初の公開演奏会は、私の音楽的人生を根本から変改させるほどの強い攻撃を与えた。

Le tout premier concert public de musique concrète, qui eut lieu en mai 1952²³ à la Salle Gaveau de Paris²⁴, m'ébranla tellement que les fondements de ma

²¹ NIWA Masaaki 丹羽正明, « Mayuzumi Toshirō » 『黛敏郎』, *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 8, août 1958, p. 79.

²² « “Myūjikkū konkurēto / denshi ongaku ōdishon” (1956 nen 2 gatsu 6 ka – Yamaha hōru) » 『「ミュージック・コンクレート／電子音楽オーディション」(1956年2月6日 山葉ホール)』 (Audition de musique concrète / musique électronique – 6 février 1956 Hall Yamaha), dans *Dokumento Jikken kōbō 2010* ドキュメント実験工房 2010 (Document Jikken kōbō 2010), Tōkyō 東京, Tōkyō paburishshingu hausu / Nishizawa Harumi 東京パブリッシング・西澤晴美, 2010, p. 121.

²³ Il s'agit d'une erreur. Le premier concert de musique concrète eut lieu en mars 1950 à l'Ecole Normale de Musique de Paris, relève Kawasaki Kōji.

KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Mayuzumi Toshirō no denshi ongaku » 『黛敏郎の電子音楽』 (La Musique électronique de Mayuzumi Toshirō), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *Mayuzumi Toshirō*

vie musicale s'en trouvèrent bouleversés.

便宜的な素材（マテリアル）の規定や演奏能力の限界に阻まれることのない、芸術家の自由な魂の飛翔を、われわれはどれほど渴望していたことだろう。

Que n'avions-nous pas tous ardemment désiré l'envol de l'âme libérée de l'artiste, autorisé par la commodité d'un matériau en aucune façon entravé par des limites relatives aux règles ou aux compétences de jeu.

メカニズムによる、嘗ては存在しなかつた新しい音響像の追究—それは全く新しい宇宙、別な次元に於ける思考を意味する。

Partir à la poursuite de nouvelles formes sonores jadis inexistantes mais rendues possible par le dispositif mécanique : cela veut dire penser un tout nouvel univers, une toute autre dimension.

そして、技術が無機質化すればするほど、作家の精神の純粹さ、感性の豊かさ、直感の鋭さに対する要求は際限なく増すのだ。

Aussi, plus la technique est de nature inorganique, plus les prétentions du créateur à la pureté de l'esprit, à la richesse de la sensibilité, à la finesse de l'intuition augmentent sans limites.

Au début des années 1950, bien que les contacts musicaux directs entre le Japon et les pays occidentaux soient encore rares dans les deux sens, est tout de même à noter une relative asymétrie dans les échanges : tandis que les musiciens, les compositeurs, les chefs d'orchestre internationaux se rendent au Japon généralement pour se produire, les Japonais à l'étranger entretiennent davantage un rapport d'apprentissage vis-à-vis de la culture musicale du pays dans lequel ils séjournent. Les Japonais sont toutefois loin d'adopter une attitude passive, car ils font montre d'un dynamisme remarquable à l'égard de l'approche des dernières tendances. Le cas de Mayuzumi est significatif : en 1951, Schaeffer, décidé à développer sa réflexion vis-à-vis de son art en alliant les démarches théorique et empirique, constituait le Groupe de recherche de musique concrète, auprès duquel vinrent composer peu après, à titre expérimental, Pierre Boulez, Olivier Messiaen, André Hodeir (1921-2011), Karlheinz Stockhausen. Lorsque Mayuzumi assiste à la représentation du Conservatoire, la musique concrète entre tout juste dans une phase d'ouverture après trois années d'essais menés exclusivement par Schaeffer et Henry ; aussi, quand en 1953 Mayuzumi crée au Japon une pièce de musique pour bande qu'il intitule *Myūjikkū konkurēto no tame no sakuhin* « X.Y.Z. » ミュージックコンクレートのための作品「X.Y.Z.」(Œuvres « X.Y.Z. » pour musique concrète) en référence au travail du groupe de Paris, il est encore l'un des tout premiers au monde à s'inscrire dans la continuité de l'entreprise de Schaeffer, bien qu'indirectement.

Chez Schaeffer, la question de l'articulation des sons procède immédiatement du choix initial de l'exploitation de l'enregistrement comme matériau musical : c'est à cet endroit que réside l'invention de la musique concrète et sa justification. Schaeffer

no denshi ongaku 黛敏郎の電子音楽 (La Musique électronique de Mayuzumi Toshirō), Kyōto 京都, Engine Books, 2011, p. 44 n. 9.

²⁴ Le concert aurait en fait eu lieu dans le hall du Conservatoire de Paris.

Ibid., n. 11.

comprend ainsi l'absolue nécessité de légitimer son intuition et le travail qui en découle par la recherche d'une méthode combinatoire : une recherche qui, en 1952, fait toutefois l'objet de démarches contradictoires que reflète l'opposition se dessinant, principalement, avec Boulez. Ainsi, alors que pour Schaeffer il s'agit avec la musique concrète de « bien marquer la dépendance [...] non plus à l'égard d'abstractions sonores préconçues, mais bien [de] fragments sonores existant concrètement, [...] considérés comme des objets sonores définis et entiers, même et surtout lorsqu'ils échappent aux définitions élémentaires du solfège »²⁵ en déterminant des enchaînements sensibles de matières, de dynamiques, de masses, Boulez s'impose quant à lui de ne recourir qu'au matériau le plus élémentaire, le son dépouillé du mouvement complexe du réel, ramené à une sorte de « pâte » comme l'écrit Michel Chion²⁶, dont le travail met en forme des hauteurs, des durées, des intensités. En d'autres termes, tandis que chez Schaeffer le matériau appelle, par dévoilement progressif, à s'ébaucher la forme, c'est la forme qui, chez Boulez, donne d'emblée à penser le son. Mayuzumi a bien conscience de la sorte que la musique concrète, en se posant comme une technique réclamant syntaxe sans parvenir entièrement toutefois à en suggérer une unanimement, n'est pas soumise à prescription. Mayuzumi dit en 1956²⁷ :

その当時からもうすでにいろいろな個性の相違とテクニックの相違というか、あらゆる作曲家によってそれぞれ傾向の違った音楽が出て来ていた。だから一概にミュージック・コンクレートという一つのジャンルにまだ考えられるんだけど、その中でもいろいろな色彩を持った作品があるわけですよ。

Depuis ce moment déjà [en 1952] nous n'assistions pas tant à des divergences de caractères et de techniques qu'à la constitution par le biais de chacun des compositeurs concernés d'expressions diverses et variées. Par conséquent, même si la musique concrète peut en terme général être appréhendée comme un genre unique, elle se compose dans les faits d'œuvres de tonalités multiples.

C'est dire que la flexibilité de la musique concrète permet d'imaginer encore d'autres manières de faire.

L'œuvre *Myūjikkū konkurēto no tame no sakuhin* « X.Y.Z. » est diffusée sur les ondes de la station de radio Bunka hōsō 文化放送 (Radio culture ; également identifiée par son indicatif : JOQR) le 27 novembre 1953, dans le cadre d'une participation à la section musicale du Festival national des arts 芸術祭音楽部門参加番組. Elle se compose de trois actes, chacun désigné par l'une des trois dernières lettres de l'alphabet latin. X est principalement constitué de sons d'origine industrielle : battements métalliques, avions en

²⁵ SCHAEFFER Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 22.

²⁶ CHION Michel, *La Musique concrète, art des sons fixés*, Lyon, Éditions Môméludies, coll. « Entre-deux », 2009 (1^{ère} éd. 1991), p. 34.

²⁷ 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・コンクレートの展望』 (Numéro spécial – Panorama de la musique concrète), *Pureibakku* プレイバック (Playback), vol. 4 no. 4, avril 1957, p. 29.

vol, pièces d'artillerie, sirènes ; *Y* de sons renvoyant au domaine organique : rires, sanglots, exclamations de voix, cris et chants d'animaux ; *Z* de sons instrumentaux : piano, flûte, violon, thérémine. La réflexion s'amorce en réponse à une question d'ordre pragmatique indique Mayuzumi²⁸ : en situation d'écoute de programme radiophonique musical, l'oreille, privée du son instrumental classique dans le cas neuf de la musique concrète, doit rapidement accrocher à des éléments sensibles ou discursifs forts, sous peine de se retrouver désorientée. Il s'agit autrement dit d'attirer d'emblée l'attention, et c'est en mettant en scène les sons de la guerre, dont l'empreinte tragique est encore fraîche dans les mémoires, que le compositeur entend dit-il se saisir de l'auditeur pour mieux développer, pas à pas, un itinéraire.

Là où Schaeffer préconisait d'isoler l'en-soi du phénomène sonore, de débarrasser le son enregistré de sa discursivité en le coupant de l'événement qui en est en premier lieu la cause sans quoi ne pourrait percer son potentiel musical, Mayuzumi, à l'inverse, prend immédiatement appui sur le ressort du contexte historique, de l'expérience collective et de l'émotion pour aussitôt dénouer la tension que causerait la mécompréhension éventuelle de ce qui se donne à entendre. Il est difficile néanmoins de croire qu'un tel choix se fasse simplement pour forcer l'intérêt du public envers le champ des sons non musicaux. La démarche s'articule bien trop comme un retournement du principe schaefferien de décontextualisation du son pour qu'elle ne soit rien d'autre qu'une solution au problème du changement d'avec les habitudes d'écoute ; exploiter un matériau sonore renvoyant violemment au traumatisme de la guerre ne peut être par ailleurs complètement anodin. C'est pourquoi nous pouvons considérer que si Mayuzumi refuse la prémisse de la coupure d'avec l'origine du son c'est pour mieux, d'une part, creuser la distance nécessaire à la proposition d'une méthode en propre, constituée comme le témoignage d'une participation invisible mais pourtant existante au débat français, d'autre part pour répondre à la question de la conscience sociale, cruciale en ces temps de redéfinition de l'identité ethnique : une conscience qui, faut-il comprendre, se noue à travers l'épreuve de l'histoire et la volonté commune de surpasser la fatalité de

²⁸ 「それは今度が初めての試みでしょう。而も放送するのがスポンサーの付いている時間ですから、聴取者が始めの方だけいきいてすぐスイッチを切ってしまう様なものでは困るという制約があったわけです。だから一番最初に戦争の音か何か聴かせて、分かり易いところから引張り込もうという作戦だったのです。」

« C'était là un premier essai [de musique concrète]. Le programme était par ailleurs diffusé à une case horaire soutenue par les sponsors ; nous étions par conséquent soumis à certaines contraintes : il fallait craindre que les auditeurs n'écourent que le début de l'œuvre avant de couper brutalement. L'idée consistait alors à faire écouter des sons comme ceux de la guerre dès les premiers instants, d'attirer l'attention depuis quelque chose de facilement compréhensible ».

DAN Ikuma 團伊久磨, AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Atarashii sakkyoku gurūpu "San nin no kai" no hatsugen » 『新しい作曲のグループ「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, p. 67.

cette dernière par l'autodétermination. Il n'est pas question ainsi de refuser le réel sonore tel qu'il se donne ; il s'agit au contraire d'interroger le son vis-à-vis de ce qu'il suggère d'emblée. En d'autres termes, tandis que chez Schaeffer l'élément musical se construit par des opérations techniques successives consistant à délocaliser le son des circonstances connues qui le voient naître, ces circonstances sont ce qui chez Mayuzumi confèrent au son toute sa force, comme a raison de suggérer également Mizuno Mikako 水野みか子²⁹.

Le procédé schaefférien de musicalisation du son, à savoir, jusqu'à l'époque de *Symphonie pour un homme seul* notamment, le dégagement d'une rythmicité induite par la répétition en boucle d'un même fragment et la mise au jour de reliefs sensibles par la juxtaposition en séries de variétés³⁰, se vérifie pourtant également dans *Myūjikkū konkurēto no tame no sakuhin* « X.Y.Z. » ; par la saturation croissante des motifs cycliques menant à un point de rupture qu'il est aisé d'envisager par avance, le même procédé sert néanmoins ici à constituer un effet de dramaturgie qui peut être pensé comme propre au lyrisme romantique. La suite de l'œuvre confirme l'idée de la progression discursive par une évolution thématique et sentimentale : le passage à un acte constitué de sons liés à l'expression du vivant puis à un autre composé de sons instrumentaux fait deviner ce qui se présente comme l'effort de dépassement, par l'autonomie sociale et l'art, des tensions de l'histoire. Ce même déplacement effectué successivement au sein de différents domaines de la nature et de l'expérience du sonore, de la figuration de la guerre à l'abstraction du musical, de l'intensité psychique du renvoi au réel à l'émoi esthétique du rapprochement avec l'art, manifeste par ailleurs la mise en place d'un questionnement par rapport aux possibilités d'emploi du son et de leurs effets dans l'œuvre de musique concrète.

De fait, il serait absolument faux de dire que l'avancement fait par rapport à l'œuvre de Schaeffer ne soit que le résultat d'une intuition détachée de la pensée systématique. Mayuzumi a assisté à Paris à la représentation donnée par les compositeurs du GRMC, où il a pu appréhender auditivement le travail accompli ; il est par ailleurs fortement probable que le musicien japonais se soit procuré à peu près au même moment le journal de recherche de Schaeffer, publié en mai 1952 sous le titre *À la recherche d'une musique concrète*, car il en discute certains aspects peu de temps après la radiodiffusion de X.Y.Z³¹. L'ouvrage n'est pas traduit au Japon, il est pourtant lu : Irino Yoshirō puis Matsumoto Tarō 松本太郎 (1891-1973), critique spécialisé dans la musique française,

²⁹ MIZUNO Mikako, « Electroacoustic Music in Cultural Context – Two Points towards Sound Materials and Structures », *EMS08 – EMSAN Track Session*, Paris, juin 2008, p. 2-3.

URL : <http://www.ems-network.org/ems08/papers/mizuno.pdf> (consulté le 10/09/2017)

³⁰ SCHAEFFER Pierre, *L'Œuvre musicale – Texte et documents inédits réunis par François Bayle*, Paris, INA.GRM / Librairie Séguier, 1990, p. 53.

³¹ Voir DAN Ikuma 團伊久磨, AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, MAYUZUMI Toshiro 黛敏郎, *op. cit.*, pp. 56-68.

présentent chacun, en 1954³², certains aspects de la pensée de Schaeffer ; Akiyama Kuniharu 秋山邦晴 (1929-1996), critique d'art, poète et compositeur faisant partie du groupe Jikken kōbō, met en avant, dans un article de 1956³³, sa connaissance de l'ouvrage. Le contact avec les écrits de Schaeffer est donc attesté. Pour cause d'absence totale sur le sol japonais d'enregistrements de musique concrète à ce moment, seul le texte permet d'approcher la création française : il représente une donnée essentielle à la perspective d'une production locale, en cela qu'il permet de se positionner par rapport à ce qui existe.

Dans un échange de 1954 avec les compositeurs Akutagawa Yasushi 芥川也寸志 (1925-1989) et Dan Ikuma 團伊久磨 (1924-2001)³⁴, Mayuzumi s'interroge à propos du sens à donner en japonais à l'expression « musique concrète ». Il comprend que dans la terminologie schaefférienne, l'attribut « concret » s'applique davantage au processus de composition de l'œuvre, démarré par l'acte même de production puis de manipulation directe du son dans l'intention préalable de détermination d'un profil sensible et d'effets particuliers, qu'à un retour figuratif au réel. Bien que dite « concrète », la démarche, au final, se résout dans l'aboutissement abstrait de l'objet musical, continue Mayuzumi en écho à Schaeffer³⁵ : une condition essentielle à la légitimation artistique de l'œuvre, à laquelle renvoie, dans le cas de son propre travail, le choix d'un intitulé, *X.Y.Z.*, détaché au mieux du domaine de l'évocation impulsive et allégorique, et qui tranche considérablement avec l'insistance particulière, chez le compositeur français, sur la substantialité et la physionomie du son exploité – fait trouvant confirmation par exemple à travers les titres de quelques-uns des premiers essais que ce dernier mène : *Étude aux chemins de fer*, *Étude aux tourniquets* (1948). Mayuzumi reconstitue ainsi la procédure théorique de la musique concrète imaginée par Schaeffer, mais il lui donne une dimension nouvelle en provoquant la distanciation de l'œuvre en tant que terme du procédé créatif avec la discursivité qu'induit une dénomination trop « parlante ».

L'écart avec le travail de Schaeffer se fait davantage en fait dans la « mise en scène » de la démarche. En japonais, l'adjectif « concret » peut aussi bien être rendu par

³² IRINO Yoshirō 入野義朗, « Myujīku konkurēto ni tsuite » 『ミュージック・コンクレートについて』 (À propos de musique concrète), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 12 no. 1, janvier 1954, pp. 262-263.

MATSUMOTO Tarō 松本太郎, « Piēru Shefferu to myujikku konkurēto » 『ピエール・シェッフエルとミュージック・コンクレート』 (Pierre Schaeffer et la musique concrète), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 8, août 1954, pp. 36-39.

³³ SHIBATA Minao 柴田南雄, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, TAKEMITSU Tōru 武満徹, AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, *op. cit.*, p. 30.

³⁴ DAN Ikuma 團伊久磨, AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, *op. cit.*, p. 66-67.

³⁵ 「音楽であるからには、抽象的な表現しか持つことはできない」.

« [D]ès lors que c'est de la musique, celle-ci ne peut qu'impliquer une énonciation abstraite ». *Ibid.*, p. 66.

« *gutaiteki* » (具体的) que par « *gushōteki* » (具象的), le premier mot renvoyant à la matérialité ou à la réalité tangible, le second à l'aspect figuratif des choses : Mayuzumi, en ouvrant sa pièce par des sons évoquant à la fois la dynamique organique et la tragédie de la guerre, embrasse résolument les deux dimensions du terme. Ce n'est qu'au cours de la progression temporelle de l'œuvre que cette double concrétude se dissout vers une abstraction qui peut être considérée comme croissante : de celle du langage inarticulé dans le deuxième acte à celle proprement fondamentale de la musique dans le dernier. En se transposant dans le contexte sémiologique japonais, Mayuzumi se libère de la tâche consistant à faire un choix terminologique entre figuration et matérialité. Il propose de la sorte un nouveau point de départ à la musique concrète, selon lequel il n'y a pas pour les sons la coupure cognitive chère à Schaeffer. Pour Mayuzumi, la musique concrète ne représenterait donc pas tant, en définitive, une tentative de renouveler la pensée musicale qu'un travail de filiation, à l'aide d'outils modernes et parfaitement novateurs, à l'idéal romantique ; lequel idéal, bien justement, avance les moyens de pratiquer la jonction, particulièrement recherchée en ce temps, du compositeur à l'identité collective.

2.B. La réception de la pièce de Mayuzumi : des avis partagés

La pièce *Myūjikkū konkurēto no tame no sakuhin « X.Y.Z. »* suggère un tournant dans l'exercice de la mise en œuvre de la modernité musicale. Elle donne à penser l'élargissement en théorie infini du matériau de la musique, un avancement considérable des formes que rend possible le développement technique des médias, tout en proposant dans le même temps une manière d'organiser les sons en leur imprimant un mouvement logique qui ne soit pas celui traditionnel de la progression temporelle. Chez Mayuzumi à ce stade, c'est en opérant par basculements de moments thématiques en lien avec l'expérience sociale et celle collective de l'histoire que ce mouvement prend forme : est rendu manifeste par le travail que l'œuvre appelle le rapport général à l'ouverture et au progrès, à la cohésion du peuple et à l'autonomie. La musique concrète esquisserait ainsi les lignes d'orientation d'un horizon artistique vivifiant qu'accompagne le changement. Les difficultés majeures auxquelles a dû se confronter Mayuzumi, le choix des sons et la détermination des modalités de leur mise en valeur, soulignent pourtant un profond paradoxe : le plein accès à tout type de son n'annule pas les contraintes de limitation, bien au contraire. Car si l'on considère que forme musicale et contenu se déterminent l'un et l'autre au cours d'un processus d'articulation conjoint que l'usage conditionne, entreprendre une démarche de composition depuis le prédicat d'une substance sonore potentiellement illimitée et d'une structure qu'il s'agit encore d'inventer équivaut à mettre en relation le plein et le vide, deux absolus dont le rapprochement abrupt ne peut

qu'êtré opéré selon des mesures arbitraires, détachées du rationalisme historique. La force de la musique concrète serait donc également sa grande faiblesse, et l'étendue absolument indéterminée des possibilités qu'en l'état elle évoque entraîne un flagrant manque de clarté de ses facultés réelles. Partant, privée de soubassements solides sur lesquels appuyer son agencement, la musique concrète peinerait à rendre convaincant dans la pratique le potentiel qu'on lui prête. Là réside la position bien connue de Pierre Boulez formulée d'emblée à son encontre³⁶. Au Japon, la diffusion de l'œuvre de Mayuzumi dirige les regards vers cet art que l'on sait d'abord constitué en France puis transposé au sein du monde musical japonais, et là aussi, un certain scepticisme se dégage.

La revue *Ongaku geijutsu*, dans son numéro de mars 1954, consacre une partie de ses pages à la réception de la pièce de Mayuzumi, qui donne suite à un examen critique de la musique concrète. Les interrogations quant à la réelle pertinence de cette dernière sont nombreuses, et concernent plusieurs niveaux de sa conception. Sur les plans économique et structurel tout d'abord, les conditions pratiques de la production de musique concrète posent question. Le compositeur Tsukatani Akihiro 塚谷晃弘 (1919-1995), écrit³⁷ :

一作曲家の力や費用ではとうてい創作が不可能であることも大きな限界である。シャッフェルもそうであるが、すくなくとも一ヶの放送局の設備や、スタッフの助力が必要である。日本で先秋 NCB から放送された [...] 『ミュージック・コンクレット作品 XYZ』にしても、NCB 録音室の全機能と、相当数の補助員を必要としている。費用もしたがって莫大である。所要時間も予想以上に大きい。このような費用と努力をかけても、はたして室内楽や、小管弦楽の楽曲に匹敵できるかどうかは疑問である。

[E]st à considérer comme l'une des grandes limites [de la musique concrète] le fait que l'énergie et la prise en charge financière d'un compositeur seul ne puissent suffire pour créer. Le même constat est à faire chez Schaeffer : il lui est nécessaire de recourir pour le moins aux installations d'une station de radio et à l'assistance d'une équipe technique. Au Japon, en ce qui concerne l'œuvre *Myujikku konkurēto no tame no sakuhin X.Y.Z.* diffusées l'automne dernier sur NCB [Nippon Cultural Broadcasting], il fut indispensable d'avoir recours à la totalité des fonctionnalités du studio d'enregistrement et à un grand nombre d'assistants de la station. Le coût fut par conséquent considérable. Le temps exigé fut aussi plus important que prévu. Malgré les dépenses et les efforts requis, il est à se demander si la musique concrète est quand même capable de rivaliser à niveau égal avec les œuvres de musique de chambre et les œuvres d'orchestre symphonique.

La remarque est d'importance, car elle relativise l'idée selon laquelle l'évolution technique est synonyme de progrès général. Plus loin, Tsukatani exprime le problème en ces termes³⁸ :

ミュージック・コンクレットは音楽の表現領域を無限に拡大し、表現方法にさえ無限の自由をあたえるかのようである。ところが実際はいろいろな限界があるようである。

³⁶ CHION Michel, *op. cit.*, p. 38-39.

³⁷ TSUKATANI Akihiro 塚谷晃弘, « Myujikku konkurēto e no ichi shiken » 『ミュージック・コンクレットへの一私見』 (Remarques à propos de la musique concrète), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 3, mars 1954, p. 93.

³⁸ *Ibid.*

Il semblerait que la musique concrète élargisse de manière illimitée le champ de l'expression ; qu'elle accorde une liberté absolue aux moyens d'expression eux-mêmes. Il s'avère pourtant qu'en réalité elle n'est pas exempte de limites.

[...] 機械が進歩すればするほど表現方法も自由にそして豊かになるはずだが、いまの段階では、機械の性能の向上はそれだけ表現の複雑化をまねくだけである。

[...] Il est naturel de penser que le progrès mécanique conduit à une plus grande liberté et à une plus grande richesse d'expression ; pourtant, à notre stade d'évolution, le développement des facultés de la machine ne mène qu'à une complexité croissante de l'expression.

Il faut comprendre qu'une permissivité trop importante ferait obstacle à la clarté de vision des possibilités. La substance demande à être canalisée *via* l'encodage d'un système interprétatif quelconque pour se rendre manifeste en tant qu'unité signifiante, et si l'entièreté du monde sonore se met à la portée du compositeur grâce à l'enregistrement, l'acte de réarticulation dudit monde ne peut se faire sans le déploiement d'une force opposée susceptible de poser de nouveaux cadres d'infléchissement. La technique et la syntaxe musicale qu'il s'agit de déterminer sont deux facettes de la même question, d'autant plus sujettes à incertitude en ces tout premiers instants de découverte. Les propos de Kimura Shigeo 木村重雄 (1926- 1985), critique spécialisé dans la musique française, sont tout à fait symptomatiques de cette difficulté d'appréhender les tenants et les aboutissants de la musique concrète à ses débuts³⁹ :

「ミュージック・コンクレート」の目的すら、はっきりわかっていない。雑音をただ雑然と並べればよいのか、それとも「規則」があるのだろうか？

[J]e ne comprends même pas clairement quelle est l'intention de la musique concrète. S'agit-il d'aligner des bruits de manière désordonnée ? À moins qu'il n'y ait des règles ?

[...] 「ミュージック・コンクレート」が、ただ「雑音」を中心として、無組織に配列し、何の制約もなくある時間鳴らしていることであれば、これは必ずしも「音楽家」の頭脳や手腕を必要とはしない。

[...] [S]i avec la musique concrète il convient seulement d'exploiter des bruits en les disposant aléatoirement, de les faire résonner à certains moments sans aucune contrainte quelle qu'elle soit, alors, dans l'absolu, il n'est pas nécessaire d'avoir recours au raisonnement ou aux compétences du musicien.

La musique concrète n'engendre toutefois pas que de l'incompréhension. Quelques-uns, les plus progressistes, ne la remettent pas entièrement en question. Cependant, lorsque les enjeux qu'elle énonce sont mieux assimilés, c'est généralement la méthode développée par Schaeffer, sur laquelle s'appuie Mayuzumi, qui interpelle. Car comme l'indiquaient déjà les objections émises en France à son encontre, il est difficile pour beaucoup de ne pas concevoir les sons du réel comme un matériau approximatif qui, s'il n'est pas contrôlé de l'intérieur et encadré, est susceptible d'entraîner une régression de l'art musical. La possibilité de rapporter, dans la langue japonaise, la valeur « concrète » de l'œuvre à sa « matérialité » et à son caractère « figuratif » oriente par

³⁹ KIMURA Shigeo 木村重雄, « Myūjiku konkurēto » 『ミュージック・コンクレート』 (Musique concrète), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 3, mars 1954, p. 94-95.

ailleurs le jugement critique, et, dans bien des cas, renforce le sentiment de coupure vaine avec l'essence abstraite de la musique. Tsuchida Sadao 土田 貞夫 (1908-1990), musicologue, écrit⁴⁰ :

シェファアの場合、実在の現実音、人間や動物の声、機械の音やサイレン、風の音などを或程度電気化、それを変えて用いるわけだが、それ等の音を構成する形式原理がはなはだ浪漫的であったことが、彼のコンクレート音楽として非現代的なものとして了ったといわれないわけにはゆかないのである。シェファアのやり方に従った黛君の「コンクレート・ミュージックのための作品 X・Y・Z」がやはりそれを感じさせるのだが、音によって作品を形成する原理がはなはだ不明確である。[...] シェファアは、ムジーク・コンクレートは古典的、浪漫的その他を抱擁するの出来る方法だといっているが、コンクレートを「具象」と解して現実にある音の具象性、その現実性に頼ろうとする点は、後期浪漫派の描写音楽の概念からさして出ているようには思われぬのである。

[C]hez Schaeffer, le principe formel de structuration musicale du matériau tiré du réel – voix humaines et cris d'animaux, bruits mécaniques, sirènes et rafales de vent – exploité après modification par le biais d'une réanimation électrique, peut paraître traversé d'un souffle romantique certain ; force est de reconnaître pourtant que sa musique concrète ne fait que s'abîmer dans l'archaïsme. C'est quelque chose qui se vérifie également dans l'œuvre *Myūjikkū konkurēto no tame no sakuhin X.Y.Z.* de Mayuzumi, laquelle se conforme à la méthode de Schaeffer : s'avère tout à fait imprécis le principe de formation, à partir de sons, de la pièce. [...] Schaeffer affirme que sa méthode prend place dans la continuité des expressions classiques et romantiques, mais en entendant « concret » par « figuratif », c'est-à-dire en considérant qu'il y a recours au pouvoir figuratif des sons du réel, il est difficile d'envisager la démarche comme dépassant l'idée de musique descriptive typique des dernières années du romantisme.

Considérer le travail de Schaeffer comme relevant d'une intention de susciter la vérité sonore du réel est une erreur d'interprétation que le rapprochement direct avec la pièce de Mayuzumi favorise. Cela revient à plaquer sur les mots du concepteur de la musique concrète les effets à l'œuvre dans *Myūjikkū konkurēto no tame no sakuhin* « X.Y.Z. » : une expérience auditive qui, venant suppléer à l'absence effective de moyens de corroborer le contenu d'un discours théorique par l'écoute d'une pratique musicale concomitante, agit comme une notice illustrée.

Le fait n'échappe pas à Matsumoto Tarō. À trop vouloir percer le sens de la musique concrète par la biais des écrits de Schaeffer et de la composition de Mayuzumi, le regard vient irrésistiblement buter sur la surface opaque d'énoncés déjà constitués et pensés comme verrouillés. En répondant indirectement à Tsuchida par le biais d'un article publié plus tard la même année, Matsumoto atteste de l'acuité visionnaire avec laquelle il saisit ce qui se manifeste déjà au-delà des pistes creusées⁴¹ :

我が国では一般にそれ [ミュージック・コンクレート] を具象音楽と訳しているがこの訳語は誤解を招き易い。ミュージック・コンクレートは象を（若しくは形を）具えた音楽を意味するのではなく、その音楽を組み立てる材料が音楽だけではなく、具体的に存在するあらゆる音とそれを基にした音とである事を意味するからである。従って強いて要約的な訳語を附けるならば具体音音楽とした方がベターである。

⁴⁰ TSUCHIDA Sadao 土田 貞夫, « Gushō ongaku ni taisuru iken » 『具象音楽に対する意見』 (Avis à propos de la musique concrète), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 3, mars 1954, p. 90.

⁴¹ MATSUMOTO Tarō 松本太郎, *op. cit.*, p. 36.

Chez nous nous rendons généralement la formule « musique concrète » par « musique figurative », mais cette traduction peut prêter à équivoque. Musique concrète ne veut pas dire musique imitative (ou qui évoque la forme), mais musique dont le matériau constituant – tout son existant concrètement, tout son dont l'origine est concrète – n'est pas exclusivement musical. Par conséquent, si nous devons nous exprimer en termes brefs, « musique de sons concrets » [dans le sens de sons matériels] conviendrait mieux.

[...] 発生がそうである以上この音楽は一つの表現手段であって、それ以外のものではない事が明になる。それは特定の音楽思想から生まれたものでもなく、特定の音楽思想に基づいたスタイルでもない。それはあらゆる音を用い、それを種々の方法、テクニックで駆使して或いは新しい、或いは多種多様な音の効果を得るのを目的として創案された表現の為の手段である。従ってそれが古典音楽や浪漫的音楽と対立をするものでない事は例えば調的音楽がそれ等の音楽と対立するものでないのに似ている。いい換えると、古典的傾向を持つ作曲家も浪漫的傾向を持つ作曲家もミュージック・コンクレートを表現の為に利用する事が出来る。

[...] La musique concrète, qui s'est développée dans la perspective que je viens de décrire, ne se révèle qu'être un moyen d'expression ; il est évident qu'elle ne prétend à rien de plus. Elle n'est ni l'émanation d'une pensée musicale déterminée, ni même un genre musical. Elle constitue un outil élaboré dans le but de pouvoir employer tout son, de disposer de diverses méthodes, d'user de différentes techniques, pour obtenir un matériau neuf et varié. C'est pourquoi la musique concrète ne s'oppose pas à la musique classique et à la musique romantique, au même titre que la musique modale ne s'oppose pas non plus à ces dernières. En d'autres termes, la musique concrète peut être utilisée à des fins d'expressivité aussi bien par les compositeurs de tendance classique que par ceux de tendance romantique.

Ce qui transparaît du texte de Matsumoto c'est qu'il n'y a pas à condamner sévèrement la musique concrète en lui prêtant des intentions qu'elle n'a pas. Elle n'a pour motif ni de mettre à l'épreuve les lois séculaires de la musique face aux possibilités techniques qu'accorde le développement des médias, ni de constituer à la manière d'un décalque une expérience itérative du réel. Elle doit donc être considérée à l'aune de ce qu'elle propose véritablement : une manière d'envisager la modernité musicale par un réexamen de la matière même du monde. Ce qui revient à actualiser le rapport du compositeur à son environnement direct. Du reste, il va de soi que la *praxis* en tant que telle, les dispositions de l'acte de composition vis-à-vis de l'objet musical à constituer, demeure quant à elle inchangée.

Qu'elle soit positive ou négative, ce qui ressort de l'évaluation de la musique concrète est que celle-ci, si on la considère en tant que genre constitué, en est au stade de l'ébauche d'une forme, et que cet état d'inachèvement, compte tenu de l'imprécision de ses postulats de matériau et de conditions d'élaboration, est potentiellement destiné à persister si des efforts de rationalisation plus approfondis ne sont pas poursuivis. Dans la continuité de cette analyse, certains comprennent rapidement qu'il s'agit de faire de la musique concrète un instrument souple de l'énonciation individuelle à défaut de pouvoir (encore) en disposer comme d'une expression collectivement constituée et signifiante : une énonciation ne reposant non plus sur les schèmes de l'évolution sentimentale propre à la tradition romantique comme le propose Mayuzumi, mais sur des constructions musicales pouvant dès lors s'avérer plus audacieuses en approfondissant

l'expérimentation. Considérant cette orientation de travail et tentant de dépasser les limites précédemment mises en lumière par les critiques et les compositeurs, un nouvel essai de musique concrète est peu de temps après mené dans les locaux de la NHK.

3. Une première œuvre de « musique concrète » à la NHK

3.A. Nature et rôles de la NHK dans la société d'après-guerre

Après la défaite de 1945, la diffusion radiophonique se retrouve sous supervision américaine. Soumise à la censure jusqu'en 1949 afin de réprimer tout retour à une programmation à caractère patriotique, il s'agit d'en faire le reflet de la nouvelle Constitution, et donc un puissant outil de médiation des nouvelles valeurs que sont le pacifisme, la souveraineté du peuple et l'ouverture au monde⁴². Le *jazz* et les autres musiques populaires occidentales, bannies durant la guerre, refont leur apparition, et les citoyens, invités à directement prendre part aux débats publics, font désormais entendre leur voix : malgré l'austérité du quotidien dans le temps de la reconstruction, les émissions proposées communiquent un nouveau climat positif, enthousiaste et participatif, en rupture totale avec celui autoritaire et anxiogène du temps de la propagande. La production de postes de réception s'accroît, et l'infrastructure de transmission des ondes, considérablement endommagée pendant les conflits, est rapidement rétablie et géographiquement étendue à la quasi-totalité du territoire national dès les premières années qui suivent la fin de la guerre⁴³.

En 1950, une série de lois proposées par le Ministère de la Communication sous les instructions du Bureau de l'information civile et de l'éducation du Commandement suprême des forces alliées entre en vigueur, restructurant en profondeur le système d'administration du service radiophonique du pays. Fondées sur les idées de liberté d'expression et de démocratie, les directives adoptées expriment la volonté ferme de l'occupant de couper avec le passé. Alors qu'est accordée l'autorisation à des organismes privés d'exploiter des stations de diffusion à but lucratif, la NHK, jusque-là l'unique institution du secteur, est reconstituée en entreprise financée au moyen d'une redevance publique collectée directement chez les ménages⁴⁴. Par ailleurs désormais supervisée par un comité indépendant (*keiei iinkai* 経営委員会) dont les membres, personnalités issues des champs de la culture, de l'éducation, des sciences et de l'industrie, sont nommés par

⁴² NHK Broadcasting Culture Research Institute, *Broadcasting in Japan – The Twentieth Century Journey from Radio to Multimedia*, Tōkyō, NHK, 2002, p. 5.

⁴³ *Ibid.*, p. 5-6.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

le Premier ministre et validés par le Parlement, la gestion de la NHK est conçue de manière à garantir une non-ingérence immédiate de l'État. Bien que, dans les faits, une structure radiophonique publique ne puisse jamais être complètement dissociée de l'administration gouvernementale, ne serait-ce que pour la vérification qu'est bien assurée par la composition de son comité d'organisation la représentativité du peuple, le modèle constitué, proche alors de celui de la British Broadcasting Corporation (BBC) au Royaume-Uni, permet en théorie de faire de la NHK l'un des organes démocratiques d'information, d'éducation et de divertissement les plus autonomes parmi les entreprises du secteur dans les nations industrialisées⁴⁵. Étant tenue de composer le reflet de ce nouveau fonctionnement, la programmation de la NHK est réalisée avec le souci de servir la collectivité, et à l'heure de l'inauguration des radios commerciales et de la création d'un environnement concurrentiel, elle se doit d'être innovante tout en restant proche du peuple et de la réalité sociale.

Au Japon comme ailleurs, l'enregistrement joue un rôle primordial dans le processus de modernisation de la radiodiffusion. Il donne à appréhender le monde tel qu'il est dehors, au-delà des zones d'interaction du quotidien. Rapidement indispensable dans le domaine du journalisme par exemple, il permet par le biais de la captation de la parole de cueillir le réel à la source, sur le lieu et selon les modalités de l'énonciation. En mesure par ailleurs de fixer tout fait sonore en maintenant les formes, il accorde la possibilité de différer et de répéter la diffusion d'un contenu. Le temps d'antenne augmente, la diversité et la richesse des programmes s'intensifient ; plus qu'un simple outil de commodité, l'enregistrement soutient étroitement l'évolution du secteur jusqu'à devenir la condition même de l'exploitation radiophonique : dès 1953 déjà, les contenus enregistrés représentent quatre-vingt-dix pour cent du total de la programmation de la NHK, hors bulletins d'informations⁴⁶. D'un côté et de l'autre du poste de réception, c'est aussi bien le rapport à la production que le rapport à l'écoute qui s'en trouvent profondément modifiés.

Depuis les années 1930, la NHK est équipée de matériel d'enregistrement avec lequel le stockage du son se fait sur de larges disques en gomme-laque. L'équipement, lourd et encombrant, ainsi que la fragilité et la faible capacité d'enregistrement du support utilisé – trois minutes au plus par face – en font cependant une ressource qui n'est pas systématiquement exploitée et qui demeure en outre pratiquement inutilisable sur le

⁴⁵ KRAUSS Ellis S., « Organization and Its Environment », dans *Broadcasting Politics in Japan – NHK and Television News*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 2000, p. 103-106.

⁴⁶ « Gengyō ni okeru rokuon no katsuyaku » 『現業における録音の活躍』 (La Pratique de l'enregistrement dans le cadre de la profession), dans *NHK nenkan 7 – 1955 – Nihon hōsō kyōkai hen NHK 年間 7 1955 日本放送協会編* (Almanach de la NHK 7 – 1955 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, p. 234.

terrain. L'enregistreur à bande magnétique, offrant un rendu sonore de qualité supérieure, plus souple d'emploi et facilitant le travail de montage par simples coupes et réassemblages physiques du support, est introduit à la NHK par l'entremise du Bureau de l'information civile et de l'enseignement, puis, progressivement, est amené à remplacer l'ancienne installation⁴⁷. Dans le même temps, l'acquisition d'enregistreurs portables produits par la jeune société Tōkyō Tsūshin Kōgyō appuie davantage encore la transition technique : conçus tout aussi bien pour équiper le grand public, les appareils, de faible poids, sont un atout majeur pour le corps journalistique, qui en fait des outils indispensables à l'exercice de la profession⁴⁸. Pour Tōkyō Tsūshin Kōgyō comme pour la NHK, qui dispose depuis 1930 en interne d'un laboratoire de recherche technique sur la radiodiffusion (NHK 放送技術研究所), satisfaire aux exigences d'une nouvelle époque, faire évoluer les pratiques et devancer les besoins sont des questions de premier ordre. La redynamisation de l'industrie japonaise repose en grande partie sur la recherche et le développement, et le secteur de la télécommunication et des médias électriques, en plein essor et faisant l'objet d'une émulation internationale qui va en s'intensifiant, représente un domaine sur lequel il convient tout particulièrement de se concentrer.

La poursuite d'un meilleur environnement instrumental ne doit pas être comprise toutefois comme relevant d'une préoccupation seulement économique ; elle prend place dans le cadre d'une réflexion plus large qui découle de l'expérience de la guerre et qui anticipe par ailleurs sur les conséquences d'une nouvelle bipolarisation politique du monde avec le renforcement du communisme à l'est. La propagande et l'effondrement de l'autonomie du peuple constituent des problématiques d'ensemble auxquelles il est à cette époque essentiel de faire face en insistant sur l'exigence de produire de manière exacte l'information, considérée comme un éclairage apte à dissiper le voile de la distance, du secret et de l'inconnu. En accord avec ce projet, la restructuration matérielle des médias s'avère impérative. Dans le secteur radiophonique, le développement rapide des techniques d'enregistrement s'inscrit dans le contexte de cette recherche d'une société nationale, mais aussi de manière plus générale et idéaliste, humaine, fondée sur la mise en lumière des faits tels qu'ils se présentent ainsi que sur la transparence des échanges à tous les niveaux de communication. Cela constitue une quête de progrès qui, à bien des égards, répond à un désir conjoncturel et global de vérité.

Bien qu'appartenant à des sphères méthodologiques complètement différentes, le journalisme et l'art ont pour motif commun de donner à appréhender le réel sous une forme ou une autre. Tous deux sont des remédiations du monde, dont les outils peuvent parfois être partagés. Comme l'enregistrement permet au *reporter* de révéler des faits en

⁴⁷ NHK Broadcasting Culture Research Institute, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 110.

fixant et en jouant leur manifestation ou le témoignage de leur manifestation, il donne au compositeur la faculté d'investiguer avec une précision accrue les structures temporelles et spatiales du réel. Les deux approches n'en restent pas moins, chacune à leur façon, une recherche de vérité, dont les moyens neufs paraissent décisifs à l'approfondissement de l'exploration des rapports de l'homme à son milieu. Il n'est pas étonnant de constater dès lors que dans l'après-guerre les grandes institutions radiophoniques s'emploient à soutenir la création musicale liée aux techniques les plus avancées : celle-ci active des problématiques sur lesquelles est déjà portée l'attention et elle recourt à des instruments communs à d'autres pratiques qu'il est essentiel de maîtriser et d'actualiser régulièrement. La musique pour bande magnétique est pleinement expérimentale et ne peut bénéficier par conséquent d'une promotion résolument active à l'antenne ; toutefois, au fur et à mesure que ses reliefs se dessinent, elle produit des indicateurs qualitatifs d'innovation artistique et technique sûrs, tangibles, avec lesquels peuvent être instaurés les éléments d'un nouveau dialogue international.

Des premiers essais d'usage en situation musicale d'effets produits par le microphone et la bande magnétique sont menés à la NHK dans le cadre de l'émission *Ongaku no atorie* 音楽のアトリエ (L'Atelier musical). À l'issue de ces recherches est diffusée le 11 juin 1952 la pièce *Maikurofon no tame no fantajī* マイクロフォンのためのファンタジー (Fantaisie pour microphone) d'Akutagawa Yasushi. Articulée autour des changements de vitesse et de sens de lecture, de la superposition des sons et de la génération artificielle d'échos⁴⁹, l'œuvre n'a pas encore pour intention d'interroger les possibilités d'élaboration d'un nouvel art. Davantage que sur le résultat, c'est sur le processus de production du son qu'en interne l'intérêt se porte. Autrement dit, *Maikurofon no tame no fantajī* participe à familiariser les ingénieurs du son et les compositeurs à un environnement technique neuf et à de nouvelles modalités de travail. Ce n'est qu'un peu plus tard, lorsqu'émergent au Japon les discours à propos de la musique concrète, que la NHK manifeste plus véritablement le désir de prendre part à la conception d'une œuvre novatrice. En 1955, Shibata Minao 柴田南雄 (1916-1996) est alors invité à produire une œuvre pour le Festival national des arts.

3.B. Shibata Minao et la mise en perspective des formes de la modernité musicale

La fin de la guerre permet aux compositeurs de rouvrir d'emblée une fenêtre sur le monde, d'approcher l'avant-garde sans qu'ils ne soient inquiétés. Les rapports avec l'extérieur se font de manière aussi bien informelle que formelle. Peut témoigner de ce

⁴⁹ « Ongaku no atorie » 『音楽のアトリエ』 (L'Atelier musical), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 5 no. 9, septembre 1952, p. 39-40.

nouveau climat par exemple la remise en activité en 1946, après six années de cessation d'exercice, de la Société japonaise pour la musique contemporaine (Nihon gendai ongaku kyōkai 日本現代音楽協会), la section locale de la Société internationale de musique contemporaine (International Society for Contemporary Music, ISCM), une organisation visant à encourager les échanges entre pays membres. De nombreux groupes indépendants se forment à la faveur du changement. Ne se pose toutefois pas encore véritablement la question de constituer un travail d'auteur : bien que la propagande eût pour fonction de forger une certaine représentation de l'esprit national, d'établir un socle culturel déterminé par lequel opérer le rassemblement étroit du peuple, d'étouffer la subjectivité et de condamner le repli individuel, considéré comme un désinvestissement des obligations, au bénéfice d'une collectivité unie et forte dans l'adversité, les compositeurs, desquels l'on arrachait les dynamiques autonomes de mise en relation avec l'objet réel de l'attention, se retrouvaient paradoxalement isolés. L'arrêt des hostilités vient mettre un terme à cette distanciation subie, si bien que le rassemblement par affinités musicales représente une réaction naturelle à l'égard de la période de surveillance et d'orientation des citoyens. Le regroupement se révèle par ailleurs commode pour découvrir, apprendre rapidement, organiser les tâches inhérentes à l'exercice de la profession et parer du mieux possible aux difficultés matérielles. Dans les années 1950 encore, la création japonaise s'appuie largement sur ces dynamiques communautaires, qui constituent une forme de médiatisation par la pratique collective d'une intention artistique et sociale qui s'amorce au niveau individuel.

Le collectif Shinseikai 新声会 (Groupe de la nouvelle voix), fondé en 1946, réunit quelques-uns des élèves de Moroi Saburō : Toda Kunio, Irino Yoshirō, Bekku Sadao 別宮貞雄 (1922-2012), Ishiketa Mareo 石桁真禮生 (1915-1996), Shibata Minao. Légèrement plus âgés et expérimentés que Mayuzumi Toshirō et la génération dont l'activité débute au sortir de la guerre, la plupart de ces compositeurs sont au début des années 1950 parmi les premiers au Japon à accueillir pleinement le dodécaphonisme puis à exploiter son prolongement le sérialisme, une technique qui, fondée sur la logique de l'application d'intervalles arithmétiques séquencés à divers éléments constitutifs de l'œuvre, divise fortement la communauté musicale par sa rigueur et son austérité perçues comme un abandon de l'énonciation sentimentale, comme un détachement d'avec la fonction discursive et relationnelle de l'art. C'est peu après la réalisation d'un premier travail instrumental fondé sur la méthode dodécaphonique que Shibata, en 1955, met le principe du sérialisme à l'épreuve dans une pièce de musique concrète commanditée par la NHK : *Rittai hōsō no tame no myūjikkū konkurēto* 立体放送のためのミュージック・コンクレート (Musique concrète pour diffusion stéréophonique).

Il est important de noter que le travail en studio, exigeant le concours de techniciens, présente des similitudes structurelles avec l'activité de groupe, car c'est dans l'examen collectif des formes déjà constituées et des potentialités qu'elles ébauchent qu'une orientation émerge en phase avec les moyens à disposition. Là où le compositeur a toutefois la possibilité de s'affranchir des formes de rassemblement pour écrire de la musique traditionnelle, la conception de musique pour bande magnétique est dans les premières années d'après-guerre pratiquement indissociable des mécaniques d'action collective. Le studio, en tant qu'organisme où s'élaborent durablement des synergies de création reposant sur un tissu de ressources et de contraintes spécifiques, représente de fait le socle à travers lequel se noue une chaîne d'idées et de modalités de fabrication. Il faut ainsi comprendre que le studio, considéré comme un cadre aux limites déterminées mais au contenu mouvant, constitue un biais par lequel se dessinent des rapports de continuité et de rupture entre les œuvres, ainsi que des stratégies de rationalisation, de justification et de valorisation de l'ensemble de la production.

En tant que moteur de convergence et de diffusion des dynamiques de création musicale dans l'après-guerre, le studio se manifeste comme un appareil solide de construction et de promotion de la musique expérimentale, mais il devient aussi le milieu à travers lequel se prolongent et s'établissent selon de nouvelles dispositions des idées, des visions, parfois des « styles ». Dans cette perspective, l'œuvre *Rittai hōsō no tame no myujikku konkurēto* est à considérer à la fois comme l'un des premiers maillons d'une chaîne de travaux réalisés à la NHK, et comme une étape dans le trajet transversal d'une carrière. Ainsi la démarche de Shibata consistant à combiner musique concrète et sérialisme ne peut procéder d'une impulsion hasardeuse : elle s'inscrit dans une double projection, individuelle et collective, mise en relation avec ce qui a déjà été proposé sur un terrain musical certes neuf, et à laquelle sont tenues de répondre les pratiques à venir. Autrement dit, elle se doit d'être profondément structurante.

La pièce se compose de quatre actes – un thème et trois variations – constitués chacun d'un type de matériau sonore : sons de percussions, sons représentant les éléments naturels, sons manifestant le vivant, sons mécaniques. Chacun des actes est ensuite subdivisé en quatre parties pour lesquelles est appliquée une succession rythmique chaque fois différente des sons. La durée de ces sons, ainsi, est déterminée de manière précise, selon un enchaînement de valeurs spécifiques à la partie qui lui correspond⁵⁰. Outre la structure, révélatrice de l'intérêt porté au principe sériel, la particularité de l'œuvre réside dans la distribution spatiale des sons. Conçue comme la mise en pratique d'un système de

⁵⁰ 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, p. 34.

diffusion stéréophonique expérimenté depuis 1950 à la NHK⁵¹ et désormais en application au sein d'un programme musical spécialement dédié – le système en question se présentant comme un procédé binaural de diffusion lequel prend effet par la transmission simultanée de deux pistes sonores, sensiblement différentes l'une de l'autre, chacune sur l'un des deux canaux émetteurs de la station : le dispositif d'écoute suppose ainsi la présence en un même lieu de deux postes de radio –, la pièce s'articule autour d'un effet de renvoi différé des sons d'une direction à une autre⁵². Ainsi c'est à travers le propos d'une double innovation esthétique et technique que l'œuvre est imaginée ; elle s'affirme ce faisant comme l'expression d'une avancée effectuée, déjà, depuis la proposition de Mayuzumi Toshirō.

Le choix des sons demeure toutefois symptomatique de la difficulté, propre aux débuts de la musique concrète, avec laquelle est considérée l'ampleur du matériau qui s'offre au compositeur : restreints à des thématiques, ils évoquent la présence concomitante mais différenciée – que valide un jeu de distinctions substantielles – d'un milieu organique, d'un milieu industriel et d'un milieu énergétique primaire ; les catégorisations effectuées restent au demeurant proches de celles formulées plus tôt par Mayuzumi. Là où ce dernier élaborait une progression discursive à travers des transitions de matières et d'intensités, Shibata suggère cependant des coïncidences lesquelles se manifestent *via* une rythmicité qui, annoncée d'emblée dans le thème par une suite d'intervalles que détermine une séquence de sons percussifs, se répète de manière cyclique tout au long de l'œuvre. Les sons de chaque acte, d'abord strictement subordonnés au cadre thématique avec lequel ils sont en rapport, finissent par se rejoindre à la fin de la pièce, et, superposés, battent à l'unisson selon une même cadence, constituant là une articulation entre les différentes sphères du monde : « en terminant [l'œuvre] par une conjonction de pulsations cardiaques avec l'égrenage des secondes sur une horloge et la vibration des étoiles⁵³, je pensais confronter la finitude de l'homme avec l'infinité du temps et l'infinité de l'espace » écrit Shibata dans une note d'intention⁵⁴.

Le sérialisme est un instrument prépondérant à la rationalisation par une abstraction mathématique profonde et étendue de la forme musicale, mais il ne s'oppose

⁵¹ « Rittai hōsō ni tsuite » 『立体放送について』 (À propos de radiodiffusion en stéréo), dans *NHK nenkan 6 – 1954 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 6 1954 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 6 – 1954 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, p. 27.

⁵² SHIBATA Mino 柴田南雄, *op. cit.*, p. 34.

⁵³ Idée matérialisée par l'enregistrement et la manipulation sonore du battement électrique d'un éclairage au néon mis sous tension.

Ibid., p. 35.

⁵⁴ 「心音のリズムの上に時計のセコンド音と星の音を聞かせて終ることにより、有限な人間に対して無限の時間と無限の空間を対象させようと考えた。」

Ibid.

pas à la discursivité, comprend Shibata. Il est un outil de composition, à mettre au service d'un propos déterminé, et non simplement une finalité que motiverait le souhait contemporain d'abolir les hiérarchies entre notes : une volonté de transgression de l'énonciation sentimentale qui pour beaucoup demeure incompréhensible, la musique devant permettre au fil du temps de penser la relation de l'homme au monde, et non de discuter le fondement subjectif de cette relation. La question du rééquilibrage des rapports de force s'avère d'une importance majeure dans l'après-guerre, aussi peut être considéré comme périlleux le renoncement aux structures corrélées aux échelles de valeurs, car cela reviendrait à rompre avec une certaine idée de la progression, et *in fine* à se dessaisir quelque part des moyens de résistance à l'Autre qu'elle octroie. Autrement dit, admettre une situation d'égalité parfaite pour tous les termes de la forme musicale équivaldrait à ne plus pouvoir imprimer d'évolution, ou de sens, au déroulement de la musique, et donc à ne plus pouvoir articuler par ce même biais l'expression de soi. Selon l'hypothèse que formule Shibata, disposer de sons non musicaux en se confrontant à l'épaisseur sensible du réel constituerait toutefois un moyen de rapprocher la technique sérielle de la discursivité qui lui ferait défaut, et par là-même de répondre à un certain besoin historique de signifier l'*ethos* japonais tout en adhérant pleinement aux propositions formelles de la modernité.

Dans l'entre-deux-guerres, avec l'essor du nationalisme, les intellectuels japonais qui découvraient et discutaient la philosophie allemande élaboraient en réaction à l'historicisme hégélien l'idée conceptualisée d'un espace typiquement national, fondé sur une expérience commune et intemporelle de la relation au sol ancestral et au climat⁵⁵. À une perspective temporelle linéaire de la relation de l'homme au monde, venait se démarquer ainsi celle transversale du milieu, par laquelle se constituaient de fait de multiples rapports imbriqués et décentrés. Nous constatons que l'articulation des techniques concrète et sérielle à l'œuvre chez Shibata agit comme un levier de réactivation de l'hypothèse d'un engagement relationnel spécifique de l'homme à son environnement naturel et social : une vue de l'esprit dont les fondements demeurent vivaces et que concrétise ici la rencontre, par une temporalité commune synchronique et une perspective spatiale partagée, des éléments sonores afférents au vivant, à la terre, à l'activité humaine. La capacité – d'abord mise en exergue par Mayuzumi – qu'ont les sons non musicaux d'évoquer de manière figurative le réel représente une ressource qu'il est essentiel de considérer dans l'entreprise d'invention d'une nouvelle musique à rattacher au folklore, indique en effet Shibata⁵⁶.

⁵⁵ LUCKEN Michael, *op. cit.*, p. 109-113.

⁵⁶ SHIBATA Minao 柴田南雄, *op. cit.*, p. 32.

Rapprocher la musique du peuple en puisant dans les formes d'un fonds culturel commun est une démarche déjà éprouvée de manière forte et positive au cours de l'histoire ; est particulièrement significatif le cas de Béla Bartók, qui au début du vingtième siècle recueillait les chants des campagnes de l'Europe centrale et s'en inspirait pour produire une musique nationale hongroise : un travail qui avait profondément influencé les compositeurs nationalistes japonais dans leur propre quête de constitution d'une musique ethnique nationale. Dans le contexte neuf de l'internationalisation, il ne peut plus s'agir cependant de se replier expressément auprès de formes d'identités rurales et archaïques, aussi doivent être pensés de nouveaux moyens d'exprimer la question de la spécificité des traits nationaux. La musique concrète a cela de particulier et de confortable qu'elle se fonde sur la captation du réel : à l'issue d'un travail de réorganisation de ses éléments, cette captation doit permettre de révéler l'essence même d'un milieu d'origine, est du reste ce qui ressort du discours de Shibata⁵⁷. Le sérialisme, lui, fournit les outils de rationalisation du rythme musical, par lequel se coordonnent les éléments figurés, c'est-à-dire les centres autonomes mais non moins corrélés entre eux que sont l'individu et son environnement direct comme étendu : une structure que justifie le refus d'une temporalité linéaire et progressive typique de ce qui correspond d'abord à la tradition musicale occidentale.

Le sérialisme et la musique concrète demeurent en 1955 des outils d'expérimentation ; les sons non musicaux, tout particulièrement, ne parviennent pas à être totalement pensés comme autre chose qu'un « habillage », un prolongement doté d'un caractère signifiant, quasi-textuel, du matériau instrumental ordinaire, que l'on peine à articuler sans l'intermédiaire d'une structure déjà établie. Le problème n'est pas spécifique au Japon : en France, Pierre Schaeffer et ses pairs se heurtent sans cesse à la même question ; en Allemagne, les sons d'origine microphonique font encore l'objet d'un rejet imputable à sa résistance plastique certaine. Il existe donc toute une latitude de manœuvre dont ont pleinement conscience les musiciens japonais. Comme nous l'avons déjà vu précédemment, ces derniers ne sont pas sans connaître la situation internationale, et cela se confirme à nouveau pleinement ici : peu après la diffusion de sa pièce, Shibata produit une liste compréhensive de documents relatifs à la musique concrète, écrits en français et en allemand, auxquels il a eu accès, puis il renseigne sur les démarches proposées par Olivier Messiaen et Pierre Boulez⁵⁸, lesquelles démarches, par la découpe et l'altération profonde du matériau concret, devenu ce faisant une substance malléable assujettie à une architecture musicale déterminée, prennent le contre-pied du travail de Schaeffer : une proposition que le compositeur japonais estime comme dramatiquement

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

similaire à celle des Allemands avec la musique électronique, du fait du conditionnement absolu du son. La méthode schaefférienne n'est cependant pas pour autant exempte de défaut, estime Shibata⁵⁹, qui considère comme problématique le postulat, formulé d'abord dans la revue *Polyphonie* en 1950 puis republié dans le « Premier journal » du compositeur français, selon lequel le processus de composition de l'œuvre de musique concrète s'initie dans la recherche d'un effet acoustique particulier, et non dans l'ébauche d'une forme générale⁶⁰ :

空間に確固たる永久的な形式を直接に刻みつける造型藝術では、具体的な素材から出発し、また時にそれを作品自体に組み込むことさえも、何等不自然なことではない。[...] しかし、音芸術特有の創造形式を否定し去ることもまた不可能であろう。その特質はまず何よりも現実の時間の否定の上に、音楽的時間を創造する *creato ex nihilo* の行為でなければならない。一切の所与を排除した、抽象的な理念が出发点であるべきであろう。このような見地から、シェップフェルの図式が音芸術の創造方式に組み入れ得る余地があるかどうかは、はなはだ疑問に思わざるを得ない。従って具体音楽が、[...] 多くの興味ある問題を含んでいることは決して否定できないにしても、その作品がシェップフェルの当初の意図の下に留まる限りは作る立場としても、聴く立場としても、単なる音による風物詩ないしは心象風景に墮してしまう危険もまた多分に存ずると言わねばならない。

Dans les arts plastiques, qui sont à considérer comme le résultat d'une opération de ciselure [de matière] à même les formes fermes et définitives disposées dans l'espace, il est tout à fait normal d'avoir des matériaux concrets comme source première, et par moments de travailler l'œuvre 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. 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 constituer le point de départ. Mais il est extrêmement incertain que le schéma pensé par Schaeffer accorde de la place à une telle méthode d'élaboration sonore. Par conséquent, bien que je ne conteste pas que la musique concrète soulève un grand nombre de questionnements intéressants [...], si l'on s'en tient à ce schéma initial, il faut reconnaître qu'il existe sans doute un danger selon lequel, pour le compositeur comme pour l'auditeur, l'œuvre produite choie dans le domaine de la poésie figurative sonore pure ou dans celui de l'image onirique.

En clair, selon Shibata, le son chez Schaeffer, entièrement considéré par son relief sensible, par l'espace qu'il occupe naturellement au monde, conserve une masse, un caractère considérables, qui d'emblée éclipsent la question de la possibilité du temps musical en tant que reflet de la subjectivité du compositeur. À l'inverse, avec ce que proposent Boulez et Messiaen, le son se retrouve dépourvu de ses propriétés d'origine pour pouvoir parfaitement intégrer une structure qui lui prévaut. C'est en réaction aux uns et aux autres, et sans même avoir pu prêter l'oreille à ce qui se donne concrètement à travers les œuvres discutées, que Shibata opte pour un modèle autre ; un modèle qui non pas s'oppose complètement aux précédents mais plutôt en constitue une synthèse positivée, en mesure de proposer dans le même temps une réponse à l'hypothèse d'une musique concrète qui serait « japonaise ».

⁵⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 31-32.

Shibata, dans ses textes, fait une distinction entre le terme de « *myujikku konkurēto* », transcription phonétique du français « musique concrète », fréquemment utilisé, et celui de « *gutai ongaku* », qui est davantage une traduction littérale insistant sur le caractère concret du matériau de l'œuvre : le premier s'applique à la production française tandis que le second est utilisé de manière plus générique pour désigner ce qui devient dans le langage du compositeur japonais l'art musical des sons concrets. Il est ainsi frappant de constater que même si la pièce qu'il crée pour la NHK est connue sous le nom de *Rittai hōsō no tame no myujikku konkurēto*, comme cela se vérifie à travers les programmes de concert⁶¹ et les catalogues d'indexation de la production de musique pour bande japonaise⁶², la notation graphique préparatoire, écrite de la main du compositeur, indique quant à elle *Rittai hōsō yō gutai ongaku tēma* 立体放送用具体音楽テーマ (Thème musical concret pour diffusion stéréophonique) pour titre⁶³. La séparation d'avec la musique concrète française est donc immédiatement intentionnelle et signifiée, mais il semblerait qu'elle se soit linguistiquement résorbée à la mise en circulation de l'œuvre, pour, sans doute, un besoin pratique de mise en équivalence, par le biais d'une stratégie d'alignement terminologique, avec la production internationale.

Malgré le caractère incertain, et largement signalé comme tel au Japon – et ailleurs –, des capacités musicales d'un matériau d'abord non musical, est ainsi très vite compris par certains l'intérêt de l'utilisation dudit matériau dans la tentative d'élaboration d'une musique imaginée comme proche de la réalité japonaise, laquelle musique serait en mesure de rompre à certains égards avec les formes traditionnelles occidentales et de se distinguer dans le même temps des propositions déjà avancées. L'introduction de la musique électronique, constituée de sons artificiellement générés, entraîne cependant l'examen de possibilités qui de prime abord se donnent comme tout autres.

⁶¹ Voir par exemple « “Myūjikku konkurēto / denshi ongaku ōdishon” (1956 nen 2 gatsu 6 ka – Yamaha hōru) » 『「ミュージック・コンクレート／電子音楽オーディション」 (1956年2月6日山葉ホール)』 (Audition de musique concrète / musique électronique – 6 février 1956 Hall Yamaha), dans *Dokumento Jikken kōbō 2010* ドキュメント実験工房 2010 (Document Jikken kōbō 2010), Tōkyō 東京, Tōkyō paburissingu hausu / Nishizawa Harumi 東京パブリッシング・西澤晴美, 2010, p. 122.

⁶² Voir par exemple KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Nihon no denshi ongaku – Shuyō sakuhin » 『日本の電子音楽 主要作品』 (La Musique électronique japonaise – Les principales œuvres), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *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 東京, Aikusha 愛育者, 2009 (1^{ère} éd. 2006), p. 1079.

⁶³ SHIBATA Minao 柴田南雄, « Rittai hōsō yō gutai ongaku tēma » 『立体放送用具体音楽テーマ』 (Thème musical concret pour diffusion stéréophonique), microfilm disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

CHAPITRE II : LE CAS DE LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE

1. L'introduction par Moroi Makoto des principes de la musique électronique

1.A. La NHK et l'intérêt pour la musique électronique

À l'issue de l'année fiscale 1956, la NHK annonce dans son rapport d'activités annuel avoir mené à bien des essais de musique électronique⁶⁴. Cette dernière y est présentée comme une toute nouvelle forme de synthèse de la technique et de l'art, rendue possible par une fusion jusque-là inédite de l'outil et du matériau de l'œuvre. Par un procédé de génération et d'enregistrement sur bande magnétique de fréquences sonores, la création s'affranchirait désormais non plus seulement des limites matérielles et humaines inhérentes au jeu instrumental traditionnel, mais également de tout phénomène acoustique présent dans la nature. Grâce à la technologie électronique, les difficultés relatives à l'interprétation instrumentale ou à la captation du son par microphone se trouveraient ainsi résolues, car le compositeur aurait la possibilité de projeter sur la matière le produit de son imagination. En d'autres termes, serait accordée pour la première fois dans l'histoire la possibilité de concevoir le son dans le moindre de ses paramètres, approfondissant encore davantage en la redéfinissant l'idée de liberté acquise peu auparavant par le biais de l'incorporation au domaine musical de tout son d'origine microphonique. L'acte de sélection du matériau de l'œuvre ne dépendrait concrètement plus d'un choix de sources, mais d'une détermination davantage rationalisée d'effets.

La technologie électronique appliquée à la pratique musicale n'est en réalité pas neuve. Au début du vingtième siècle, sont conçus des instruments munis de tubes électroniques destinés à diversifier les sonorités de l'orchestre traditionnel. Le thérémine par exemple, mis au point par l'ingénieur russe Lev Sergueïevitch Termen (1896-1993) en 1919 et produit à la fin des années 1920 aux États-Unis, émet un signal électrique audible que contrôle le mouvement à distance d'un interprète. Plus tard, le matériel des laboratoires de recherche en télécommunication et les techniques d'enregistrement radiophonique fournissent les moyens de penser et d'instaurer de nouvelles manières de faire. Depuis 1951 en Allemagne, prend ainsi forme une musique pour laquelle la structure, élaborée à partir de la méthode sérielle, détermine la fréquence, l'emplacement et le comportement des sons à créer au moyen de générateurs et à articuler *via* le montage du support magnétique qui les loge. Bien que les deux types d'approches énoncés soient

⁶⁴ « Denshi ongaku no hōsō » 『電子音楽の放送』 (Radiodiffusion de musique électronique), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 30-33.

foncièrement différents, ils sont, dans les langues occidentales et au Japon, uniformément désignés par le biais de l'appellation « musique électronique », ce qui suppose l'hypothèse d'une perspective historique de faits artistiques et techniques distincts mais correspondant à un même noyau conceptuel déterminé par la nature du son exploité.

Quoique tributaire des travaux susmentionnés auxquels elle emprunte nécessairement, la NHK a pour ambition de creuser de nouvelles voies de recherche, déclare dans la revue de l'institution l'un des ingénieurs du son en charge du développement de la musique électronique⁶⁵. Dès lors, tandis que la « démarche américaine » considérerait principalement la mécanisation du processus sonore et l'industrialisation des moyens de cette mécanisation, et que la « démarche allemande » ensuite se focaliserait sur les modalités de constitution d'une esthétique musicale révolutionnaire en tant qu'accomplissement d'une véritable structure sérielle – laquelle structure jusqu'ici butait contre la question du timbre impossible à quantifier –, les Japonais, quant à eux davantage intéressés par la qualité intrinsèque des sons continue l'auteur⁶⁶, ont à interroger les vastes possibilités acoustiques désormais à disposition : il faut comprendre ainsi que c'est d'abord dans le refus d'un programme subordonné à une vision pragmatique de la recherche, et partant dans une volonté de procéder à une pure découverte, qui n'exclurait d'emblée aucune potentialité d'orientation au fil de l'interrogation du son, qu'est aussitôt évoquée la coupure avec la musique électronique occidentale. Par ailleurs, alors que dans le texte susmentionné les termes utilisés pour désigner le nouvel art en gestation, « électroacoustique » (*denshi onkyō* 電子音響)⁶⁷ et « musique pour l'oreille » (*chōkaku ongaku* 聴覚音楽), sont suggérés pour insister sur une particularité qui serait proprement locale de la production – une particularité laquelle serait fondée sur le primat du développement sensible plutôt que sur celui du développement qu'anticipent la structure et l'idée de la forme –, c'est finalement l'expression « musique électronique » (*denshi ongaku*), plus prudente tant elle s'avère répondre de la manière la plus évidente qui soit à l'exigence du dialogue international, qui est adoptée pour identifier le travail élaboré. Le phénomène est au demeurant similaire à ce qui se passait peu auparavant au sujet de la musique concrète : la proposition pourtant pertinente qu'est « *gutai ongaku* » pour désigner cette dernière se retrouvant

⁶⁵ TAKATSUJI Akira 高辻士, « Mikusā kara mita denshi ongaku » 『ミクサーから見た電子音楽』 (La Musique électronique vue par un ingénieur de mixage du son), *Hōso gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 9 no. 3, mars 1956, p. 11-12.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁷ Signalons que le terme n'est pas celui appliqué de manière générale à la production de musique pour bande tel qu'il s'impose peu après en France. Bien qu'en japonais la formule française de « musique électroacoustique » soit rendue par « *denshi onkyō ongaku* » 電子音響音楽, la proposition « *denshi onkyō* » 電子音響 dont nous parlons ici s'applique davantage à mettre en lumière des caractéristiques sonores déterminées qu'une technique spécifique de production du son.

définitivement remplacée par la formule plus immédiatement évocatrice de « *myūjikkū konkurēto* », laquelle formule n'empêche toutefois pas la concomitance de différentes démarches d'appropriation. Les musiciens et les techniciens japonais comprennent ainsi que, quand bien même l'évolution de la musique électronique serait sous-tendue par une historicité des moyens et des formes, cela ne veut pas dire pour autant qu'elle n'est pas soumise à une logique d'éclatement des horizons.

La modernité installe le paradigme de la désynchronisation du temps et de l'espace, observe avec raison Joel Chadabe⁶⁸. La chute du divin, la découverte de la subjectivité, l'élaboration de la théorie de la relativité restreinte par Albert Einstein (1879-1955) qui au début du vingtième siècle évacue l'idée d'un temps et d'un espace absolus, sont tour à tour autant d'éléments parmi d'autres concourant à la fragmentation croissante de l'unicité du réel. L'idée de l'existence d'une multiplicité de perspectives imbriquées agit profondément sur l'époque contemporaine et trouve sans surprise vivement écho auprès du domaine des arts, que ce soit en peinture chez Pablo Picasso (1881-1973) par la segmentation des lignes, en littérature chez Virginia Woolf (1882-1941) par le morcellement de la narration, en musique chez Claude Debussy (1862-1918) par la juxtaposition de bribes d'accords et de rythmes. L'atonalité, puis la démarche de séparation du son d'avec sa source, sont d'autres manifestations fortes du principe de désarticulation des structures, dont la culmination s'incarne toutefois dans la promesse que fait la musique électronique : celle de la coupure totale d'avec la réalité sonore, à laquelle est entièrement substituée la matière synthétique. Les approches que nous venons de citer ne sont pas à entendre en tant que modèles d'autorité dans leur champ respectif, mais comme des déclinaisons formelles, façonnées par différents outils et sur différents supports, d'une même idée du décentrement et de la dissociation d'avec tout ce qui a trait au transcendantal, le monde devenant désormais la conjonction d'une pluralité de perspectives. Il faut bien comprendre dans ce contexte que, par le biais d'une normalisation des termes quelle que soit la langue dans laquelle ces derniers prennent place (*electronic music* ; *elektronische Musik* ; *denshi ongaku*), l'acte de mise en équivalence et donc en cohérence temporelle et spatiale des diverses approches électroniques ne résulte pas tant d'une volonté d'intégrer l'histoire que d'une franche détermination à en faire vaciller le point de vue central. C'est alors qu'il convient pour les Japonais de se rapprocher de la pratique à ce moment la plus neuve pour que puissent s'élaborer en retour les variations, ou le décentrement, que réclame la participation au débat international.

⁶⁸ CHADABE Joel, « The History of Electronic Music as a Reflection of Structural Paradigms », *Leonardo Music Journal*, vol. 6, 1996, p. 42.

Dans son approche esthétique, la musique électronique telle qu'elle est expérimentée à Cologne au sein de la Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR) (Radio nord-ouest-allemand) peut être appréhendée comme une réponse au souhait d'Anton Webern (1883-1945) d'étendre le principe sériel à toutes les dimensions de l'œuvre musicale, écrit en 1955 Herbert Eimert (1897-1972)⁶⁹, compositeur et cofondateur du studio de musique électronique allemand avec l'ingénieur du son Robert Beyer (1901-1989) et le physicien Werner Meyer-Eppler (1913-1960), dans le premier numéro de la revue *Die Reihe* (La Série), d'abord exclusivement consacrée au sujet. Webern, représentant de la Seconde école de Vienne dont le travail consiste à explorer et à développer le principe de l'atonalité, poursuit l'effort d'Arnold Schönberg à propos de l'idée de *Klangfarbenmelodie* (mélodie de timbres), selon laquelle chaque instrument utilisé dans l'espace de l'œuvre ne doit intervenir que de manière concise dans la constitution de phrases mélodiques dont la continuité dépasse le champ d'action individuel desdits instruments : la technique, sorte d'équivalent musical du pointillisme dans l'art pictural, permet ainsi de construire des enchaînements non pas seulement de hauteurs, mais aussi de timbres, attribuant en cela une importance majeure à la fluctuation des textures. Webern, qui dans les années 1920 prend part à l'entreprise de rationaliser la trop grande permissivité de la libre atonalité en la soumettant à l'encadrement de la structure sérielle, s'interroge à son tour sur le timbre, un paramètre auquel se heurtait déjà Schönberg pour cause d'absence de dénominateur commun entre la facture sonore des instruments, et qu'il est de la sorte impossible de réduire à un jeu d'intervalles mesurés contrairement aux hauteurs et aux durées. Tragiquement disparu peu après la fin de la guerre, abattu par erreur par un soldat américain en Autriche, Webern ne peut donner suite à ces recherches. Lorsque quelques années plus tard se profilent les contours d'une musique dont le matériau n'est plus d'origine instrumentale mais se compose de signaux électriques aux paramètres en théorie entièrement contrôlables, l'ambition qu'est l'application d'un système sériel intégral à l'œuvre peut toutefois enfin se réaliser comprend-on.

Il ne faut pas croire toutefois que la musique électronique s'appuie sur les ressorts d'une coupure délibérée avec la nature. Il n'y est pas question d'opposer le mécanique, en tant qu'instrument d'application automatisé de l'activité créatrice de l'esprit, à l'organique, dont les limites auraient épuisé la musique traditionnelle. Les termes du problème sont même davantage à penser de manière inverse. Après une période marquée par une exigence inexorable et dramatique de l'exaltation du sujet sous le régime nazi, la renaissance de la musique et celle du compositeur en tant qu'artiste et sujet social

⁶⁹ EIMERT Herbert, « What Is Electronic Music? », *Die Reihe*, no. 1, 1958 (1^{ère} éd. 1955), p. 2.

ne peuvent que s'accomplir par l'évacuation d'un *pathos* dont la mise à l'épreuve est désormais devenue indissociable de l'une des pires tragédies de l'histoire moderne ; ainsi, la musique électronique, en reposant sur des procédures conscientes de développements logiques, effectue un retour salutaire à la question de l'objectivité de l'œuvre, à un matériau constituant qu'il s'agit de faire « parler » non pas par une voix qui l'incarnerait, mais par une articulation, non discursive, que lui-même en tant que pur signal acoustique appelle nécessairement⁷⁰. En d'autres termes, c'est en renversant l'attention portée de la fonction à la nature de la note, en se dégageant du *continuum* musical pour agencer des unités rationnelles autonomes procédant par « bonds » parfaitement proportionnés, que le juste basculement vers le renouveau attendu peut avoir lieu, propose Eimert⁷¹.

Le besoin de se refocaliser sur l'objet procède d'une tendance artistique générale en cours depuis la fin de la guerre. Le rapport à l'histoire et à ses événements récents implique en effet un devoir de réexamen profond de l'idée que la création tient d'un processus de subjectivation de la matière. Si l'articulation avec le pouvoir nécessite d'être repensée sous les termes de l'autonomie et d'un nouvel engagement social pragmatique de l'individu, il s'avère alors indispensable de reconsidérer dans le même temps la structure même de la connexion qui s'établit de l'artiste à l'œuvre, afin de constater l'importance de la mécanique de l'échange en jeu. L'intérêt pour la musique concrète est au même titre que celui pour la musique électronique un exemple éloquent de cette volonté de réinterroger la matérialité du constituant musical, laquelle matérialité implique la mise en œuvre d'une nouvelle modalité d'écoute, c'est-à-dire de médiation au monde. De manière assez proche de ce qu'entendaient produire quelques années auparavant l'expressionnisme et le néoplasticisme quant à un nouveau positionnement de l'artiste suite au traumatisme de la Première Guerre mondiale, l'expressionnisme abstrait et l'art brut sont après 1945 quelques autres des multiples incarnations de cette disposition à réévaluer l'activité du créateur confronté de manière brutale à son milieu et à la matière.

Au Japon par exemple, Jikken kōbō cherche à offrir une nouvelle expérience sensorielle de l'art, en explorant par l'interdisciplinarité les points de contact entre différentes formes d'expression et divers supports, et Gutai 具体 (Concret) – appellation abrégée de Gutai bijutsu kyōkai 具体美術協会 (Association pour l'art concret) –, groupe formé en 1954 à Ōsaka autour de Yoshihara Jirō 吉原治良 (1905-1972), fait de la spontanéité et de l'énergie du geste un dispositif de travail majeur, marquant avec force le support de l'œuvre des pulsions de l'instant. Il existe de manière certaine des correspondances, des similitudes formelles entre l'œuvre des artistes internationaux et

⁷⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁷¹ *Ibid.*, p. 8.

celle des artistes japonais, nées de rapprochements directs ou plus largement d'impulsions communes dictées par les circonstances du moment ; il y a cependant chez les Japonais un goût manifeste pour les caractéristiques premières de la matière, pour une vérité qui se donne d'emblée et qui demande d'être renouvelée, plutôt que par l'idée de fusion des horizons laquelle remplacerait une substance par une autre transcendante. Les démarches de Mayuzumi Toshirō et de Shibata Minao en musique concrète, bien que différentes formellement, refusaient de la même façon toute coupure sémantique avec le réel, toute transformation du caractère initial du son. En ce qui concerne la musique électronique, est compris de manière similaire que c'est par le biais d'une mise en valeur spécifique de la couleur singulière des sons, plutôt que par la logique abstraite de progression des formes, que la vérité recherchée se livre.

Le dodécaphonisme, puis plus encore le sérialisme ont fait l'objet de critiques sévères au Japon. Parmi les motifs de réprobation, apparaît considérablement problématique la structure, bouleversant volontairement les échelles qui jusque-là permettaient d'organiser l'activité émotionnelle du compositeur. La logique de permutation mathématique d'éléments musicaux rendus parfaitement égaux en valeur est majoritairement considérée comme relevant de la pensée rationnelle occidentale laquelle ne saurait convenir à la sensibilité japonaise, davantage rattachée aux élans de l'affect et au mouvement instinctif. Certains voient toutefois en la musique électronique l'opportunité de se saisir d'un outil qui justement permet de réinterroger des formes d'énonciation qui, bien que non vernaculaires, furent amenées à être intégrées et standardisées depuis l'époque Meiji. Si un retour à une forme d'expressivité autochtone peut être opéré de manière pertinente, c'est par le biais d'un traitement neuf du matériau musical ; un matériau qui, synthétisé grâce à la technologie électronique et jusque-là proprement inouï, aurait dès lors la faculté de rompre avec les charnières de la rhétorique simple de l'opposition culturelle. « L'équipement du compositeur consiste en un générateur sonore, un haut-parleur, des magnétophones et des filtres ; tous ces appareils se trouvent dans n'importe quelle station de radio bien pourvue. [...] [E]n réalité, il n'y a pas de raison que des stations convenablement équipées ne produisent pas de musique électronique », écrit Herbert Eimert⁷². Pour les jeunes compositeurs japonais qui, depuis des années maintenant, sont à travers les revues étrangères en contact avec l'actualité musicale européenne, l'énoncé – dont la teneur se vérifie çà et là dans les textes relatifs à la production allemande – s'apparente à une invitation. Moroi Makoto 諸井誠 (1930-

⁷² « The composer's equipment consists of a sound generator, a loudspeaker, tape recorder and filter; all this apparatus is to be found in any well-equipped radio station. [...] [I]n fact there is no reason why electronic music should be not produced in any normally equipped radio station ». *Ibid.*, p. 2.

2013) est le premier à entreprendre un véritable rapprochement avec la musique électronique de Cologne.

1.B. Un outil formel à saisir d'urgence

Moroi obtient son diplôme de composition de l'Université des arts de Tōkyō en 1952. Fils de Moroi Saburō et élève d'Ikenouchi Tomojirō, il reçoit une éducation musicale mixte correspondant à la confluence des deux principaux courants académiques d'avant-guerre, et hérite en cela d'un goût prononcé à la fois pour la rigueur formelle des compositeurs allemands et pour les développements mélodiques à la française. Contemporain des artistes de Jikken kōbō et de Mayuzumi Toshirō, Moroi participe au sortir de la guerre à la constitution d'une toute nouvelle musique japonaise se posant en rupture avec celle, perçue comme inauthentique, exigée pendant le conflit. L'une des premières pièces qu'il crée, *Shitsunai ongaku daisanban* 室内音楽第三番 (Musique de chambre no. 3) (1951) s'organise autour de l'application thématique et ornementale de séries, faisant de lui l'un des plus jeunes compositeurs de son temps à exploiter la technique sérielle, sans pour autant suivre la démarche de ses aînés. Il commence peu après à examiner la musique d'Arnold Schönberg et d'Anton Webern⁷³, suggérant le dodécaphonisme comme outil de réflexion quant à l'esquisse de la modernité musicale japonaise. Il déclare⁷⁴ :

われわれの仕事は、西歐的様式の多角的な影響下において、日本古来の伝統の上に確保せらるべきものであるが、われわれは更に現代の複雑を極めた混沌たる社会情勢を反映した厳しい精神的試練の下に、新しい建設に向かって積極的前進をなさねばならないのである。かかる探究は、結局われわれの音楽が超民族的世界音楽にまで発展することを意味するのであり、民族性の把握も、この究極的目的のために、精神的深处にあって厳しくなされなければならないと考えている。

Il importe que nous assurions notre travail en restant liés à l'influence composite des formes occidentales et à l'héritage du Japon traditionnel ; mais davantage encore, nous devons nous orienter vers de nouveaux fondements et progresser de manière active malgré les épreuves psychologiques que nous traversons, reflet de la situation sociale chaotique actuelle laquelle cause la confusion de notre époque. Poursuivre une telle recherche signifie faire de notre musique une sorte de musique folklorique mondiale. La réalisation de cette ambition fondamentale suppose d'abord que l'acte de saisie de la vérité de notre folklore doit être mené avec sagacité et sérieux.

過渡期的技法であり、また語法である十二音の問題も当然不可避免的にわれわれが乗り越えて行かねばならないものである。私は今日これを積極的に克服してわれわれの新しい道をその中から発見し得るものと考えている。

Il est bien sûr certain que nous avons aussi à surmonter les problèmes inhérents au dodécaphonisme, à la fois technique transitoire et syntaxe constituée. Il me faut aujourd'hui venir à bout de cette question et dès lors de mettre au jour une voie

⁷³ GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 179.

⁷⁴ TOGASHI Yasushi 富樫康, « Gendai nihon sakkyokuka gunshō – Moroi Makoto » 『現代日本作曲家群象 諸井誠』 (Les Principaux compositeurs du Japon contemporain – Moroi Makoto), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 13 no. 1, janvier 1955, p. 94.

neuve qui nous est propre.

En considérant le dodécaphonisme – et faut-il comprendre son prolongement le sérialisme – comme un système organisé dont la fonction absolue serait de ménager des passages entre le folklore national et l’universel, la « tradition » et la « modernité », Moroi, à l’instar des compositeurs rassemblés autour d’Herbert Eimert – pour lesquels la nécessité de l’approche en question est toutefois exprimée autrement –, montre qu’il ne s’intéresse pas tant à la méthode en elle-même qu’à ce qu’elle peut suggérer sur le son et la manière de l’interroger. Pour le dire autrement, c’est comme un moyen et non comme une fin que la technique de composition doit être appréhendée déclare le musicien japonais. La réflexion sous-tend la question de la musique électronique, car c’est le son électronique qui, par la faculté qu’il aurait de matérialiser la pensée, coordonnerait envisage-t-on le fond et la forme, la substance et l’esprit, ce qui relève de la constance et le fluctuant. En tant que procédé de préparation d’un matériau qu’il s’agit de rendre « visible », la méthode, ainsi, s’érige comme la toile qui contiendrait et organiserait l’alignement des couleurs d’une palette à l’étendue proprement vertigineuse. « Par le biais d’une utilisation combinée de l’instrument électrique et du magnétophone, s’ouvre un univers sonore électronique aux possibilités illimitées et à même de transformer de manière révolutionnaire les contours de la vie musicale », dit Moroi⁷⁵.

En juin 1954 paraît dans la revue *Gendai ongaku* le premier texte japonais relatif à la musique électronique⁷⁶. Écrit par Moroi, celui-ci s’appuie principalement sur l’entrée « *elektronische Musik* » de l’encyclopédie de référence *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (La Musique dans l’histoire et le présent) rédigée par Herbert Eimert pour l’édition de 1954 du volume concerné, et sur deux articles de Robert Beyer parus dans *Melos* en 1953 et en 1954 : la présentation publique des principes de la musique électronique au Japon suit ainsi de très près la publication de textes fondateurs en Allemagne. L’article de Moroi évoque avec clarté la question de la technique et celle de l’esthétique de la production électronique, à savoir l’équipement indispensable au compositeur et la nature des effets sonores obtenus du maniement concret des générateurs et de la bande magnétique, le lien structurel avec le travail de la Seconde école de Vienne, puis le développement de la réflexion et l’état de la recherche. Il est à noter qu’à ce moment du processus de constitution de la musique électronique, aucune œuvre, dans le sens de travail de composition accompli, n’a encore été présentée en Allemagne. Les

⁷⁵ 「電気楽器とテープレコーダーによる二つの操作の結合によって、電子的音響世界は無限の可能性が開かれ、音楽生活の形式にも革命的变化をもたらすであろう。」

Ibid., p. 95.

⁷⁶ MOROI Makoto 諸井誠, « Denshi ongaku no sekai » 『電子音楽の世界』 (Le Monde de la musique électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L’Art de la musique), vol. 12 no. 6, juin 1954, pp. 40-45.

premières pièces, réalisées par Herbert Eimert, Karel Goeyvaerts (1923-1993), Paul Gredinger (1927-2013), Henri Pousseur (1909-2009) et Karlheinz Stockhausen, sont jouées en octobre 1954 à Cologne⁷⁷. Des essais préparatoires sont diffusés au public allemand en 1951 et en 1953 ; il semble néanmoins très peu probable que Moroi ait eu accès à ces enregistrements et donc ait appréhendé la réalité sonore de ces expérimentations au moment de la rédaction de son article.

Même si l'approche de la musique électronique ne se fait très vraisemblablement que par les textes à ce moment, c'est pourtant avec force et vivacité que se modèlent un cheminement, une démarche et des enjeux dans l'esprit du compositeur japonais. Le rapport de correspondance aigu qui se crée est en fait loin d'être paradoxal, l'écrit permettant une clarté de sens que la musique, abstraite, non soumise à un système structuré tel que celui de la langue et partant davantage expressive que véritablement significative, ne peut accorder seule. L'assurance de ton et l'apparente certitude scientifique avec lesquelles écrivent Eimert et Beyer ne sont par ailleurs pas sans donner l'impression que la musique électronique, sitôt formulée, opère déjà une avancée par rapport à la musique concrète, à propos de laquelle les textes produits par Pierre Schaeffer, davantage soumis à une démarche empirique de recherche, plus spéculatifs et passionnés que ceux des Allemands, ne manquaient pas de susciter l'incompréhension de la plupart des commentateurs et des participants à la constitution de l'art. Peut paraître éloquent à ce titre l'épisode du bref passage de Karlheinz Stockhausen au GRMC en 1952, le jeune compositeur se heurtant à l'incrédulité et à la méfiance de Schaeffer suite à sa tentative laborieuse d'élaborer différents timbres par une superposition de signaux électroniques déterminés sur disque souple, le seul support d'enregistrement alors disponible mais techniquement très peu adapté à ce type d'exercice : pourtant pour Stockhausen, qui bientôt allait rejoindre Eimert à Cologne, Schaeffer ne réalisait tout simplement pas que l'image spectrale des sons naturels n'était elle-même rien d'autre que le résultat d'une association complexe de tons⁷⁸. L'opinion de Moroi est au demeurant explicite : « la musique électronique est plus évoluée que la musique concrète » écrit-il⁷⁹, la manipulation de sons déjà-là ne pouvant que constituer une entrave à l'exploration formelle de la musique⁸⁰.

Si la musique électronique est présentée par Moroi comme une réponse satisfaisante à l'incertitude théorique et formelle qu'entraîneraient les errements de la

⁷⁷ EIMERT Herbert, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁸ MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, p. 39-40.

⁷⁹ 「ミュージックコンクレートよりも電子音楽の方がより徹底した立場にあるといえる。」

MOROI Makoto 諸井誠, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁰ *Ibid.*

musique concrète, c'est qu'elle permettrait de fournir d'emblée les outils nécessaires à l'élaboration d'une musique pour bande flexible, prête à satisfaire tout type d'exigence de relief sonore, tout en restant cohérente selon les critères en l'état de la production internationale. Du fait des circonstances de l'histoire et de la détermination à poursuivre un certain idéal d'autonomie, le Japon se retrouve très tôt doté des moyens techniques de produire un art musical similaire à celui des nations les plus matériellement avancées : une opportunité qui ne demande qu'à être saisie dans l'urgence tandis qu'est exprimé avec force le besoin de participer au débat international.

2. L'étude de la musique électronique

2.A. L'observation directe en Europe

L'œuvre pour piano *α to β α と β* (Alpha et bêta) (1954) de Moroi Makoto est sélectionnée pour être interprétée à la vingt-neuvième édition du rassemblement de la Société internationale de musique contemporaine en juin 1955. Le festival a lieu à Baden-Baden en Allemagne, et Moroi profite de l'invitation pour séjourner quatre mois en Europe. Il y fait la rencontre de Pierre Boulez, Luigi Nono (1924-1990) et Karlheinz Stockhausen, « les trois compositeurs les plus progressistes »⁸¹ de la musique européenne pour qui il éprouve une profonde admiration. Invité à se rendre chez Boulez à Paris, Moroi découvre plus avant la création du Français : retient particulièrement son attention *Le Marteau sans maître* (1954), pièce qu'il considère comme une synthèse surprenante et remarquable – bien que de durée excessivement longue, plus de trente minutes, conduisant à une dilution fâcheuse du dynamisme dit-il – de l'œuvre d'Anton Webern et de celle de Claude Debussy quant au travail sur les intervalles rythmiques et harmoniques⁸². Avec Stockhausen pour guide, Moroi visite également le studio de musique électronique de Cologne, alors en pleine activité de production à l'approche d'une représentation prévue pour l'année suivante. Le caractère quelque peu irrévérent du jeune Allemand à l'égard des musiques du passé marque particulièrement le compositeur japonais : « hormis pour lui-même, [Stockhausen] n'a d'estime que pour Webern », écrit-il⁸³. Selon lui c'est pourtant bien dans le rejet véhément des conventions, dans l'ardeur à

⁸¹ MOROI Makoto 諸井誠, « Kuo wadisu – Yōroppa de atta zen.ei ongaku no hitobito » 『クオ・ワディス ヨーロッパで会った前衛音楽の人々』 (*Quo vadis – Les gens de la musique d'avant-garde rencontrés en Europe*), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 4, avril 1956, p. 47.

⁸² *Ibid.*, p. 49.

⁸³ 「自分以外にはウェーベルンしか尊敬していない。」
Ibid.

vouloir constituer une modernité radicale, que sont à reconnaître l'audace et le génie créatif de Stockhausen.

Auprès de l'avant-garde européenne, Moroi contemple une grande énergie de proposition et un désir frénétique d'innovation qui le captivent ; ce qu'il voit aussi néanmoins c'est que l'exaltation dont font preuve les compositeurs peut injustement conduire à une désapprobation rigide de la tradition classique⁸⁴ :

ヨーロッパの音楽は何処に行くのだろうか？この疑問は常に私の心から離れない。ほとんど無限と考えられる発展の可能性をそのうちに秘めた電子音楽の世界への希望は、私の心を刺戟しゆり動かさずにはいない。そして私も次第にこの方向に向かって行くことだろう。しかし、私は決して伝統的音楽に絶望したわけではないのだ。乗り物がどんなに発達しても、人は散歩するであろうように、唱い奏でる機能はほとんど永遠に人間から失われぬだろうから。

Où va donc la musique européenne ? L'interrogation ne me quitte pas. L'attente que cultive l'univers de la musique électronique vis-à-vis de possibilités de développement sans doute quasiment infinies ne cesse de m'animer et de m'enflammer l'esprit. Vais-je moi-même progressivement emprunter la même direction ? Je ne suis cependant aucunement désespéré de la musique traditionnelle. Car comme il est possible de flâner malgré l'évolution vive des moyens de locomotion, l'homme ne sera probablement jamais dépossédé de sa disposition à exécuter lui-même la musique.

La musique sérielle européenne, entièrement focalisée sur le progrès technique et un désir de pureté formelle, ne ferait ainsi référence qu'à elle-même et semblerait partant déconnectée du peuple, observe Moroi⁸⁵. Sans articulation sociale forte, comment dès lors maintenir les forces de cohésion collective et considérer un objectif commun de réalisation ? N'existe-t-il pas un danger d'affaiblir l'art en le privant des ressorts d'une vision claire de son horizon ? La réflexion est d'importance ; le regard direct que porte Moroi sur la situation musicale européenne confirme en retour l'idée qu'il est nécessaire pour les compositeurs japonais de penser leur travail dans une double perspective moderniste et ethnique, laquelle seule serait en mesure de garantir la conjonction essentielle du mouvement de l'histoire de la musique avec la stabilité d'un socle considéré quelque part comme constant et élaboré dans le temps en tant que tel. Encore une fois, est évoqué ici avec force le souci fondamental de refléter dans sa vérité le croisement des dynamiques globales et locales sous-tendant l'identité contemporaine japonaise, avec laquelle se détermine réciproquement la création artistique.

Si Moroi est le premier compositeur à introduire les principes de la musique électronique au Japon en considérant les possibilités esthétiques qu'elle laisse envisager, il n'est cependant pas le seul Japonais à se rendre au studio de Cologne à cette période. Le musicologue Sakka Keisei 属啓成 (1902-1994), spécialiste de la musique classique occidentale, prend directement contact avec Eimert qui l'invite à visiter la structure de

⁸⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 45.

production au cours de l'année 1955⁸⁶. Sakka fait là la connaissance de Stockhausen et de Gottfried Michael König (1926-), découvre le matériel technique utilisé dont il prend des photographies et détaille les potentiomètres qui en activent les possibilités, écoute quelques-unes des œuvres diffusées lors de la représentation de 1954 ainsi que les travaux en cours. L'opinion qu'il se fait de l'état de la musique électronique à l'issue de la rencontre est sensiblement la même que celle de Moroi : toujours astreinte à l'expérimentation, la création allemande est particulièrement austère, difficile d'accès et en cela sans doute peu engageante pour le grand public⁸⁷. Elle n'en est pas moins stimulante : les nouvelles fondations techniques qu'elle pose quant au développement du matériau sonore apparaissent solides et en principe transposables à tout type d'environnement radiophonique moderne⁸⁸.

Le studio de musique électronique de Cologne est au cours des années 1950 un lieu incontournable de l'avant-garde musicale. György Ligeti (1923-2006), Cornelius Cardew (1936-1981), Mauricio Kagel (1931-2008), Nam June Paik (1932-2006) sont invités à y travailler ; John Cage, Bruno Maderna (1920-1973) le visitent. Comme le constate Jennifer Iverson⁸⁹, l'établissement devient rapidement une plateforme internationale de rencontres et d'échanges non seulement pour les artistes mais aussi pour les musicologues, les psychoacousticiens, les ingénieurs du son ; le modèle d'un nouveau paradigme esthétique et structurel dans l'histoire de la musique, auquel se référer quant à la constitution de nouveaux cadres de recherche – aussi bien théorique qu'empirique – et l'élaboration de nouvelles techniques. C'est en s'inspirant de l'organisme que le studio de phonologie de la RAI par exemple est fondé en 1955 à Milan. Que les Japonais dépassent leur condition première d'« observateurs lointains » et aient l'occasion de participer directement au débat prenant corps autour de l'institution et de son activité témoigne ainsi d'un dynamisme et d'une ambition remarquables, validées par la mise en œuvre au même moment d'investigations propres.

2.B. Les essais de Mayuzumi Toshirō

En 1954, les ingénieurs du son de la NHK prenaient contact avec Herbert Eimert pour obtenir des renseignements détaillés à propos des réalisations de Cologne : il

⁸⁶ SAKKA Keisei 属啓成, « Denshi ongaku – Kerun hōsō kyoku san nen no seika » 『電子音楽ケルン放送局三年の成果』 (Musique électronique – Trois années de résultats à la station radiophonique de Cologne), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 13 no. 9, p. 32.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 35-36.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 32-35.

⁸⁹ IVERSON Jennifer, « Invisible Collaboration: The Dawn and Evolution of *eletronische Musik* », *Music Theory Spectrum*, vol. 39, no. 2, automne 2017, pp. 200-222.

s'agissait de creuser par la pratique les pistes qu'avait laissées entrevoir Moroi. Leur parvenait alors un guide, *Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutscher Rundfunks* (Compte-rendu technique de la NWDR) (1954), composé de notices élaborées notamment par Eimert, Karlheinz Stockhausen et Fritz Enkel (1908-1959), le principal technicien en charge de la conception du système sonore du studio. Le document faisait la même année l'objet d'une traduction en japonais réalisée en interne – pour comparaison, ce n'est semble-t-il qu'en 1956 que le même document est traduit en anglais, à l'initiative du Conseil national de recherches Canada (CNRC) à Ottawa qui en 1954 fondait à son tour son laboratoire de musique électronique⁹⁰.

Quelques expérimentations sommaires sont menées à la NHK⁹¹, mais c'est un an plus tard, à la fin du printemps 1955, qu'un compositeur est sollicité pour produire une œuvre destinée à la radiodiffusion. Moroi Makoto venant juste de partir pour l'Europe, c'est Mayuzumi Toshirō qui mène à bien cette tâche. Un espace de travail provisoire est aménagé pour l'occasion dans un local de la station radiophonique avec pour ressources divers instruments empruntés des salles d'enregistrement attenantes⁹² : les conditions de création, peu optimales, sont somme toute éloignées de celles dont bénéficie l'équipe de la NWDR, mais elles dénotent bien l'impératif de rapidité avec lequel les Japonais entendent procéder à l'articulation cohérente du *medium* électronique. À l'issue de cinq mois de travail⁹³, les trois études intitulées *Sosū no hikeiretsu ni yoru seigenha no ongaku* 素数の比系列による正弦波の音楽 (Musique pour ondes sinusoïdales par proportions de nombres premiers), *Sosū no hikeiretsu ni yoru henchōha no ongaku* 素数の比系列による変調波の音楽 (Musique pour ondes modulées par proportions de nombres premiers) et *Kyoshijōha to kukeiha ni yoru invenshon* 鋸歯状波と矩形波によるインヴェンション (Invention pour ondes en dents de scie et ondes carrées) sont radiodiffusées. L'œuvre *Rittai hōsō no tame no myujikku konkurēto* de Shibata Minao, réalisée simultanément dans un autre studio d'enregistrement de la station et avec une équipe technique différente, passe le même jour à l'antenne.

La musique électronique et la musique concrète prennent appui sur des dynamiques propres : elles convoquent des matériaux différents et ont recours à des approches esthétiques distinctes, en outre fréquemment considérées comme antagonistes.

⁹⁰ La traduction des textes, réalisée par D. A. Sinclair, est listée en bibliographie de nombreux ouvrages et articles traitant de l'histoire de la musique électronique. Voir par exemple IVERSON Jennifer, *op. cit.*, pp. 200-222.

⁹¹ SHIBATA Minao 柴田南雄, *Waga ongaku – Waga jinsei* わが音楽 わが人生 (Ma musique – Ma vie), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 1995, p. 274.

⁹² *Ibid.*

⁹³ MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Denshi ongaku no genri » 『電子音楽の原理』 (Principes de la musique électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 4, avril 1956, p. 26.

Elles procèdent cependant d'une même économie et poursuivent un projet similaire de rénovation en profondeur des propriétés de la musique. En cela, les pièces de Mayuzumi et celle de Shibata peuvent constituer pour la NHK un point de départ convaincant à la démarche d'une proposition mixte et raisonnée de musique expérimentale. C'est ainsi par le biais d'une programmation conjointe que la NHK entend mettre l'accent sur les différentes facettes de la modernité musicale la plus avancée. Si l'Europe est le terrain de désaccords stylistiques entre deux de ses plus grands foyers de création – Paris et Cologne –, il ne peut en être de même au Japon, dont les compositeurs s'imaginent déjà devoir s'orienter vers une pratique synthétique et davantage libérée des tensions conceptuelles qui sous-tendent ailleurs le développement de la musique pour bande.

Robin Maconie note⁹⁴ que les débuts d'un compositeur sont généralement marqués par des contraintes d'acquisition de langages musicaux déterminés qui font généralement obstacle à l'énonciation d'un discours propre. Ainsi ce serait d'abord par l'assimilation de la forme musicale que s'ébaucherait progressivement un contenu original. Un artiste est certes en pleine possession de ses moyens lorsque la technique à laquelle il s'adonne s'affirme, mais nous ne pouvons pas dire pour autant que le caractère du compositeur inexpérimenté serait contraint de rester effacé derrière ce qui, en guise d'apprentissage, ne serait qu'une opération mécanique de combinaison des sons, car la forme elle-même en réalité répond à une intention fondamentale, que par sa nature depuis l'époque moderne la musique exige, de rendre compte de dispositions individuelles spécifiques. Par conséquent si le contenu s'organise par le biais de la forme, cette dernière, fluide et poreuse, sensible aux dynamiques culturelles et sociales, s'adapte également en retour à ce qui tend à être exprimé. Autrement dit, elle est sans cesse transformante et transformée. Pour Mayuzumi, intégrer le langage élaboré à Cologne s'avère indispensable, en cela qu'il représente un modèle d'articulation d'un matériau qui, du fait de sa grande nouveauté, échappe à tout réflexe d'organisation ; s'appuyer dans le même temps sur une inclination esthétique propre et tenter d'en appliquer les principes, de manière même mal définie compte tenu de la résistance qu'exercent des outils de création encore non parfaitement incorporés, agit néanmoins comme un levier de progression des formes. Il est à comprendre de la sorte que le protocole de production que suggèrent les documents allemands, quoique représentant un socle théorique solide qu'il importe d'examiner pour la NHK, est non moins susceptible de favoriser dans le creux de la rencontre l'émergence de potentialités de dépassement.

Le matériel mobilisé pour la réalisation des pièces de Mayuzumi – générateurs de sons ; dispositifs de modulation desdits sons dont certains sont directement conçus par

⁹⁴ MACONIE Robin, *op. cit.*, p. 135.

les ingénieurs de la NHK ; système de mixage, d'enregistrement et de diffusion sonore – et son agencement correspondent en majeure partie et dans la limite des moyens disponibles aux consignes d'Enkel notées dans le guide du studio de la NWDR⁹⁵. Le processus compositionnel s'établit quant à lui comme un dialogue avec les indications de Stockhausen à propos de la réalisation de l'œuvre *Studie I* (Étude I) (1953)⁹⁶. Sur le modèle de ce qu'avait proposé le compositeur allemand, Mayuzumi génère des séquences de différentes valeurs mathématiques avec lesquelles il détermine des intervalles de fréquences sonores et des groupements harmoniques, des rapports d'intensité et des relations de durée entre les divers éléments du matériau à constituer⁹⁷. Bien que le principe structurel soit similaire à celui élaboré par Stockhausen, l'effet recherché par Mayuzumi se veut différent. Dans la pièce *Sosū no hikeiretsu ni yoru seigenha no ongaku*, les valeurs des fréquences constitutives des tons par exemple sont soigneusement choisies pour éviter les rapports harmoniques consonants, et, par là même, ce qui pourrait s'apparenter aux systèmes d'accords traditionnels⁹⁸. Les deux essais suivants s'éloignent encore davantage du travail référent : pour *Sosū no hikeiretsu ni yoru henchōha no ongaku*, Mayuzumi explore pleinement les possibilités acoustiques des modulateurs à sa disposition, des outils qui, connectés à un générateur, consistent à modifier le contenu harmonique des sons ; la pièce *Kyoshijōha to kukeiha ni yoru invenshon* sert quant à elle de cadre à l'expérimentation⁹⁹ quant à la constitution de figures harmoniques riches, plus volontiers rattachées à la tradition classique.

Si les essais de musique électronique du compositeur japonais adhèrent à la méthodologie de Stockhausen, il est à considérer que cette adhérence se fait progressivement plus lâche au cours de la succession proposée. Principalement focalisé sur le travail des gammes, du timbre et de l'évolution harmonique du matériau sonore plutôt que sur la structure générale – orientation dont est symptomatique l'étiement progressif de la cohésion sérielle –, Mayuzumi témoigne à nouveau de l'importance qu'occupent dans son œuvre le caractère sensible du son et la dimension intuitive du déroulement musical. Il ne fait aucun doute que cette rhétorique de la composition de musique électronique par la mobilisation d'un système infléchi vers l'immédiateté de la stimulation émotionnelle vient s'opposer à ce que Mayuzumi considère comme la forte propension à l'abstraction dans la pensée européenne, tendance dont l'état de la musique

⁹⁵ MAYUZUMI Toshirō 諸井誠, *op. cit.*, p. 22 ; 27.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 27-29.

⁹⁸ COX Cathy, « Mayuzumi's Electronic Studies », *Contemporary Music Review*, vol. 37 no. 1-2, 2018, p. 89.

⁹⁹ SHIBATA Minao 柴田南雄, « Nihon no denshi ongaku no rekishi to genjō » 『日本の電子音楽の歴史と現状』 (L'Histoire et l'état actuel de la musique électronique japonaise), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 4, octobre 1974, p. 50.

contemporaine depuis Arnold Schönberg serait un exemple éloquent¹⁰⁰, à situer aux côtés de l'abstraction picturale radicale des travaux de Piet Mondrian (1872-1944), Vassily Kandinsky (1866-1944) ou encore Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)¹⁰¹.

Mayuzumi ne nie pas l'importance historique ni la valeur esthétique du champ de l'art abstrait ; il apparaît que, dans l'esprit du compositeur, l'abstraction ne peut cependant être considérée comme une fin en soi. C'est davantage dans une perspective relationnelle générale, en tant que pivot d'équilibrage des forces afférentes aux modalités de l'expression artistique dans l'histoire, qu'elle doit être auscultée. Depuis cet angle, le retour au domaine de l'inconscient, de l'automatisme, des sciences de l'esprit, nécessité dont l'émanation s'exprime à travers le développement du surréalisme, devient subséquemment la réponse logique à l'acte de translation du réel par découpage séquentiel et schématique de ses formes. La distance conceptuelle qui sous-tend les démarches de constitution de la musique concrète et de la musique électronique s'inscrit dans cette même configuration polarisée à l'œuvre dans la dynamique de l'évolution de l'art, laisse entendre Mayuzumi¹⁰². Aussi, même si les fondations théoriques de la musique électronique sont posées, demeure la question de l'orientation véritable à donner à l'examen de l'espace qu'elle ouvre¹⁰³ :

電子音楽をめぐる諸問題の解決が将来に残されたものであることは言う迄もないが、殊に、アイメルトが指摘する様に、電子音楽における真の問題性は音響的素材の面にあるのではなくて音楽形式の領域にある。電子的音楽素材によって考えることは、新しい次元に主義化された理念によって律し切ることのみが、電子音楽によって開かれた広大な宇宙を規定するものでもない。そこには、われわれが現在予想することも出来ない新しい芸術の秩序が秘められているに相違なく、それを探り当てねばならぬ宿命的課題を担って、われわれの仕事はいま端緒についたのだ。

Il est évident que la résolution complète des diverses questions liées à la musique électronique ne peut qu'être remise à plus tard ; cependant, comme l'indique Eimert, il faut déjà reconnaître que le véritable problème de la musique électronique ne concerne pas le matériau acoustique, mais plutôt le domaine de la forme musicale. Penser avec le matériau de la musique électronique, c'est-à-dire devoir raisonner par la prémisse d'une nouvelle dimension, ne veut pas dire pour autant qu'il y a des règles à fixer d'emblée au vaste univers qui s'offre à nous. Il n'y a pas de doute au fait que se trouve enfoui ici le nœud secret d'un nouvel art qu'on ne peut encore totalement imaginer aujourd'hui, mais nous commençons tout juste à nous pencher sur le travail primordial de son exploration.

À la lumière de l'œuvre de musique pour bande réalisée – concrète comme électronique – , il apparaît que pour Mayuzumi à ce stade, c'est dans le décroisement des postures, un entre-deux constitué de l'ouverture aigüe au changement le plus radical et de l'attachement à l'esprit romantique, que doit s'organiser le sondage de la nouvelle

¹⁰⁰ 「電子音楽の基本的形成原理に、西欧的な合理主義思想が強く影響していることは疑いのない事実であり、シェーンベルグによる革命以来、極度に抽象化された現代音楽の一思考の典型を此処に見ることが出来る。」

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, *op. cit.*, p. 19-20.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 29.

musique qu'elles que soient les formes qu'elle emprunte.

3. *Shichi no variēshon*, la première œuvre de musique électronique japonaise

3.A. Dépassez la nature mécanique de la musique électronique

Au début de l'année 1956, la musique pour bande est toujours le théâtre d'une vive opposition entre les musiciens d'avant-garde les plus progressistes et les autres, quand bien même tous feraient partie de la même génération et seraient engagés ensemble dans le projet de faire évoluer les formes. Alors que Moroi Makoto rend compte, dans *Gendai ongaku*¹⁰⁴, de la fascination qu'exerce sur lui le nouveau monde musical européen duquel émerge tout particulièrement le studio de Cologne pour les modalités de création absolument innovantes qu'il suggère, un panel de compositeurs¹⁰⁵, plus loin dans la revue, expose ses inquiétudes face à un cœur de pratiques dont de nombreux aspects, économiques comme techniques, posent toujours question. La période de découverte amusée des capacités techniques du microphone et du média sonore est sur le point d'être révolue, et la musique pour bande, désormais largement discutée au point de faire également l'objet d'articles dans d'importantes revues littéraires et scientifiques¹⁰⁶, est aussi en mesure, à travers une attention renouvelée, de briller d'un nouvel éclat.

Sous l'impulsion de Jikken kōbō, prend place en février 1956 à Tōkyō la première représentation publique de musique pour bande, un programme intitulé *Myūjikkū konkurēto / denshi ongaku ōdishon* ミュージック・コンクレート／電子音楽オーディション (Audition de musique concrète et de musique électronique) qui met en exergue deux approches différentes de l'art lesquelles pourtant ne reposent pas sur un rapport d'exclusion mutuelle. Considérée pour ce qu'elle est, un art des sons constitué, la musique pour bande n'est plus ce qui se donnait, encore trois ans auparavant chez le groupe, comme un jeu fondé sur la manipulation spontanée du support. Des premiers

¹⁰⁴ MOROI Makoto 諸井誠, *op. cit.*, pp. 44-50.

¹⁰⁵ NAKADA Yoshinao 中田義直, SHIMIZU Osamu 清水脩, SUZUKI Tomoko 鈴木共子, HAYASHI Hikaru 林光, MATSUMOTO Tarō 松本太郎, « Ankēto – Saikin, myūjikkū konkurēto ya denshi ongaku nado, ongaku ni okeru zen.ei teki na ugoki ga medatte mairimashita ga, kore ni tsuite, dō o kangae deshō ka » 『アンケート 最近、ミュージックコンクレートや電子音楽など、音楽における前衛的な動きが目立って参りましたが、これについて、どうお考えでしょうか』 (Enquête – Récemment, les avant-gardes musicales telles que la musique concrète et la musique électronique se sont distinguées ; que pensez-vous à leur propos ? », *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 4, avril 1956, p. 51.

¹⁰⁶ Voir par exemple YOSHIMURA Yasuzō 吉村保三, « Rajio Terebi no zen.ei teki kanōsei ni tsuite » 『ラジオ・テレビの前衛的可能性について』 (À propos des possibilités avant-gardistes de la radio et de la télévision), *Kindai bungaku* 近代文学 (Littérature moderne), vol. 11 no. 6, pp. 33-36.

ANDŌ Yūsuke 安藤由典, « Denshi ongaku » 『電子音楽』 (La Musique électronique), *Shizen* 自然 (Nature), vol. 13 no. 3, pp. 32-42.

essais réalisés par Akutagawa Yasushi en 1952 aux œuvres de Shibata Minao et de Mayuzumi Toshirō, est tracé en quelques étapes¹⁰⁷ ce qui apparaît comme les balbutiements de la musique pour bande japonaise, certes encore jeune mais dont les fondations sont posées.

Pour l'auditeur, la musique pour bande n'était jusque-là appréhendée qu'« à distance », à travers le poste de radio domestique : les conditions d'écoute escamotaient les circonstances de création de l'œuvre. L'approcher sur scène s'annonce comme une nouvelle expérience. Or les dispositions prises pour la préparation de la salle de représentation insistent précisément sur l'absence, qu'évoquait déjà l'écoute radiophonique, d'interprètes visibles : un éclairage braqué sur le public, des câbles tendus des sièges au plafond¹⁰⁸, sont autant de marqueurs destinés à réorienter le regard de la scène vers l'entièreté de l'espace, indiquant avec force que la musique pour bande n'est pas une musique que l'on regarde être jouée, c'est-à-dire que l'on considère à travers l'exécution du geste physique qui la génère, mais que l'on saisit directement comme si elle préexistait aux formes matérielles. C'est cette confirmation de la présence en jeu d'une nouvelle dimension de l'écoute musicale, détachée de tout élément de causalité du son, qu'amène avec clarté le transfert de la musique pour bande de la radio à la salle de concert. En décembre 1956, le compositeur Hayashi Hikaru 林光 (1931-2012) écrit dans une rétrospective commentée des événements de l'année¹⁰⁹ :

¹⁰⁷ Jikken kōbō 実験工房, *Myūjikkū konkurēto / denshi ongaku ōdishon* 『ミュージック・コンクレート／電子音楽オーディション』 (Audition de musique concrète / musique électronique), Yamaha Hall 山葉ホール, 6 février 1956.

Les pièces diffusées sont :

AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, *Maikurofon no tame no fantajī* 『マイクロフォンのためのファンタジー』 (Fantaisie pour microphone), 1952.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, *Myūjikkū konkurēto no tame no sakuhin « X.Y.Z. »* 『ミュージック・コンクレートのための作品「X.Y.Z.」』 (Œuvres « X.Y.Z. » pour musique concrète), 1953.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, *Ruriefu sutatiku* 『ルリエフ・スタティク』 (Relief statique), 1955.

SUZUKI Hiroyoshi 鈴木博義, *Shiken hikōka W.S. shi no me no bōken* 『試験飛行家 W.S. 氏の眼の冒険』 (Menaces pour les yeux du pilote d'essai W.S.), 1953.

SHIBATA Minao 柴田南, *Rittai hōsō no tame no myūjikkū konkurēto* 『立体放送のためのミュージック・コンクレート』 (Musique concrète pour diffusion stéréophonique), 1955.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, *Sosū no hikeiretsu ni yoru seigenha no ongaku* 『素数の日系列による正弦波の音楽』 (Musique pour ondes sinusoïdales par proportions de nombres premiers), *Sosū no hikeiretsu ni yoru henchōha no ongaku* 『素数の日系列による変調波の音楽』 (Musique pour ondes modulées par proportions de nombres premiers), *Kyoshijōha to kukeiha ni yoru invenshon*

『鋸歯状波と矩形波によるインヴェンション』 (Invention pour ondes en dents de scie et ondes carrées), 1955.

¹⁰⁸ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Myūjikkū konkurēto / denshi ongaku ōdishon » 『ミュージック・コンクレート／電子音楽オーディション』 (Audition de musique concrète / musique électronique), dans *Jikken kōbō – Sengo geijutsu o kirihiraku* 実験工房 戦後芸術を切り拓く (Jikken kōbō – Ou comment défricher l'art d'après-guerre), Tōkyō 東京, Yomiuri shinbunsha / Bijutsukan renraku kyōgikai 読売新聞社／美術館連絡協議会, 2013, p. 136.

¹⁰⁹ HAYASHI Hikaru 林光, « Denshi ongaku kara shanson made – Kotoshi no sakkyōkukai » 『電子音楽からシャンソンまで—今年の作曲界』 (De la musique électronique à la chanson – Le

これらの音楽が、その制作過程や原理についての解説等からや々もすると知的なあそびという風に受け取られがちであるのとは反対に、実はきわめて感覚的な魅力をもつ音響の世界であることが、この演奏会でも明らかになった。このことはそれまでのように、ラジオを通しての再生だけでは、はっきりとしなかった点であり、この演奏会の果たした役割りはきわめて大きいといわねばならない。

[À] l'issue de la représentation, fut compris avec netteté que ces musiques, contrairement à ce que l'on pourrait prendre pour une sorte de badinage cérébral à la lecture des justifications des processus de création et des principes, constituaient en vérité un monde acoustique d'un grand attrait sensible. Jusqu'à présent, par le biais de la seule radiodiffusion, cela ne pouvait être clairement saisi ; aussi, il faut admettre que le rôle qu'exerça cette représentation fut de la plus grande nécessité.

Peu auparavant, les auteurs de la musique de Cologne énonçaient que la musique électronique constituait un moyen de dépasser la subjectivité opérant au sein de la démarche de composition. L'expérience de la diffusion de musique pour bande dans les conditions propres à la représentation musicale traditionnelle, c'est-à-dire la confrontation avec un espace de jeu au sein duquel est montrée la disparition même de ce jeu, vient tracer au Japon une autre perspective du retrait du compositeur et de l'interprète. Le procédé toutefois n'est pas sans appuyer, inversement, sur une logique davantage rendue fine de production collective qui, dans son intensité, vient brouiller du reste la transparence avec laquelle se succèdent en temps normal les diverses étapes de la création. En clair, la musique pour bande se manifeste comme un étant sonore déjà-là, une entité compacte dans laquelle le temps et l'espace se replient pour faire d'un processus, de l'écriture à l'interprétation, un jet de l'esprit immédiat et anonyme. Elle n'en est que plus imprégnée d'un fort rapport au social, dans lequel tend à se dissoudre la subjectivité des auteurs plutôt qu'elle ne s'annule.

À la fin du printemps 1956, Mayuzumi se rend en Europe et assiste à la trentième édition du festival de la Société internationale de musique contemporaine, à Stockholm, puis aux Cours d'été de musique nouvelle de Darmstadt. À l'instar de ce qu'écrivait peu auparavant Moroi Makoto à propos de son séjour à l'étranger l'année précédente, Mayuzumi communique une profonde fascination pour le travail de Karlheinz Stockhausen et celui de Pierre Boulez, lesquels illustrent parfaitement, comprend-il, l'impératif avec lequel il s'agit d'examiner la question des modalités d'utilisation de la technique sérielle¹¹⁰. En raison des contraintes techniques liées à la grande nouveauté du *medium* électronique qu'il découvrait par la pratique en 1955, Mayuzumi n'avait pu être entièrement satisfait des essais réalisés à la NHK. Aussi, à son retour au Japon, l'opportunité de composer une nouvelle œuvre au sein de la structure, conjointement avec Moroi cette fois, lui permet de mettre à l'épreuve de manière plus solide l'idée, qu'il avait déjà évoquée en filigrane, du creusement d'une trajectoire, sinon discursive, tout au

monde de la composition cette année), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'art de la musique), vol. 14 no. 12, décembre 1956, p. 71.

¹¹⁰ COX Cathy, *op. cit.*, p. 93.

moins sensible, dans l'application de la méthode sérielle ; une ouverture par laquelle le temps musical agrégé autour de la mécanique combinatoire des nombres se retrouverait entraîné par le flux horizontal, la fuite en avant, du temps d'une sorte d'énonciation discursive.

Le studio de musique électronique de la NHK, d'abord aménagé à la hâte dans un espace concomitant aux salles d'enregistrement de l'institution, se retrouve désormais installé dans un local indépendant avec un matériel propre¹¹¹. Quoique meilleures, les conditions de travail ne sont cependant toujours pas du niveau de celles du studio de Cologne ou de celui de Milan, note Moroi¹¹² qui déplore une absence de systématisme dans l'application des moyens techniques quant à la création musicale, la structure de production étant davantage tournée vers une économie du projet ponctuel ; aussi, c'est après une demi-année de labeur que l'œuvre *Shichi no variēshon 7 のヴァリエーション* (Variations sur 7) est complétée et, en novembre 1956, diffusée.

Sur le modèle de composition que proposait Stockhausen avec *Studie II* (Étude II) (1954), lequel consistait à édifier un organisme musical par le biais du développement de valeurs liées au chiffre cinq, Moroi et Mayuzumi joignent la structure et la forme de la pièce qu'ils créent par une série de valeurs articulées autour du chiffre sept : un choix qui, bien que non clairement explicité, est probablement d'abord motivé par une volonté d'encourager des dissonances propres à des écarts harmoniques communément évités dans le système d'accord classique de la musique occidentale¹¹³. La notation de *Studie II* – connue pour être la toute première représentation écrite de musique électronique à être publiée – est rapidement disponible au Japon¹¹⁴, si bien qu'elle fournit aux deux compositeurs la matière nécessaire à penser la coordination des différents paramètres de l'œuvre : l'écart entre une fréquence fondamentale de soixante-dix hertz et sa septième harmonique divisé en quarante-neuf (soit la valeur du carré de sept) intervalles égaux détermine la gamme ; des séquences de nombres à sept chiffres établissent, pour la génération des tons, les combinaisons de groupement et l'ordonnement temporel des fréquences ; la durée, puis les paramètres de l'enveloppe des sons, sont de même obtenus de valeurs relatives à l'instrumentalisation selon divers rapports arithmétiques du chiffre sept¹¹⁵. La pièce, constituée de sept sections de durée chacune équivalente au double de la durée de la section qui la précède (la première section dure sept secondes, la deuxième

¹¹¹ MOROI Makoto 諸井誠, « Denshi ongaku - "7 no variēshon" o chūshin ni » 『電子音楽 “7 のヴァリエーション” を中心に』 (La Musique électronique – Centrée sur 7 no variēshon), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 8, août 1957, p. 94.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ COX Cathy, *op. cit.*, p. 94.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 94-95.

quatorze, la troisième vingt-huit, *et caetera*), s'articule en deux parties générales : l'une (les six premières sections) composée par Moroi avec des sons purs pour matériau, l'autre (la septième section) par Mayuzumi autour d'un assortiment de sept types de sons – issus de divers générateurs et processeurs – de couleur distincte ; deux actes dont l'arrangement dans la continuité assure la cohésion de l'œuvre dans sa progression.

Stockhausen n'avait pu mener à bien dans *Studie I* la synthèse des timbres espérée en intégrant le studio de Cologne : l'assemblage par enregistrement et superposition de différents sons purs n'avait pu constituer de manière efficiente les sons complexes, de qualité comparable à ceux du réel, que promettait par anticipation la technique de composition de l'œuvre électronique. Avec *Studie II*, il venait suggérer en retour une stratégie de détournement du problème, qui consistait à avoir recours à des sons obtenus par une combinaison de fréquences, d'intervalles proportionnellement constants, interagissant entre elles par le biais d'un dispositif de réverbération acoustique naturelle lors de la diffusion sonore, avant que lesdits sons, ainsi rendus « réels », ne soient recapturés sur bande¹¹⁶. La technique de combinaison des tons, tout d'abord exigée scientifique par une opération de fusion d'éléments discrets, devenait dès lors davantage le résultat d'un procédé mécanique de leur liaison¹¹⁷. Mayuzumi, qui en 1955 rencontrait les mêmes difficultés que Stockhausen deux années auparavant à propos de la constitution du matériau sonore de l'œuvre, avait quant à lui fini par éluder la question du mélange des sons purs par la mise à profit de la richesse harmonique des signaux carrés¹¹⁸ et des signaux en dents de scie¹¹⁹. Soumis par ailleurs à des modulations de fréquences, lesdits signaux devenaient dotés d'une profondeur acoustique proche de celle des sons instrumentaux. La méthode du compositeur japonais opérait d'emblée un glissement de la démarche savante à celle plus immédiate et spontanée de la poursuite de l'effet sonore : il s'agissait de faire entendre le mouvement d'une recherche posée sur le primat de la progression sensible.

Shichi no variēshon, dans sa juxtaposition serrée d'une partie fondée sur des rapports harmoniques relatifs aux séries de sons purs, et d'une autre voulue plus instinctive où se répondent non pas des points et des lignes disposés dans un espace musical bidimensionnel, mais des objets saillants de textures et de masses diverses, s'insère dans la prolongation double du travail de Stockhausen et des études menées antérieurement à la NHK. La tension qui s'exerce entre les deux pôles de la composition n'annule pas tout à fait la proposition dodécaphonique pensée comme un retrait de la

¹¹⁶ MACONIE Robin, *op. cit.*, p. 71-72.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 76-77.

¹¹⁸ Le signal carré comprend les harmoniques entières impaires d'une harmonique fondamentale.

¹¹⁹ Le signal en dents de scie comporte toutes les harmoniques entières d'une harmonique fondamentale.

subjectivité, mais elle tend à parer à cette disparition en rapprochant l'acte d'écoute de la musique électronique de l'acte d'écoute de la musique traditionnelle, lequel acte dépend d'une sollicitation plus franche des sens et induit ce faisant une sorte de résonance commune entre le musicien et l'auditeur. L'hypothèse n'est pas fondamentalement différente de celle formulée par Jikken kōbō à l'occasion de la représentation de musique pour bande : réorienter l'attention et, derrière le procédé mécanique, « faire la preuve » quelque part de la présence humaine. Il est à constater par ailleurs que la rhétorique à l'œuvre procède de la même intuition sous-tendant le positionnement adopté lors de la rencontre avec la musique concrète : le matériau sonore le plus élaboré et le plus vif, qu'il s'agissait de faire entendre *via* le microphone, était déjà à portée de main et ne nécessitait pas d'être arraché du réel en le coupant de sa source ; il reposait dans les nœuds de l'espace social et psychique collectif. De manière générale, c'est un schéma de l'à-plat qui se dégage, d'où sont données apparentes les liaisons dynamiques reliant l'art à l'homme et à la société.

3.B. Un débat ouvert sur la valorisation du matériau électronique

Tandis que le projet de l'école allemande était avant tout, grâce à la structure sérielle, d'attribuer une grande autonomie au son en le débarrassant des échelles de valeurs qui le précèdent et des automatismes de composition, en d'autres termes d'interroger le son en écoutant ce qu'il avait à dire, il était difficile d'imaginer pour les compositeurs d'expressions plus traditionnelles que ladite structure sérielle constituât bien justement autre chose qu'un expédient provisoire destiné à examiner, « à froid », les reliefs d'un matériau sonore dont on ne savait que faire. C'est pourquoi, suite à sa diffusion, l'œuvre *Shichi no variēshon*, pour certains mal comprise, interroge : plutôt que de rendre compte d'une tentative d'appropriation intime de la matière, le travail réalisé semblait au contraire ne consister qu'en un jeu d'alignement stérile des sons. N'y avait-il pas là une marque de vampirisation de la musique par la technique ? Représentatif de la coupure entre ceux que l'essai rend enthousiastes et les autres, un long débat animé a lieu entre Moroi Makoto et Bekku Sadao à la fin de l'année 1957.

Bien que membre depuis 1946 du collectif d'avant-garde Shinseikai dont le rôle est prédominant dans l'introduction du dodécaphonisme au Japon, Bekku s'oppose farouchement au principe du nivellement de la valeur des hauteurs dans leur succession temporelle. Davantage attaché aux expressions pré-contemporaines, Bekku étudie la musique de Maurice Ravel (1875-1935) et celle de Gabriel Fauré (1845-1924), desquelles il s'inspire pour composer ses premières œuvres. En séjour en France de 1951 à 1954, il reçoit l'enseignement de Darius Milhaud (1892-1974) et d'Olivier Messiaen, grâce à qui

il développe une pratique davantage aiguisée de la composition de traditions française et germanique. Bekku fait l'expérience du sérialisme dans le Paris du début des années 1950¹²⁰, mais il ne parvient pas à éprouver à son sujet un intérêt semblable à celui que témoignent la plupart de ses pairs de la même génération, un sentiment d'incompréhension qu'accroît d'autant plus l'application intégrale de ses principes pour faire la musique électronique.

Suite à la parution en août 1957¹²¹ d'une note d'intention de Moroi relative au processus compositionnel de l'œuvre qu'il réalise avec Mayuzumi, Bekku produit un court texte éminemment critique publié le mois d'après¹²². Si l'idée d'articuler tous les paramètres de l'œuvre autour du chiffre sept est probablement amusante sur le papier, elle ne se concrétise dans les faits que selon la façon la plus arbitraire et approximative qui soit, déclare-t-il. Les points problématiques qu'il relève dans *Shichi no variēshon* sont au nombre de trois : les unités de mesure des éléments de la pièce – la seconde pour la durée des sections, le hertz pour la fréquence des signaux sonores – n'entretiennent aucun rapport en substance avec le chiffre sept ; la méthode d'élaboration des intervalles harmoniques en vérité ne prévient pas la formation de consonances et pose la question partant de la pertinence de l'approche, si tant est que l'intention des compositeurs était d'abord de se détacher des systèmes consonants ; la conception de l'enveloppe des sons, qui ne tenant pas compte de phénomènes acoustiques propres aux capacités limitées de l'oreille, est excessivement complexe pour un effet réel imperceptible. L'idée selon laquelle la structure et la forme de l'œuvre peuvent en tous points s'accorder est nébuleuse, et, de la sorte, « il convient désormais de ne plus se laisser entraîner par le jeu absurde et puéril des nombres, mais de persister à composer en appréhendant par l'oreille les matériaux sonores aussi neufs soient-ils »¹²³, conclut Bekku.

La réponse de Moroi se fait sans attendre¹²⁴ : si les instruments de l'époque contemporaine promettent une meilleure compréhension des phénomènes acoustiques, il n'est pas surprenant que des efforts nouveaux et forcément encore imparfaits soient

¹²⁰ NAGAKI Seiji 長木誠司, « Bekku Sadao » 『別宮貞夫』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, p. 224.

¹²¹ MOROI Makoto 諸井誠, *op. cit.*, pp. 91-111.

¹²² BEKKU Sadao 別宮貞夫, « Denshi ongaku ni tsuite no gimon » 『電子音楽についての疑問』 (Questions à propos de la musique concrète), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 9, septembre 1957, pp. 70-73.

¹²³ 「これからはこのような無意味な妖艶幼稚な数のあそびにとらわれないで、あくまで新しい素材を耳できいて作曲され [るべきである] 」.

Ibid., p. 73.

¹²⁴ MOROI Makoto 諸井誠, « Soshite sorekara mata – “7 no variēshon” o megutte » 『そしてそれから また—「七のヴァリエーション」をめぐる』 (Et puis après encore – À propos de 7 no variēshon), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 10, octobre 1957, pp. 109-115.

entrepris pour instaurer un dialogue en phase avec l'outil et le matériau sonores. Les sciences physiques font par ailleurs partie du quotidien, elles constituent un moyen rationnel d'appréhender le réel, si bien qu'il est insensé de vouloir forcément les détacher de l'art, dit-il¹²⁵. C'est ainsi avec un discours proche de celui d'Irino Yoshirō quatre années auparavant, lors de la présentation au Japon du dodécaphonisme, que Moroi proclame la nécessité de ne plus envisager l'esprit et le corps comme deux entités polarisées : considérer l'un comme le siège de la pensée et l'autre comme l'interface où se jouent les rapports sensibles avec l'extérieur, en cela les maintenir dans une relation d'incompatibilité avec la perspective d'un engagement global de l'être au monde, est un non-sens que la pratique de la musique électronique exhorte à dissoudre. Cela revient à dire que même si le matériau électronique et son organisation se constituent par une série d'opérations entièrement raisonnées, il est évident que la disposition du compositeur à faire la musique, et ce faisant la disposition à l'écoute, se mêlent au processus. Moroi, en invoquant l'impératif de se conformer aux fondements de la modernité, appelle à appréhender avec pertinence la démarche d'appropriation des nouveaux sons.

Bekku réagit une dernière fois en précisant sa pensée¹²⁶. Il ne s'agit pas de distinguer l'art et la science, le corps et l'esprit, mais d'articuler sa pratique musicale avec l'histoire de la musique. Si la musique électronique en l'état ne peut être satisfaisante c'est parce qu'il y a une césure entre l'image que l'on se fait de l'œuvre et les moyens de faire l'œuvre. La musique a jusqu'au renversement récent opéré par le dodécaphonisme longuement progressé autour de la question de l'articulation des sons à l'intérieur de gammes déterminées, et selon les règles au fur et à mesure mieux définies de l'harmonie ; balayer brusquement des siècles d'évolution en substituant ces principes, au demeurant devenus naturels aux activités de composition et d'écoute, par d'autres établis sur la proposition encore mal cernée de l'analyse acoustique, équivaut à ne plus faire totalement confiance à l'oreille, d'où un dysfonctionnement de l'art. L'hypothèse de l'électronique comme vecteur de changement des formes n'est pas en soi fâcheuse, écrit Bekku¹²⁷, mais elle ne peut que demeurer lacunaire si elle n'est pas raccordée à des systèmes que la pratique a rendus instinctifs et vrais à la musique.

Il est à noter à travers cet échange que, contrairement à ce que condamnait d'abord Pierre Schaeffer à propos de la musique électronique, à savoir l'usage des sons

¹²⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹²⁶ BEKKU Sadao 別宮貞夫, « Zoku – Denshi ongaku ni tsuite no gimon » 『続 電子音楽についての疑問』 (Suite – Questions à propos de la musique concrète), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 11, novembre 1957, pp. 67-71.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 71.

qu'elle emploie en tant qu'éléments simplement définis par leur hauteur¹²⁸, ce n'est pas la fonction tonale des sons synthétiques qui est considérée préoccupante au sein du débat japonais, mais plutôt le type de structure non intuitive par laquelle ces derniers sont entièrement conditionnés. Il faut remarquer ainsi une sorte de confiance instinctive en la capacité du son de quelque nature qu'il soit de se révéler en propre lorsqu'il entre en résonance avec les formes d'appréhension les plus spontanément significatives. L'idée selon laquelle approcher l'acte de création par le biais de contraintes intellectuelles trop importantes va à l'encontre de la vérité de l'art n'est pourtant pas entièrement absente de la démarche incriminée : c'est elle qui bien à propos sous-tendait l'effort de Mayuzumi Toshirō avec l'intention de contrebalancer l'austérité délibérée de la première partie de l'œuvre. Cependant la méthode élaborée n'est encore que purement expérimentale – elle ne constitue qu'une première proposition timide de réponse au travail de Karlheinz Stockhausen –, et elle peine à convaincre de manière unanime. Il est manifeste pour tous néanmoins que la piste d'un rapport plus résolu à l'oreille est à creuser. Ce faisant c'est le retour aux sons du réel qui, dans la deuxième moitié des années 1950, permet de repenser, aussi bien au Japon qu'en Europe mais selon des dispositions différentes, les modalités de valorisation du matériau électronique.

¹²⁸ SCHAEFFER Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 128.

CHAPITRE III : PENSER D'AUTRES FORMES

1. La proposition de musique concrète de Takemitsu Tōru

1.A. Réactiver la tradition : un défi contextuel

Le milieu des années 1950 marque une transition dans les esprits. Dix années se sont écoulées depuis la fin de la guerre ; l'économie du pays est rétablie et il s'agit de se tourner vers une politique majeure d'investissements pour encourager la croissance. « Nous ne sommes désormais plus dans "l'après-guerre" », écrit en 1956 le critique Nakano Yoshio 中野好夫 (1903-1985) dans la revue littéraire de droite *Bungei shunjū* 文芸春秋 (Le Temps des belles-lettres)¹²⁹, appelant à ne plus faire face au passé et se penser par rapport aux conséquences de la guerre, mais à s'orienter complètement et positivement vers l'avenir¹³⁰. De manière générale, le désir fort d'opérer une rupture avec la guerre et d'embrasser la modernité sur les ressorts de la démocratie conduit le peuple à développer de manière autonome un mouvement de rejet des anciennes valeurs. Après avoir accepté les premières mesures de restructuration lancées par l'occupant américain, la société japonaise s'établit ainsi comme l'architecte de son propre renouveau. Sur fond de marxisme et d'idéal romantique, la question de la nature de la modernité japonaise et de l'identité nationale pourtant fait progressivement surface auprès des penseurs et des artistes, acquérant un caractère légitime et pressant à mesure que le Japon doit affirmer sa nouvelle place au sein du dialogue international. Considérer l'art à travers le prisme de la tradition permet dès lors d'appréhender les conditions de l'engagement au monde et ses trajectoires dans le temps à venir.

Recourir à la tradition pour penser la modernité n'est pas antinomique. Lorsqu'elle est entendue comme un bloc temporel sans réel indice de début et de progression posé en regard de la modernité, la tradition agit comme l'agrégat qui unifie et rend cohérente la culture prémoderne ; c'est alors dans le degré de fracture avec elle que se mesure le succès de l'entreprise de rationalisation de la société¹³¹. Cette définition de la tradition ne se rattache toutefois qu'à une phase de la perspective de modernisation, généralement menée par l'État, pour laquelle c'est dans la tension avec le passé qu'est accompli le dépassement de l'archaïsme et rattrapé le retard que suggère la prise en

¹²⁹ NAKANO Yoshio 中野好夫, « Mohaya "sengo" de wa nai » 『もはや「戦後」ではない』 (Nous ne sommes désormais plus dans "l'après-guerre"), *Bungei shunjū* 文芸春秋 (Le Temps des belles-lettres), vol. 34 no. 2, février 1956, pp. 55-66

¹³⁰ TEZUKA Miwako, *op. cit.*, p. 173.

¹³¹ VLASTOS Stephen, « Tradition – Past / Present Culture and Modern Japanese History », dans VLASTOS Stephen (dir.), *Mirror of Modernity – Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1998, p. 2.

compte d'un modèle référent pensé comme plus avancé. Lorsqu'il n'est pas question de l'opposer au progrès, la tradition est aussi comprise en tant qu'héritage culturel dont les diverses formes sont autant de pratiques « anciennes » maintenues vives dans le présent¹³². Dans cette acception du terme, la tradition fonctionne comme le cadre par lequel sont reproduits des comportements. Elle est alors ce dont a besoin la modernité pour que soit composée et maintenue la cohésion du peuple dans un horizon posé ; comme l'écrit Stephen Vlastos¹³³, elle prévient la dislocation de la société. Bien que la tradition soit communément considérée comme relevant d'une essence permanente, l'appréhender en tant que principe de normalisation de pratiques que l'on répète dans le temps aide à discerner les fondements de l'historicité sur lesquels elle s'appuie. C'est ainsi davantage par le réajustement des formes et de leur signification dans une continuelle mise à jour que par la constance du même qu'elle doit être comprise.

Si dans la période de reconstruction le peuple avait pour principale et nécessaire préoccupation d'atténuer les traces effroyables du conflit par la réédification des infrastructures, la réalisation des divers objectifs politiques et économiques et la participation neuve au dialogue international entraînent quant à elles la mise en œuvre d'une nouvelle réflexion portée sur l'identité. Il s'agit ainsi de déterminer ce que veut dire désormais être Japonais, dans le saisissement double d'un caractère propre et d'éléments relatifs à l'universalité des pratiques de production modernes. Toutefois apparaît clairement aux prémices de la démarche que les formes relevant de l'idée de tradition ne peuvent être soumises à une logique de transmission spontanée et invariable : comment expliquer sinon l'inauthenticité des valeurs par le biais desquelles s'étaient organisés pendant la guerre le rassemblement et la sujétion du peuple ? La question est de toute évidence problématique, tant l'identité culturelle articulée par l'État pendant la guerre semblait dès lors artificielle dans la façon dont elle avait servi les intérêts du militarisme. Pour les penseurs se fait jour la nécessité de dépasser l'échec du modèle précédent en reconstruisant ladite transmission comme un acte motivé de raccordement, désormais fait depuis le peuple, du présent avec un fonds commun considéré comme ancestral. Or c'est justement parce qu'elle fait corps avec un ensemble vague d'usages imaginés comme détachés de l'histoire que la tradition, tirée à soi dans le processus de son actualisation, continue d'adhérer à ce qui relève de l'idée du passé¹³⁴. Au sein du procédé de caractérisation d'un art contemporain national, il ne s'agit donc en aucun cas de fixer ce dernier à des archaïsmes, mais, tout en s'ancrant fermement dans la société contemporaine, de le teinter, dans sa structure ou dans ses reliefs, de ce qui est envisagé

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 6.

comme une constante ethnique¹³⁵ : alors que le pays a accès à une vue mieux dégagée de l'avenir, le discours des artistes exhorte à procéder à la réévaluation de ce qui, substantiellement éthéré, demande à être investi d'une matérialité neuve à même de produire de nouvelles formes d'identité déterminantes.

Dans un texte publié à la fin de l'année 1957, Bekku Sadao s'interroge à propos du rôle éminemment structurant de la tradition dans la réalisation artistique¹³⁶. Amorçant sa réflexion depuis la conception marxiste de l'art selon laquelle celui-ci repose sur les ressorts de l'évolution sociale et préfigure l'émancipation de l'homme, le compositeur écrit que l'œuvre ne se résume jamais au reflet seul de ce que projette l'artiste, car c'est dans le rapport qu'elle entretient à l'histoire, dans la manière dont elle demeure sujette au questionnement, que réside sa vérité¹³⁷. À la question de la réception de l'œuvre, Bekku y superpose toutefois rapidement celle de la création, en tant que premier niveau d'un dénouement dialectique : l'artiste, en tant qu'être social, reçoit le monde tandis qu'il acte en son sein, faisant de l'œuvre le produit d'une interaction complexe entre le dedans et le dehors. L'échange cependant ne conduit pas à une certaine forme de contradiction interne qu'il s'agirait de dépasser par la lutte, car c'est plutôt dans la reconnaissance en autrui de ce qui constitue une part de soi que s'oriente le processus de création. La tradition, en tant qu'espace où résonnent entre elles des similitudes quel que soit le degré de séparation sociale des individus concernés, constitue alors un premier niveau de résolution des tensions, écrit Bekku¹³⁸ ; il faut comprendre de la sorte que la tradition tient moins de l'essence que de l'outil avec lequel se voit justifiée la cohésion d'une société dans laquelle désormais l'on se sent généralement « plus proche de la musique de Mozart que de celle de *gagaku* »¹³⁹. Cela ne veut pas dire pour autant que le socle de la tradition relève du virtuel ou du folklore obsolète : si la musique traditionnelle japonaise semble moins familière aujourd'hui que la musique austro-germanique, c'est parce qu'elle a été absorbée dans le quotidien et non parce qu'elle a été oubliée ou a été supplantée par la production occidentale, continue l'auteur¹⁴⁰. Autrement dit, les formes de la musique traditionnelle japonaise ont évolué, se sont transformées au cours de divers processus de

¹³⁵ KITAZAWA Masakuni 北沢方邦, « Nihon ongaku no sōzōteki dentō ni tsuite » 『日本音楽の創造的伝統について』 (À propos de la tradition créatrice de la musique japonaise), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 34 no. 3, mars 1962, p. 50.

¹³⁶ BEKKU Sadao 別宮貞夫, « Dentō to sōsaku » 『伝統と創作』 (Tradition et création), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 12, décembre 1957, pp. 26-35.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 28-29.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 30-31.

¹³⁹ 「現に事実として、例えば私にとっては、モツァルトの音楽の方が日本の雅楽よりもはるかに親近なものに感じられます。[...] 私の心の中で生きているものは日本の雅楽ではなくむしろオーストリーのモツァルトであるわけです。」

Ibid., p. 32.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

mixité et d'actualisation, mais elles n'en sont pas moins prégnantes dans le présent, affectant de manière plus ou moins consciente la démarche de création des compositeurs. Il ne peut y avoir au demeurant de transposition complète des formes à travers le temps : au-delà du caractère anachronique de la procédure qui la viserait, la souhaiter réussie ne serait assurément que pur fantasme.

Le discours de Bekku a ceci de remarquable qu'il entend rassembler et intégrer les diverses propositions de la musique contemporaine japonaise dans le prolongement d'un même projet qui serait celui d'une médiation entre l'individu, la nation et l'universel. La critique énoncée peu de temps avant à l'égard de l'œuvre électronique de Moroi Makoto et de Mayuzumi Toshirō concernait certes le manque d'honnêteté de la technique de composition empruntée vis-à-vis des schèmes « vrais » de l'écoute musicale ; sous l'éclairage du texte susmentionné, le travail des deux compositeurs n'en reste pas moins une émanation de cette volonté collective et juste de faire l'histoire de la musique japonaise. C'est ainsi dans sa dimension sociale que ledit travail prend absolument tout son sens. La question de l'esthétique de l'œuvre contemporaine japonaise reste en suspens, mais il paraît clair néanmoins sous cet éclairage que cette dernière ne peut s'appuyer sur une rhétorique creuse de simple distanciation d'avec les formes et les paramètres de la musique occidentale tant celles-ci font partie du tissu du Japon contemporain. Il ne s'agit pas tant de la sorte d'opposer deux objets sur la base de critères abstraits en les isolant de la contexture du réel que de chercher en soi ce qui constitue l'expérience vraie du quotidien. Dans le cas de la musique pour bande, la réflexion émerge comme une invitation à faire du média sonore un lieu de creusement des espaces relatifs à l'*ethos* japonais, au-delà du jeu de va-et-vient avec l'œuvre occidentale qui jusque-là sous-tendait en grande partie le travail de composition. Les œuvres de musique concrète de Takemitsu Tōru, réalisées en cette époque de questionnement relatif à la tradition, constituent une proposition de réponse déterminante au problème.

1.B. La détermination d'un espace musical sensible

Takemitsu passe les premières années de sa vie en Chine, où travaille son père, avant de revenir au Japon à l'âge de sept ans pour intégrer l'école primaire. Le jeune garçon développe une sensibilité forte à la musique occidentale et, à la fin du conflit armé, il fait le choix de quitter l'enseignement secondaire pour étudier le piano, d'abord auprès de Kiyose Yasuji 清瀬保二 (1900-1981) – compositeur de tradition romantique dont le travail avant-guerre s'appuie sur la redécouverte des musiques folkloriques – puis en autodidacte. Influencé par les impressionnistes français qu'il admire tout particulièrement, Takemitsu élabore un style personnel où prédominent les questions de texture et de

spatialité du son¹⁴¹ : ainsi apparaît rapidement dans l'œuvre du jeune compositeur un intérêt vif pour les densités et les espaces.

Membre de Jikken kōbō, Takemitsu participe activement à la conception des activités musicales du groupe. Souffrant de tuberculose, le jeune artiste reste alité pendant la période de production des œuvres pour *auto-slide* en 1953. Il ne peut donc collaborer à la mise en place du premier événement au Japon de musique réalisée sur bande magnétique, une possibilité de création qui, écrit-il en 1959¹⁴², aurait occupé son esprit depuis 1948, soit, par coïncidence, l'année de l'invention par Pierre Schaeffer de la musique concrète, à une époque où, est-il du moins convenable de constater, deviennent particulièrement sensibles internationalement les potentialités artistiques du média d'enregistrement. C'est suite à la proposition rationalisée de musique concrète par Mayuzumi Toshiro que Takemitsu se lance à son tour et avec une grande vivacité dans la composition pour bande magnétique : musique de film promotionnel, musique de ballet, musique de pièce radiophonique, musique pour poème ; en 1955, les projets sur lesquels intervient Takemitsu sont considérablement nombreux, faisant d'emblée du jeune compositeur l'artiste le plus prolifique dans le champ de la musique pour bande.

De nature descriptive tout en étant fortement expressive, à la fois ancrée dans le réel et baignée dans un univers fantasmagorique faisant écho à la versatilité des peurs et des désirs, la musique de Takemitsu s'illustre notamment dans le domaine de l'accompagnement sonore ; dans le souci néanmoins de produire une œuvre concrète qui ne soit pas entièrement dépendante de récits externes à l'espace musical, le compositeur propose également plusieurs pièces de musique autonome, parfois conçues comme un travail de montage alternatif de bandes magnétiques déjà utilisées lors de créations antérieures. C'est le cas par exemple de *Ruriefu sutatiku* ルリエフ・スタティック (Relief statique), œuvre réalisée en 1955 dans les studios à Tōkyō de la station de radio Shin nihon hōsō 新日本放送 (Nouvelles ondes du Japon) – aujourd'hui devenue Mainichi hōsō 毎日放送 (Ondes quotidiennes) –, qui se présente comme une version restructurée de la pièce radiophonique *Honoo* 炎 (Flammes) produite la même année. Takemitsu participe à la production d'un grand nombre de programmes sonores pour les émissions de la NHK, pourtant il ne réalise qu'une seule œuvre de musique pour bande, considérée étroitement comme telle, au studio de musique électronique du groupe : *Sora, uma soshite shi* 空、馬そして死 (Le Ciel, un cheval et la mort) (1958), travail de réadaptation de la cantate pour

¹⁴¹ GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 160.

¹⁴² TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Boku no hōhō » 『ぼくの方法』 (Ma méthode), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 1* 著作集 1 (Recueil 1), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, p. 28.

musique mixte¹⁴³ *Otoko no shi* 男の死 (La Mort d'un homme) (1957), scénarisée par le poète Tanikawa Shuntarō 谷川俊太郎 (1931-) à partir de la libre interprétation de l'histoire du hors-la-loi américain Billy the Kid.

L'œuvre *Sora, uma soshite shi* s'inscrit dans la continuité d'une démarche compositionnelle dont les prémices s'observent depuis les premiers travaux de musique pour bande de l'artiste : soutenant la pièce d'un bout à l'autre de sa temporalité comme autant d'attaches maintenant en divers endroits la répartition dans l'espace d'un voile tendu, des sons d'origine distincte – parmi lesquels s'entendent des percussions, des hennissements, des cris –, fortement amplifiés et modulés, émergent du silence puis y retournent, tout à tour, en se répondant mutuellement à travers l'articulation d'espaces qu'ils creusent de manière autonome. Chaque type de sons revient plusieurs fois, mais soumis, toujours, à différentes dynamiques internes et à différentes énergies combinatoires, des mouvements dont l'évolution subtile devient le moteur de progression de la pièce. De ce qui évoque la course d'un train à ce qui évoque des coups de feu, une structure quasi-narrative émerge ; n'est cependant imposé aucun récit constitué, et c'est plutôt à travers un cheminement intérieur, pavé sur le lit de la sensibilité et de l'accidentel, que sont esquissées des lignes de perspective. Ainsi, ce n'est pas tant le caractère des sons et la place concrète qu'ils ménagent dans l'espace que la façon dont les qualités dont ils sont pourvus entrent en résonance délicate avec l'émotion de l'auditeur qui confère sa puissance à l'œuvre.

Si les pièces de musique pour bande autonomes de Takemitsu fonctionnent globalement sur un même mode opératoire, *Sora, uma soshite shi* marque toutefois une étape importante dans le cheminement artistique du compositeur. C'est en effet peu après sa réalisation que Takemitsu produit nombre d'écrits importants sur ce qu'il identifie comme son dispositif de travail¹⁴⁴ : la détermination des modalités de la pratique compositionnelle par les mots organise la pensée, c'est-à-dire établit des modèles articulatoires et forge des concepts, qui, s'ils ne sont pas immuables, se dessinent avec force au moment de leur énonciation et lient fermement dans une même perspective logique ce qui a déjà été fait.

Dans ces textes, la question de la relation sensible au son est d'emblée ce qui se pose en tant que ressort de la démarche créatrice, par laquelle sont tirés les fils d'un

¹⁴³ Une pièce de musique mixte se compose d'une partie instrumentale traditionnelle, nécessitant des interprètes, et d'une autre constituée de sons fixés sur support d'enregistrement.

¹⁴⁴ Voir par exemple :

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Watashi no genjitsu » 『私の現実』 (Ma réalité), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 17 no. 8, août 1959, pp. 32-36.
Id., « Boku no hōhō » 『ぼくの方法』 (Ma méthode), *op. cit.*, pp. 28-33.

itinéraire relatif à la coordination du compositeur avec le monde et avec son art. En 1959, Takemitsu écrit¹⁴⁵ :

L'expression est la preuve de la vie humaine, il n'en est pas d'autres. Ce qu'on appelle « climat émotionnel » est selon moi une question très secondaire, totalement déliée de ce qui fait l'essence de l'art. Nous devons certes accorder de l'importance aux sensations japonaises qui sont en nous, mais je crains que nous n'y soyons trop accoutumés. L'attitude des compositeurs se définit par leur confrontation avec les « sons ». Quand ils comprennent, grâce à la puissance absolue de ceux-ci, que le vaste territoire de leur esprit – de leurs émotions – englobe la totalité de ce qui est au-devant d'eux et de ce qui est au-dedans d'eux-mêmes, ils peuvent alors commencer à avancer. Certes, une sensibilité sonore originale ne saurait être forgée en toute conscience ou à partir de concepts, mais on ne saurait davantage s'en remettre à l'imprévu. Faute de quoi des œuvres possédant une force artistique suffisante ne peuvent émerger et risquent de se réduire à de simples divertissements.

[...] Libérée de la valeur d'usage des rites ou des fêtes saisonnières, la musique a pris place dans le for intérieur des hommes et s'est trouvée investie d'une mission d'expression artistique. Les compositeurs n'ont cessé de rechercher l'essence de la vie humaine à travers un monde de sensations sonores. Des formes sont ensuite apparues. Pourtant, au cours d'une longue histoire, cette mission confiée à la musique s'est trouvée compromise. Les compositeurs se sont en effet éloignés de ce but, se consacrant uniquement et constamment à la quête de « méthodes ». Mon travail consiste à redonner vie à l'énergie que le « son » a fini par perdre dans des fonctions peu définies, c'est là pour moi un point de départ et une fin. La musique s'édifie sans aucun doute selon un ordre mathématique, mais nous devons toujours éviter de tomber dans des habitudes et des platitudes. Il nous faut découvrir un nouvel ordre des sons.

[...] La musique concrète est un magnifique outil de prise de conscience à ma disposition. Je ne dirais pas que je crée des œuvres à partir de cette technique, mais plutôt qu'elle me permet de mettre en mouvement mon esprit avec une grande intensité. Elle constitue pour moi un moyen hautement expressif, mais je l'appréhende avec une sensibilité qui relève plutôt d'une attitude. La musique concrète reconstruit un paysage imprévisible en combinant des sons irréels sur un mode suggestif, aléatoire. Lorsqu'il est ainsi intensément sollicité, mon esprit peut alors se trouver tout d'un coup au contact d'une source de réel considérablement enrichie. Par ce procédé, je cherche à cultiver mon âme au-delà de la rationalité.

C'est à partir de là que naît mon expression.

Il ressort que l'acte de composition musicale ne doit s'apparenter ni à une démarche de projection d'une activité interne coupée du rapport dynamique aux choses ni à un jeu d'articulation des sons aux règles si sophistiquées qu'elles ont pour danger potentiel d'occulter la spontanéité de l'action. La musique, en clair, ne doit ni basculer du côté du moi absolu, ni de celui de la technique pure et sèche. Un équilibre doit se constituer, et c'est à travers une médiation active du réel sonore et de l'œuvre musicale en tant que cadre de déformation intime et discrète dudit réel qu'il prend forme.

La musique pour bande se révèle assurément être un outil des plus efficaces à la suspension des habitudes, tant est demandée une implication active du compositeur à son matériau. La bande, en retenant les sons, accorde à la matière sonore une qualité matérielle et plastique dont le mode d'appréhension n'est structurellement pas si éloigné de celui soutenant pour son propre matériau l'activité du sculpteur. « Je considère [ma]

¹⁴⁵ *Id.*, *Écrits – Choisis et introduits par Wataru Miyakawa*, Lyon, Symétrie, coll. « Symétrie recherche », 2018, p. 106-107. Traduction de Véronique Brindeau.

méthode non pas comme une expression mais comme quelque chose de proche d'une action. C'est pourquoi j'ai choisi la bande, susceptible d'être effacée. C'est avec elle que je m'exerce. Ainsi pourrai-je sûrement découvrir un nouveau territoire sonore en musique », écrit Takemitsu¹⁴⁶, dont se manifeste ici l'exigence de progresser selon un rapport de proximité immédiat avec la matière, dans le déroulement même du temps de sa saisie et de sa transformation, c'est-à-dire sur des dispositions similaires au prélèvement sensible du réel sonore en tant que succession d'instantanés autonomes et non selon les termes d'une architecture globale posée *a priori*. Il faut comprendre alors que ce nouveau territoire sonore à découvrir est déjà-là en filigrane mais qu'il demeure inouï car non expérimenté en situation de composition ordinaire. L'échange avec la bande magnétique, en tant qu'actes simultanés d'examen et d'accueil en soi de la matière, en fait progressivement jaillir les contours.

C'est en écrivant à propos de la musique pour bande que Takemitsu pose les fondations du concept de « fleuve des sons » (*oto no kawa* 音の河), qu'il ne cesse d'affiner par la suite en l'articulant à la globalité de son œuvre et en le raccordant aux autres éléments majeurs de sa pensée que sont le « son aussi intense que le silence » (*chinmoku to hakariaeru hodo no oto* 沈黙と測りあえるほどの音) et l'intervalle, ou *ma* 間, pour lequel il est plus célèbre, qui insiste sur l'existence d'un espace interstitiel dynamique, dans la musique et les arts nationaux, corrélatif à la qualité des objets qu'il sépare et de proportions justes bien que déterminées de manière intuitive. « [J]e me suis rendu compte que composer voulait dire : donner sens au “fleuve des sons” qui traverse notre monde », indique-t-il¹⁴⁷ en faisant du son environnant un flux auquel il s'agit d'apporter un éclairage nouveau par l'action concrète. De cette façon, composer n'est pas créer de toutes pièces puisque le vide est déjà plein, mais renvoyer au monde la matière qui l'anime après s'en être saisi. L'idée de circulation mise en place permet par ailleurs à Takemitsu de répondre indirectement à la typologie de la musique élaborée par Pierre Schaeffer et de prendre part au débat amorcé quelques années auparavant par ses pairs¹⁴⁸ :

L'art n'est rien d'autre qu'une concrétisation de l'esprit créatif. L'œuvre musicale est une réalité créée par l'esprit avec un médiateur qui est le son. C'est par cela qu'une œuvre est concrète. Il est souvent dit que la musique est abstraite mais ce propos est très vague et trompeur. Mais si je ne peux pas nier la soi-disant abstraction du « son », l'œuvre doit nous transmettre une émotion fraîche.

Ainsi la musique concrète ne s'opposerait en aucune façon à la musique instrumentale traditionnelle qualifiée d'abstraite par Schaeffer puisque toute action de « faire » la musique est déjà foncièrement concrète. En annulant l'opposition présumée relative à la démarche de constitution des deux types de musique, Takemitsu replace dans le même

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 26. Traduction de Wataru Miyakawa.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 23. Traduction de Wataru Miyakawa.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 23-24. Traduction de Wataru Miyakawa.

temps la musique concrète dans le champ qu'occupe déjà la musique traditionnelle, et en fait par conséquent une force d'expression fondamentale.

Takemitsu ne fait pas expressément mention de la tradition lorsqu'il formule, à ce stade, les principes de sa pensée – cela vient un peu plus tard, lorsque s'affirme davantage la place du Japon sur la scène internationale et que, à travers le miroir d'un Occident directement accessible et désireux de trouver en l'Autre une nouvelle impulsion de redynamisation des formes qu'il crée, se précisent dans un mouvement de coréalisation les nouvelles figures de l'« héritage » culturel japonais. Il est cependant indéniable que la question est déjà abordée en substance et qu'elle sous-tend l'ensemble du discours. La poursuite d'une telle vérité du rapport au son à travers la musique pour bande vient en effet de manière certaine se positionner dans un « à-côté » des lignes de la proposition occidentale, lesquelles, même s'il n'en est pas fait expressément mention, ne pourraient prétendre à la même compréhension dudit rapport. L'expérience sensible et l'action directe prônées par Takemitsu, en échappant totalement aux injonctions théoriques de la « méthode occidentale » à propos de la structure musicale et de la forme, viennent ainsi se loger dans le champ d'une « méthode alternative » entièrement posée sur le primat de l'émotion et du mouvement libre ; sur les fondements, en clair, d'une « irrationalité » positivée, qui se configurerait moins comme une antithèse que comme une dissolution des modèles jusque-là appréhendés. Ce qui constitue le fond de la pensée de Takemitsu n'est pas neuf ; c'est ce qui animait déjà auparavant le travail de Mayuzumi Toshirō par exemple. Les termes et leur développement, eux, le sont, et ils interviennent d'une manière ou d'une autre dans l'évolution depuis cet endroit de la musique pour bande japonaise.

2. Un retour aux formes de la musique traditionnelle japonaise

2.A. Redéfinir le nationalisme musical

La question de la tradition, maintenue vive au sein des diverses formes de l'art et de la musique, reste centrale en ces années de pleine reconquête de l'autonomie. Si la proposition de Takemitsu à la fin des années 1950 consiste à s'éloigner de la modernité occidentale en s'appuyant sur l'expérience sensible du monde, la problématique de l'identité culturelle nationale conserve un caractère insistant. Pour certains, l'entreprise de transcender l'Occident en faisant valoir ce qu'il n'est pas ne conduirait-elle pas à la construction d'une spécificité ethnique ambiguë de qualité simplement « non-occidentale », elle-même creusant l'écart avec le sens authentique de la nature japonaise ? En outre, le pragmatisme du quotidien immédiat et anecdotique, qui repose en grande

partie sur les ressorts de l'internationalisation, peut-il réellement composer un point de départ pertinent à la compréhension des formes véritables de la japonité ? Comment alors affirmer une identité locale tout en se défaisant du rapport exigü de l'opposition à l'Autre ?

L'hypothèse d'une approche de la création depuis la position de l'« être libre » au monde ne peut être entièrement satisfaisante pour tous, et c'est depuis la perspective de l'« être ethnique », à l'endroit du nœud liant le son à ce qui relèverait davantage d'un fonds culturel commun, qu'une autre orientation synchronique aux précédentes est proposée. La substance du quotidien se constituant par la réactualisation continue des processus d'hybridation des forces, c'est dans un retour nécessaire à des usages que l'on imagine avoir maintenus fondamentalement intacts, ou dans une certaine mesure « en retrait » des mécanismes de rencontre, qu'a besoin de se faire l'interrogation du matériau musical. La musique traditionnelle japonaise est alors pensée comme potentiellement détentrice de cette sincérité que réclame le nouvel art.

Le Japon est l'un des premiers pays à avoir légiféré pour la protection de l'héritage culturel : un décret impérial du gouvernement de Meiji appelait déjà, en 1871, à la préservation d'artefacts anciens 古器旧物保存方, avant qu'une série de lois n'en étende le champ d'action aux sanctuaires, aux monuments, aux sites et de manière générale aux trésors nationaux¹⁴⁹. L'incendie en 1949 du temple Hōryūji 法隆寺 à Nara, dont certaines sections sont considérées comme faisant partie des plus anciennes constructions en bois du monde, entraîne un réexamen urgent de ces mesures si bien qu'une année plus tard est rédigée et mise en application la Loi pour la protection des biens culturels 文化財保護法, mieux articulée à l'action concrète, et à l'origine par ailleurs d'une extension du principe de sauvegarde de la propriété culturelle nationale au patrimoine vivant 無形文化財, dont font partie les techniques d'artisanat, les arts de la scène et la musique¹⁵⁰. La reconnaissance individuelle en 1955 de onze musiciens dans le cadre des deux premières opérations de désignation des détenteurs d'un bien culturel immatériel met tout particulièrement en lumière l'importance pour les institutions d'encourager la redécouverte et la transmission de l'art musical autochtone, un tant soit peu délaissé alors que devaient s'affirmer avec force les valeurs de la modernité. Il s'agit ainsi de recomposer le lien avec les fondations de la culture musicale japonaise en déterminant les relais contemporains de ladite culture musicale. L'introduction en 1958 d'un programme d'étude d'œuvres du répertoire folklorique traditionnel et moderne dans les

¹⁴⁹ CANG Voltaire Garces, « Defining Intangible Cultural Heritage and Its Stakeholders: The Case of Japan », *International Journal of Intangible Heritage*, vol. 2, 2007, p. 47.

¹⁵⁰ *Ibid.*

enseignements primaire et secondaire¹⁵¹ constitue un autre de ces engagements menés par le gouvernement pour réconcilier le peuple avec ce qui, jusqu'à peu encore auparavant, cristallisait quelques-uns des artifices de la politique du regroupement national.

Bien que la question de la revalorisation du patrimoine y soit traitée de manière particulièrement rigoureuse, le Japon n'est pas le seul pays à agir de la sorte au lendemain de la guerre. Le nouveau contexte de l'ouverture appelle en effet à mener une investigation commune et synchronique du passé pour établir des logiques de trajectoires propres puis mettre en évidence et défendre une richesse locale. La fondation en 1947 à Londres du Conseil international pour la musique folklorique (The International Folk Music Council, IFMC), une organisation non-gouvernementale dont l'objet est d'étudier les pratiques et de diffuser les connaissances¹⁵², constitue un exemple de cette attention capitale portée, en cette époque charnière d'engagement général sur la scène internationale, aux formes d'un nationalisme positivé et fédérateur, repensé à plusieurs niveaux de la collectivité comme le fondement d'un nouveau rapport à l'Autre, et partant d'un nouveau dialogue.

Le mouvement de revalorisation de l'esthétique musicale traditionnelle au Japon est à resituer toutefois à l'intérieur d'une dynamique sociale plus large de réévaluation des formes japonaises. L'issue de la guerre avait entraîné le pays à faire face à la violence de la désillusion vis-à-vis de la présumée supériorité nationale, et si la période de la reconstruction avait été plus particulièrement marquée par un sentiment de soulagement et une volonté de faire table rase du passé, la présence neuve du Japon dans l'arène économique internationale suscite, autour de la seconde moitié des années 1950, le besoin pour les penseurs de redéfinir favorablement en retour les termes de l'identité nationale ; ce qui n'est pas sans coïncider aux appels de l'État à la réapparition d'une forme de cohésion ethnique au sein des représentations sociales, tandis que bat son plein la lutte contre l'expansion du communisme à l'échelle régionale.

Une littérature abondante et populaire impliquant les questions de la culture japonaise et du peuple japonais, communément désignée sous le terme générique de *Nihonjinron* 日本人論 (que l'on peut traduire par « Discours sur les Japonais »), fait alors surface, avec pour principale particularité de mettre en avant tout en l'élaborant, par le biais de plusieurs points de contact disciplinaires – parmi lesquels la philosophie, l'esthétique, la géographie, l'histoire, l'anthropologie, la psychologie –, l'idée concordante d'une entité japonaise homogène et cohérente en tant qu'« envers » positivé de l'Occident : une qualité à caractère essentialiste par laquelle renaît la confiance en la

¹⁵¹ KIKKAWA Eishi 吉川英史, *Nihon ongaku no rekishi* 日本音楽の歴史 (L'Histoire de la musique japonaise), Ōsaka 大阪, Sōgensha 創元社, 1973 (1^{ère} éd. 1965), p. 461-462.

¹⁵² *Ibid.*, p. 462.

nation et s'oriente la quête de sens. Alors que les anciens symboles majeurs de l'identité nationale tels que l'institution impériale avaient été mis à mal par la guerre, les *Nihonjinron* agissent comme un discours total dont les fonctions descriptive et prescriptive viennent combler les failles de l'histoire¹⁵³. Initiée depuis le peuple quoique non moins encouragée et reprise par l'État, la démarche, mieux enracinée dans le socle social, se montre de cette façon bien plus solide et stimulante que la politique de rassemblement élaborée pendant la guerre¹⁵⁴. La reconsidération dans cette perspective de l'identité ethnique participe au réexamen de la musique traditionnelle japonaise, dont les caractéristiques, à mesure qu'elles sont déterminées ou inventées, sont réinsufflées au sein des représentations contemporaines¹⁵⁵.

Dans la société d'après-guerre, le développement des médias permet une proximité nouvelle et en réalité sans précédent avec les formes de la musique traditionnelle : les événements musicaux, la radio et les disques¹⁵⁶ constituent autant de vecteurs d'actualisation d'un art que l'on dit pourtant ancien. Volontairement rattachée à un fonds commun imaginé comme immuable, la musique traditionnelle n'en reste pas moins ainsi un organisme dynamique dont la présence appuyée entraîne par réappropriation une évolution inéluctable de ses contours. Le rapport à la modernité fait l'objet d'une résistance bien moindre que ce qu'il laisse envisager de prime abord, et c'est en devenant la « musique japonaise contemporaine », ou *gendai hōgaku* 現代邦楽, terme popularisé dans la deuxième moitié des années 1950 par le biais d'un programme radiophonique dédié de la NHK joignant le fantasme de l'essence nationale à la lucidité de l'historicité des pratiques¹⁵⁷, que le nouveau courant traditionaliste se pose comme un complément, aussi bien dans la continuité que dans la rupture, de la musique contemporaine domestique.

Même si pour les compositeurs de musique japonaise contemporaine il s'agit moins de se référer au monde sonore immédiat qu'à des résonances du passé, il est à considérer qu'à l'instar de la musique contemporaine de lignée plus proprement occidentale, la forme musicale ne constitue pas une fin en soi : ne pouvant se risquer à boucher une partie des horizons auxquelles elle prétend, elle est non prescriptive, conçue dès lors pour suivre le mouvement intérieur du compositeur tandis qu'il s'établit lui-

¹⁵³ BEFU Harumi, « Symbols of Nationalism and *Nihonjinron* », dans GOODMAN Roger et REFSING Kirsten (dir.), *Ideology and Practice in Modern Japan*, Londres / New York, Routledge, 1992, p. 42-43.

¹⁵⁴ *Id.*, *Hegemony of Homogeneity*, Melbourne, Trans Pacific Press, 2001, p. 140.

¹⁵⁵ Kikkawa Eishi, Koizumi Fumio 小泉文雄 (1927-1983), Kojima Tomiko, sont parmi les musicologues les plus célèbres des années d'après-guerre à avoir procédé à la réinspection de la musique traditionnelle japonaise en s'inscrivant dans le courant des *Nihonjinron*.

¹⁵⁶ KIKKAWA Eishi 吉川英史, *op. cit.*, p. 466-467.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 468.

même, en tant que sujet ethnique japonais, comme une cheville d'articulation entre deux états du temps national qui se recouvrent. De la sorte, lorsque le *nō* ou bien la musique de *koto* 琴¹⁵⁸ par exemple sont réactivés, ce n'est pas simplement pour adapter des détails techniques à des structures plus ouvertes que celles d'origine dans l'espoir de synthétiser deux sphères culturelles qui seraient pensées comme subséquentes, mais pour souder le présent historique à un « avant » prémoderne lequel contiendrait en lui les données de ce qui « fait », sans qu'on n'ait à l'expliquer, l'idiosyncrasie japonaise : un raccord par lequel se révélerait pleinement par conséquent la singularité de la modernité nationale.

Une telle force de proposition ne peut se restreindre au domaine de ladite « musique japonaise contemporaine » : le modèle qu'elle suggère, en s'articulant principalement autour de la question du matériau sonore, devient dans les faits aisément transférable à divers types de techniques musicales. C'est ainsi qu'un glissement des formes qui la travaillent s'opère au sein du champ large de la nouvelle musique, dont la musique pour bande.

2.B. Mayuzumi Toshirō et le renouveau du panasianisme

Mayuzumi Toshirō, en réalisant *Shichi no variēshon* avec Moroi Makoto en 1956, ne pouvait que se heurter de nouveau à la difficulté de faire « parler » les sons électroniques. En menant un travail important sur la diversification du timbre du matériau sonore, le compositeur posait la question de la pertinence de la jonction du son électronique avec le système sériel : si l'élaboration d'un matériau sensible riche demeurait l'objet principal de son travail « électronique », ledit matériau devait plutôt, dès lors, s'émanciper de la structure contraignante qui continuait d'en museler le potentiel en l'associant à des paramètres exprimés par des valeurs numériques « arbitraires » – comme les décrivait Bekku Sadao. Le son électronique, pour exprimer la vie, avait besoin de se rapprocher davantage de la structure fluide et organique du réel. En cette époque de revalorisation de la musique traditionnelle autochtone et de conceptualisation chez Takemitsu Tōru d'un espace musical situé à l'écart des termes du dialogue avec la production occidentale, le retour au soi ethnique devient une réponse claire à la nécessité de se réappropriier le matériau sonore. Pour Mayuzumi, dont l'œuvre ne cesse d'interroger ce que serait l'expression japonaise selon des modalités propres aux techniques de composition les plus modernes, le mouvement de redécouverte des pratiques anciennes offre les conditions du renouvellement de l'approche formelle de la musique pour bande.

En 1957, Mayuzumi réalise au studio de la NHK *Denshi onkyō ni yoru*

¹⁵⁸ Longue cithare à cordes pincées, disposée en position horizontale pendant le jeu.

ongakuteki zōkei « *Aoi no ue* » 電子的音響による音楽的造形「葵上」 (« Dame Aoi », création musicale pour sonorités électroniques), œuvre adaptée de la pièce de théâtre *nō* du même nom dont la trame se fonde sur un épisode du *Dit du genji* (*Genji monogatari*) 源氏物語¹⁵⁹. Celle-ci suggère un tout nouvel usage de l’outil électronique. Sur la base d’un enregistrement du chant des interprètes de *nō* Kanze Hisao 観世寿夫 (1925-1978), Kanze Hideo 観世榮夫 (1927-2007) et Kanze Shizuo 観世静夫 (1931-2000)¹⁶⁰ dont la voix est par moments modifiée par des effets d’écho fortement accentués, le compositeur élabore une section instrumentale conçue par synthèse sonore : le son de flûte est obtenu à partir d’ondes sinusoïdales et le son de percussions à partir de bruit blanc¹⁶¹, des matériaux façonnés de manière à ce qu’ils puissent approcher les caractéristiques acoustiques des instruments dont ils évoquent le timbre¹⁶². En disposant les sons selon le rythme physiologique du *nō*, c’est-à-dire selon des rapports sensibles plutôt que mathématiques des éléments dans le temps, Mayuzumi ne fait pas seulement la proposition de ce que peut être une pièce de musique pour bande de sensibilité pleinement japonaise : il suggère également une solution au problème notoire de l’incapacité technique du matériel à disposition à générer des sons aussi complexes que ceux du réel. Ainsi, s’il demeure impossible de reproduire à l’identique la réalité, c’est en suscitant l’émotion que donne à entendre l’imitation de ses contours sensibles qu’une nouvelle voie de travail est en mesure de se dessiner. Il faut comprendre de la sorte que l’intention ici n’est pas tant d’élaborer une réponse « japonaise » à la méthode du studio de Cologne que de mettre en avant une façon autre et non moins valide de coordonner le fond et la forme de l’œuvre électronique.

Les Japonais ne sont en réalité pas les seuls à ce moment de l’histoire de la musique pour bande à s’efforcer de dépasser le modèle d’autorité autour duquel s’étaient organisées les pièces *Studie I* et *Studie II*. Karlheinz Stockhausen lui-même, aussitôt déçu du résultat de la mise en application des principes qu’il avait participé à élaborer, avait pratiqué une avancée technique significative d’un essai à l’autre, sans parvenir toutefois à concilier le matériau électronique et les prétentions relatives à la synthèse additive de la matière. Après la défaite de 1945, la nouvelle musique s’était constituée avec pour pari de laisser derrière elle le romantisme désormais considéré décadent car inextricablement lié

¹⁵⁹ Œuvre majeure de la littérature japonaise du onzième siècle, le *Dit du genji* présente de manière romancée la vie à la cour impériale de l’époque Heian 平安 (794-1185).

¹⁶⁰ Fratrie dont la lignée remonte jusqu’à Kan.ami 観阿弥 (1333-1384) et Zeami 世阿弥 (1363-1443), dramaturges renommés et théoriciens du *nō*.

¹⁶¹ Le bruit blanc est un son de processus aléatoire composé de toutes les fréquences audibles, chacune ayant la même intensité.

¹⁶² KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Mayuzumi Toshirō no denshi ongaku » 『黛敏郎の電子音楽』 (La Musique électronique de Mayuzumi Toshirō), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *Mayuzumi Toshirō no denshi ongaku* 黛敏郎の電子音楽 (La Musique électronique de Mayuzumi Toshirō), Kyōto 京都, Engine Books, 2011, p. 39.

à l'expression sentimentale nazie, et le meilleur moyen d'y parvenir avait consisté à s'inscrire dans la prolongation des travaux de la Seconde école de Vienne dont le travail subversif, en incarnant la dégénérescence de l'esprit austro-germanique si redoutée par le Troisième Reich, ne pouvait que mettre en œuvre l'évolution salutaire dudit esprit pour les jeunes compositeurs d'après-guerre. C'est avec un détachement rendu possible par l'apaisement relatif des blessures existentielles du conflit, le nouveau contexte politique international et le relâchement de l'urgence de se positionner au début des années 1950 face aux faiseurs de la musique concrète que sont réexaminées les pratiques. Stockhausen bénéficie ce faisant de la latitude nécessaire pour composer, de 1954 à 1956, l'œuvre *Gesang der Jünglinge* (*Le Chant des adolescents*), tentative ambitieuse de suspendre la retenue sensible qui jusque-là caractérisait quelque part le système sériel¹⁶³.

Pièce de musique pour bande composée de cinq pistes sonores sur lesquelles figurent la voix enregistrée d'un jeune garçon chantant et récitant un passage du Livre de Daniel¹⁶⁴ et des sons d'origine électronique, *Gesang der Jünglinge* opère une convergence fructueuse des approches de Paris et de Cologne, longtemps maintenues dans un rapport d'opposition théorique et esthétique mutuelle. Bien que toujours articulée selon un principe de permutation de valeurs numériques appliquées aux divers paramètres de la structure musicale, l'œuvre, en s'ouvrant aux sons d'origine microphonique, esquisse la possibilité de l'emploi d'une matière non entièrement prédéterminée laquelle jusque-là paraissait incompatible avec l'ambition qu'était l'accomplissement du projet sériel intégral. L'intention de l'œuvre est ainsi clairement la conjonction des méthodes et le dépassement des antagonismes. Le rôle du langage y est prépondérant ; Stockhausen organisant son matériau par le biais du jeu combinatoire d'éléments déterminant les degrés d'une échelle double constituée de sons parlés et de sons synthétiques les plus purs (voyelles et fréquences simples) aux plus complexes (consonnes et bruit blanc)¹⁶⁵, des correspondances sensibles mais aussi dans une certaine mesure de sens se font, par mouvements de rapprochement et de distanciation variables entre le phonème et le son électronique, la parole constituée et la phrase musicale¹⁶⁶. Quoique de manière foncièrement différente des travaux menés précédemment à Cologne, l'idée qu'une coïncidence profonde puisse se faire entre la structure et le matériau cette fois mixte

¹⁶³ LALIBERTÉ Martin, « Karlheinz Stockhausen et *Gesang der Jünglinge* : convergences et métamorphoses de la pensée sérielle d'un ancien "Adolescent dans la fournaise" », dans PETIT Élise (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949) – Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Éditions Delatour France, coll. « Avant-gardes », 2015, p. 44-47.

¹⁶⁴ Décivant plusieurs événements historiques de la captivité du peuple juif à Babylone du règne de Nabuchodonosor II (mort en 562 av. J.C.) à celui d'Antiochos IV (v. 215 av. J.C.-164 av. J.C.), roi séleucide cherchant à éradiquer le judaïsme, le Livre de Daniel fait partie de la Bible hébraïque et de l'Ancien Testament de la Bible chrétienne.

¹⁶⁵ LALIBERTÉ Martin, *op. cit.*, p. 54-55.

¹⁶⁶ STOCKHAUSEN Karlheinz, « Actualia », *Die Reihe*, no. 1, 1958 (1^{ère} éd. 1955), p. 45-46.

d'une œuvre reste affirmée¹⁶⁷, non sans renouveler par la même occasion l'horizon des pratiques. L'évolution marque vivement, par les possibilités qu'elle suggère, le milieu international de la musique contemporaine.

Mayuzumi Toshirō participe en juin 1956 au festival de la Société internationale de musique contemporaine à Stockholm puis assiste le mois d'après aux Cours d'été internationaux de musique moderne de Darmstadt (Internationale Ferienkurse für Neue Musik) où est jouée la pièce *Gesang Der Jünglinge*¹⁶⁸. La découverte de la proposition novatrice de Stockhausen forge sans aucun doute l'impulsion par laquelle le compositeur japonais tente une toute autre approche du son électronique, souhaitée comme plus en phase avec ce qu'il détermine comme la « sensibilité locale », et qui par ailleurs constituerait une évolution plutôt qu'une rupture avec son travail sur le timbre démarré plus tôt. La japonité chez Mayuzumi est d'emblée soutenue par l'image de l'Orient comme rassemblement des lignes de forces. À l'Université des arts de Tōkyō, Mayuzumi étudie la composition auprès de Hayasaka Fumio 早坂文雄 (1914-1955), partisan du panasianisme musical, de qui il reprend l'idée que les expressions contemporaines ne sont pas tenues d'être détachées d'une certaine représentation des formes régionales, car de cette relation de dépendance se constituerait la stabilité d'une progression à la fois continue et véritablement décentrée par rapport à l'hégémonie musicale occidentale. Fondé sur l'idée de l'unicité dans la pluralité, le panasianisme représenterait donc un mouvement de défense solide contre l'eurocentrisme, sans pour autant refuser le caractère universel des techniques aujourd'hui en usage¹⁶⁹. Recourir au schéma selon lequel l'Orient constituerait un réservoir d'objets, de motifs, de matières issus de cultures aptes à lutter par leur rassemblement contre une influence externe, n'est pas sans renvoyer au discours impérialiste japonais par lequel, pendant la montée du militarisme, se voyait justifiée l'annexion de territoires en vue de l'établissement d'un front commun face au colonialisme occidental. Absorber les éléments de la musique orientale pour annihiler la distance culturelle – et faut-il comprendre ethnique – avec les peuples géographiquement proches et se positionner, robuste, face à une entité plus grande et menaçante par sa capacité à coloniser les esprits et les formes est de toute évidence un transfert dudit discours politique au domaine de l'art, une stratégie d'opposition laquelle permet d'articuler un rapport au monde qui, démarré des strates

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶⁸ MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « LP ni natta denshi ongaku » 『LP になった電子音楽』 (La Musique électronique sur disque), *Pureibakku* プレイバック (*Playback*), vol. 4 no. 10, octobre 1957, p. 34.

¹⁶⁹ HAYASAKA Fumio 早坂文雄, MIURA Atsushi 三浦淳史, « Pan.eishanizumu ongaku ron » 『汎東洋主義 (パンエイシャニズム) 音楽論』 (Traité musical sur le panasianisme), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 9, septembre 1954, p. 9 ; 12.

imaginées comme profondes de l'identité, justifie la différence des moyens mis en œuvre et des résultats obtenus.

À la fin des années 1950, l'attention que Mayuzumi prête aux sons, aux harmonies et aux rythmes de sensibilité orientale n'est pas neuve. La première œuvre qu'il écrivait après avoir complété ses études, *Sphenogram* (1950), associait déjà la principale gamme pentatonique de la musique de *gamelan*¹⁷⁰ javanais avec la musique liturgique indienne ; d'autres par la suite exploraient des combinaisons de timbres atypiques pour la musique traditionnelle occidentale¹⁷¹. Chaque fois cependant, l'organisation des sons venait s'appuyer sur des procédés neufs de composition. La pièce *Nehan kōkyō kyoku* 涅槃交響曲 (Symphonie du Nirvana) pour chœur et orchestre symphonique, écrite en 1958 dans la continuité de l'examen des formes de la musique orientale, bénéficie quant à elle de la vision désormais particulièrement claire qu'a le compositeur japonais de la technique, afférente à la musique pour bande, de la représentation sensible du réel. Le choix du thème de la spiritualité bouddhique, bien que découlant d'une volonté évidente de faire « renaître » l'orientalisme culturel, fait par ailleurs vraisemblablement écho à la manifestation neuve du mysticisme chez Stockhausen. La réponse musicale de Mayuzumi organise de la sorte l'affrontement des formes les plus immédiatement accessibles comme les plus structurellement enracinées de ce qui se présente comme deux civilisations « opposées ».

Dans ce qui apparaît comme une certaine continuité méthodologique avec le travail de recherche d'Olivier Messiaen sur la transcription et le classement du chant des oiseaux, Mayuzumi examine le spectre harmonique de cloches de temples bouddhiques, desquelles il entreprend la notation dans le but d'en faire imiter par la suite les reliefs par l'orchestre symphonique. *Nehan kōkyō kyoku* n'est pas à proprement parler une œuvre produite au studio de musique électronique de la NHK, mais elle en use les ressources instrumentales pour que soit reconstituée la pureté de la tension énergétique de l'instant où la cloche, percutée, produit le son ; une pureté dont l'intensité n'est transparente que si des espaces de relâchement entre les « coups frappés » sont aménagés comme autant d'intervalles transitoires dans la progression musicale. C'est ainsi par le biais d'un travail d'investigation sur l'authenticité du rapport sensible au phénomène sonore rendu possible par les outils d'analyse les plus modernes que Mayuzumi tente de retrouver dans l'art musical une sincérité « orientale » élémentaire, détachée des principes abstraits dans lesquels est enclavée la musique contemporaine occidentale – un paradoxe méthodologique qui en réalité n'en est pas un, la technique en tant que telle étant

¹⁷⁰ Le *gamelan* est un ensemble musical traditionnel indonésien, principalement composé d'instruments percussifs en métal.

¹⁷¹ GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 185.

comprise comme relevant d'un fonds universel commun à l'humanité et donc transversal au temps historique. Le choix de l'orchestre symphonique pour créer l'œuvre n'est par ailleurs pas anodin, car la modernité japonaise s'appuie concrètement sur les formes de la modernité occidentale – qui serait en vérité universelle, répétons-le –, quand bien même son « cœur » se situerait autre part : là réside une ambiguïté qui ne peut être résolue – et qui ne fait pas l'objet d'une tentative de résolution, puisqu'elle ne nécessite pas de résolution –, en cela qu'elle constitue la réalité du Japon contemporain.

En juin 1958, Mayuzumi écrit dans *Chūō kōron* 中央公論 (Débat central)¹⁷², mensuel littéraire de grande influence auprès des intellectuels :

私のヨーロッパへの決別はまことに徐々にであった。現代音楽の作曲家が、ヨーロッパから完全に絶縁して創作するということが、どんなに至難のわざであるかを、私は身に沁みて味わったし、いまでも味わっている。私の心の中のヨーロッパの崩壊は、かなり短時間の間に達成されたけれども、手がその心のままに動くようになるには、大へんな年月と努力を要するものだからである。

Ma rupture avec l'Europe s'est vraiment faite lentement. Pour un compositeur de musique contemporaine, créer en s'isolant totalement de l'Europe est un exercice dont j'ai éprouvé de tout mon être l'extrême difficulté, difficulté que je ressens encore aujourd'hui. Il m'a fallu relativement peu de temps pour que l'Europe en moi s'effondre, mais, pour faire en sorte que les gestes obéissent à l'esprit, il faut considérablement plus de temps et d'efforts.

[...]しかし、考えてみれば、われわれの表現しようとする世界—私はあえてそれを東洋的とは規定しない。なぜならば、現在の私を形成しているさまざまな要素は、単に東洋的という定義だけでおさまるものでないことは明白だからである—にもっとも適合する技術を割り出すこと以上に、困難な問題はそうざらにないと言えるのではなからうか。つまり、それは、近代ヨーロッパ的な観念からの完全な離脱を前提とするゆえに、ある意味においては《芸術》という基本理念さえも否定しなければならない立場に、おかれなるとも限らないのだ。

[...] Cependant, si l'on y pense, ne peut-on pas dire qu'il existe rarement problème plus difficile que d'identifier une technique conforme au monde que nous Japonais essayons d'exprimer (qui n'est pas oriental si j'ose dire ; car il est manifeste que les différents éléments constitutifs de mon moi actuel ne peuvent se satisfaire d'une simple détermination orientale). En fin de compte, préalablement à un total renoncement des idées européennes modernes, il n'est pas exclu qu'il faille, dans un certain sens, jusqu'à nier l'idée fondamentale même d'art.

このような考え方に立った場合、理念的に云うならば、《芸術》が自律性を獲得する以前の状態、すなわち、呪術的機能を持ったり、肉体の運動に直結する生理的昂奮のために必要とされたり、あるいは宗教に奉仕したりするような、初源的な意味に立ち返って眺める態度が要求され、創作し、発表するという行為自体が既にナンセンスであるということにもなるのだ。

Lorsqu'on en vient à considérer cette pensée, pour parler de manière conceptuelle, d'une situation où l'art n'a pas encore acquis son autonomie, en d'autres termes, où il est appelé à effectuer une sorte de retour à sa signification originelle, comme celle de détenir une fonction magique, d'être essentiel à la stimulation physiologique liée au mouvement du corps, ou encore de servir la religion, alors l'acte même de création, et de présentation de l'œuvre, est déjà une absurdité.

ここで《芸術》が《宗教》に極めて近い存在として把握されるのであり、

¹⁷² MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Yōroppa ongaku e no ketsubetsu » 『ヨーロッパ音楽への決別』 (La Séparation d'avec la musique européenne), *Chūō kōron* 中央公論 (Débat central), vol. 73 no. 6, juin 1958, p. 232.

最近、私は、しばしばこのことを考える。もっとも自分の表現したいことを、的確に表すためには、五線紙の上を書くというような操作では、到底達成されることがないのではないかということ。それよりも、現在の私の心境から言えば、鐘造り師のもとに住み込んで、私の求める音を発してくれる鐘を、一生涯かけても、ただ一つだけでよいから造り出して、これこそが私の作品であると自負してみたい衝動にかられるのだ。

À cet endroit, l'art et la religion peuvent être appréhendés comme deux entités extrêmement proches l'une de l'autre ; récemment, je pense beaucoup à cela. Parmi les opérations telles qu'écrire sur du papier à musique, n'y a-t-il pas quelque chose qui nous permette d'exprimer précisément ce que l'on a à l'esprit ? Quoi qu'il en soit, si je devais exposer mon état d'âme actuel, devenir apprenti d'un maître saintier et confectioneer, même si cela me prenait toute la vie, ne serait-ce qu'une seule cloche capable d'émettre le son que je recherche, me ferait succomber à la tentation de m'enorgueillir d'une telle œuvre personnelle.

Ce qui ressort du discours est qu'il est primordial de s'interroger sur les mécanismes de la création pour pouvoir prétendre revenir à une certaine authenticité primitive de l'art : l'Orient, dans sa pluralité conçue comme l'envers d'un Occident préalablement unifié par la raison, devient le cadre de ce projet. Chasser de soi l'Occident ne mène pourtant pas simplement à l'Orient, car comme Mayuzumi tente de le signifier, l'Orient n'est rien d'autre qu'une construction détachée en substance de la réalité quotidienne. Il convient en clair d'expulser ce qui est en soi pour mieux imaginer et recomposer ce qui serait constitutif d'un fonds culturel commun. L'évacuation des dogmes quels qu'ils soient laisse une fenêtre ouverte sur un monde intime vaste et pensé comme authentique dans la manière dont il serait activement rattaché à une sorte de primitivisme de la culture ethnique : du passage ainsi pratiqué serait dégagée l'esquisse de ce qui peut se manifester comme un véritable moi japonais. Dans les faits, le rapport en jeu avec l'« Occident » annule la possibilité même du dépassement des cadres. Car se penser et « se faire » dans le miroir de l'autre reste quoi qu'il en soit une réponse donnée en réaction, et selon des dispositions précises, c'est-à-dire rationalisées, à ce qui fait face. En d'autres termes, acter pour la décolonisation des structures de la musique reste un projet déterminé par la logique du dialogue, quand bien même ledit projet reposerait soi-disant sur les ressorts du retrait d'avec ce dialogue.

La spiritualité bouddhique devient quoi qu'il en soit dès cette époque un élément prépondérant de la musique de Mayuzumi, par lequel s'articule le caractère japonais recherché. Dans les pièces pour bande produites à la NHK, c'est à travers un examen toujours plus approfondi de la dynamique du son de cloche et des modalités de sa reproduction que s'exprime le besoin de relier la modernité à un fonds identitaire spécifique. Les œuvres *Myūjikkū konkurēto ni yoru « kanpanorojī »* ミュージック・コンクレートによる「カンパノロジー」 (Campanologie pour musique concrète) (1959), *Kanpanorojī orinpika* カンパノロジー・オリンピックカ (Campanologie olympique) (1964) – laquelle est diffusée à l'occasion des cérémonies d'ouverture et de fermeture des Jeux

olympiques de Tōkyō les 10 et 24 octobre 1964 au Gymnase national de Yoyogi 国立代々木競技場 –, puis *Maruchi piano no tame no « kanpanorojī »* マルチ・ピアノのための「カンパノロジー」 (Campanologie pour multi-piano) (1967), chacune réalisée selon des moyens techniques différents, constituent les points d'un itinéraire orienté vers une souplesse et une autonomie souhaitées de plus en plus importantes du son : une « déprogrammation » progressive d'avec l'objet réel qu'est la cloche par laquelle, peut-on comprendre, le retour à la sensation musicale pure serait encouragé.

Initiées par Stockhausen à l'étranger et Mayuzumi au Japon, les nouvelles manières syncrétiques de faire la musique pour bande repoussent au loin les limites respectives des genres concret et électronique tels qu'ils s'étaient institués à leur début. L'une des questions neuves que pose la rencontre des modèles est celle des modalités de jonction de matériaux hétérogènes. Si Stockhausen propose la concordance des qualités acoustiques du son électronique et celles de la voix pour rapprocher le son synthétique de l'univers structurel sous-tendant la signification linguistique, Mayuzumi s'oriente quant à lui vers un travail de représentation relevant du rendu que l'on pourrait qualifier d'« impressionniste » de la dynamique acoustique des sons du réel ; la voix, non centrale mais ayant pour fonction dans *Aoi no ue* de renvoyer l'œuvre à la dimension du genre établi – le *nō* –, n'en reste pas moins un outil appréhendé quant à la revalorisation du matériau électronique.

La voix n'est pas un élément nouveau dans la musique pour bande, elle fait partie de ces sons d'origine microphonique exploités d'emblée chez Pierre Schaeffer ou chez Takemitsu Tōru. Mais l'idée de l'utiliser à des fins de réinterprétation du son électronique relève bien quant à elle de l'ordre de l'innovation dans la deuxième moitié des années 1950. C'est alors avec une vision renouvelée et encore plus ambitieuse de l'art que les compositeurs et les ingénieurs du son envisagent la suite de la création du studio de la NHK.

3. L'incorporation de la voix dans la musique pour bande

3.A. Revaloriser le matériau vocal

Dès ses débuts, la NHK lançait une réflexion autour de la production de programmes spécialement dédiés au format radiophonique. Le nouveau média se présentant comme une transposition du texte à la parole, l'adaptation littéraire s'imposa comme l'une des réponses évidentes à ce besoin immédiat de créer du contenu et de mobiliser le peuple autour des nouvelles pratiques d'écoute collective. La première pièce de fiction conçue spécifiquement pour la radio, *Shikan no musume* 士官の娘 (La Fille de

l'officier), fut une interprétation du roman *Kapitanskaïa dotchka* (La Fille du capitaine) (1836) d'Alexandre Pouchkine (1799-1837), diffusée en juillet 1925¹⁷³. L'œuvre originale, traduite en 1883 en japonais puis faisant l'objet d'une adaptation cinématographique en 1915 par le réalisateur Hosoyama Mayomatsu 細山喜代松 (1888-1941) – il s'agit de la première adaptation cinématographique au monde du récit, réalisée trois ans après l'opéra du même nom du compositeur César Antonovitch Cui (1835-1918) –, était loin d'être inconnue, tant elle cristallisait la fascination qu'avaient éprouvée les Japonais pour le romantisme et le réalisme russes du dix-neuvième siècle.

En août 1925, le public découvrait ensuite la pièce *Tankō no naka* 炭鉱の中 (Dans la mine de charbon), adaptation d'un travail de l'auteur britannique Richard Hughes (1900-1976) pour la BBC en 1924, *A Comedy of Danger*, la toute première œuvre de théâtre radiophonique : en réinterprétant le programme original peu après sa diffusion, c'est dire une fois encore la rapidité et l'enthousiasme avec lesquels les Japonais comptaient faire du média un lieu fondamental du divertissement de masse par l'innovation technique et artistique. Tandis qu'il était conseillé aux auditeurs d'écouter l'émission dans le noir, divers effets sonores conçus en studio, tels que l'imitation du son d'une explosion sous-terrainne ou celle du jaillissement en cascade d'un cours d'eau, tentaient de rendre compte de l'environnement clos et anxiogène de trois personnages qui, perdus dans les ténébreuses profondeurs d'une mine, font face à l'épreuve de leur mort imminente¹⁷⁴. L'intention derrière le travail du son était de conférer à la performance une proximité telle pour le public qu'elle puisse le confronter au destin funeste mis en scène ; une expérience neuve de récréation, par le biais de l'oreille, d'un événement sensible intense, né de la privation de l'œil, et que seule pouvait rendre possible dans ces conditions la radiodiffusion.

Avec la production de pièces de théâtre radiophonique émergeait une nouvelle conscience de la mise en forme du récit : le son devait pallier l'absence d'éléments visuels qui en situation de représentation scénique ordinaire participent à l'élaboration du sens. Dès ce moment le discours linguistique devait se doubler d'indices sonores à même de rendre compte du cadre des événements contés, non pas tant dans la figuration directe dudit cadre que dans l'évocation de son intensité sensible. La pièce de théâtre radiophonique se devait ainsi de coordonner la voix et l'effet sonore de manière à dépasser le niveau discursif de la narration seule. Alors que le cinéma s'était constitué comme un art de l'effet pour les yeux, la pièce pour radio en devenait une sorte de pendant pour l'oreille, pour laquelle se précisait l'exigence de concevoir les instruments

¹⁷³ NHK Broadcasting Culture Research Institute, *Broadcasting in Japan – The Twentieth Century Journey from Radio to Multimedia*, Tōkyō, NHK, 2002, p. 32.

¹⁷⁴ *Ibid.*

de la mise « en visibilité » de l'action transposée à l'antenne : un processus de réincarnation du son articulé par le besoin double d'aménagement « scénographique » du récit et de validation phénoménologique de l'expérience suggérée par les événements contés.

La question primordiale du rapport du sens au sensible est ce qui travaille également à bien des égards la musique pour bande. La pièce de théâtre radiophonique ne relève pas de l'œuvre musicale, mais le caractère flagrant de sa similitude structurelle avec ce que s'efforçait d'élaborer Pierre Schaeffer lors de ses expériences musicales à la fin des années 1940 réclamait l'énonciation de mesures fermes parmi lesquelles la nécessité de pratiquer en la favorisant une écoute « réduite » du son : par une attention portée de manière active et spécifique aux matières et aux textures, il s'agissait là de saisir le monde dans son apparition phénoménologique seule pour rompre le lien de causalité que le son entretient avec les objets et les événements du réel. À la littérature devait se substituer la musique, écrivait Schaeffer¹⁷⁵. Pour le dire autrement, au langage devait succéder rythmes et formes, sans que cela n'entraîne pour autant l'évacuation forcée du matériau vocal. Face à ce qui était en train de se constituer comme les prémices d'un art nouveau, Schaeffer avait en effet à appréhender où résidait le phénomène musical, condition *sine qua non* à la légitimation de cette musique des sons concrets dont l'hypothèse consistait à réinventer l'acte même de faire la musique. Aussi, il devenait évident que l'acceptation de tout type de son d'origine microphonique ne pouvait qu'induire en retour une focalisation stricte sur ce qui, du son, engendrerait la pleine abstraction de sa matérialité. C'est ainsi par le biais de l'examen de la structure interne des sons et de l'évaluation des transitions de masses, de couleurs, de dynamiques, que devait être rétablie la continuité qu'expulsait la coupure avec le langage et avec la structure discursive de l'expérience du réel.

Au milieu des années 1950 au Japon, le rapport au son dans la musique pour bande est différent de celui auquel se confrontait Schaeffer. Les compositeurs ne sont plus exactement dans une perspective de découverte radicale de nouvelles possibilités musicales, mais plutôt à la recherche d'un positionnement face à ce qui existe déjà. Takemitsu Tōru produit d'emblée une œuvre mixte de vaste amplitude, composée de travaux tenant entre autres de la fiction sonore et de la musique. Des passages permettant le déplacement fluide d'un domaine à l'autre sont ménagés par le biais notamment du transfert et du réarrangement de matériaux déjà exploités. La voix chez Takemitsu, bien que traitée différemment selon le champ disciplinaire où elle vient se loger, ne se départit jamais néanmoins de son expressivité et de sa fonction linguistique, contrairement à ce

¹⁷⁵ SCHAEFFER Pierre, *L'Œuvre musicale – Texte et documents inédits réunis par François Bayle*, Paris, INA.GRM / Librairie Séguier, 1990, p. 30.

qu'il se passe chez Schaeffer. Dans la pièce réalisée pour la Shin nihon hōsō *Vōkarizumu A.I.* ヴォーカリズム A・I (Vocalisme A.I.) (1956) par exemple, constituée uniquement pour sons des voyelles « a » et « i » qui articulées à la suite forment le mot « amour » (*ai* 愛) en japonais, les diverses modalités d'énonciation du sentiment amoureux par un homme et une femme se répondant de manière successive selon des intonations et des rythmes chaque fois changeants renvoient tout autant à la sphère du sensible, par laquelle se développent de manière concomitante la perspective du musical et celle de l'émotion, qu'à celle du langage, constitutif du récit de l'évolution d'un rapport affectif entre deux individus. De la sorte, c'est par une bidimensionnalité du mode de saisie du matériau vocal, lequel mode oscille entre la perception de spécificités formelles du son et la compréhension du motif du dialogue, que la pièce se déploie entièrement de son élément le plus simple, le phonème, à la totalité de sa temporalité. Si la voix ne fait pas l'objet d'une exclusion impérative, alors c'est à travers les différents plans de son potentiel expressif qu'elle doit être interrogée, propose Takemitsu.

Par certains de ses aspects, et cela est d'abord visible surtout chez Takemitsu, la musique pour bande au Japon ne subit pas de rupture complète avec la pièce de théâtre radiophonique. Ce choix repose en grande partie sur des questions structurelles inhérentes aux studios, car il découle de stratégies économiques selon lesquelles un compositeur a la possibilité de décliner sous différents formats un même matériau sonore et thématique de base. La méthode de gestion de la production ne suffit pourtant pas à tout expliquer : la volonté de se réappropriier les codes d'une expression dont l'amorce avait été conçue ailleurs dans le monde participe sans aucun doute de même à cette orientation. Lorsque Karlheinz Stockhausen dévoile son œuvre *Gesang der Jünglinge* en 1956, les enjeux évoluent, et il s'agit désormais de repenser la voix d'une nouvelle manière syncrétique avec l'entière étendue du matériau de la musique pour bande.

3.B. Un outil de remédiation des milieux

En 1959, deux œuvres de musique pour bande ambitieuses, avec orchestre et voix, sont produites à la NHK : *Koe, dension, shitsunaigaku ni yoru rajio no tame no sakuhin* « *Pythagorasu no hoshi* » 声、電子音、室内楽によるラジオのための作品「ピュタゴラスの星」 (« L'Étoile de Pythagore », œuvre radiophonique pour voix, sons électroniques et orchestre de chambre) de Moroi Makoto, et *Denshi ongaku to koe no tame no konpojishon* « *Kuroi sōin* » 電子音楽と声のためのコンポジション「黒い僧院」 (« Le Cloître noir », composition pour musique électronique et voix) de Matsushita Shin.ichi 松下真一 (1922-1990). En réalité cette dernière n'est pas réalisée au studio de musique électronique de Tōkyō, mais au sein de l'antenne située à Ōsaka de l'institution,

autour d'une équipe dépendant de la section de création des effets sonores destinés aux programmes¹⁷⁶. Ce fait vient rappeler que si le studio de Tōkyō représente la structure la plus productive et la mieux équipée du pays en matière de musique pour bande, il en existe une grande quantité d'autres de natures diverses qui se répondent mutuellement dans l'avancée de l'art. L'activité du « studio » d'Ōsaka, démarrée sous l'impulsion de Matsushita, peut être considérée dans les faits comme indépendante de celle de Tōkyō ; l'appartenance à la même société et le dialogue qui s'effectue entre les équipes de production¹⁷⁷ sont ce qui détermine l'articulation de productions respectives en un tout constitué¹⁷⁸.

Dans *Pythagorasu no hoshi* Moroi tire à nouveau parti de la méthode sérielle pour organiser les sons. S'inspirant de la pensée pythagoricienne selon laquelle les proportions harmoniques entre intervalles de notes aident à appréhender la structure de l'univers et qu'en conséquence la musique a une dimension cosmique, Moroi élabore une œuvre où communiquent un principe organisationnel général fondé sur des rapports arithmétiques inexhaustibles et des successions de matière constituée. Les sons générés par la pratique instrumentale et ceux produits par la parole dans l'exercice de déclamation d'un poème de l'auteur Ishihara Tatsuji 石原達二 (1932-) à propos de la perception sensible du monde selon Pythagore sont soumis à des mouvements physiologiques d'ouverture et de fermeture, qui, contrastant avec la trame formelle serrée des sons électroniques, que le jeu des nombres rend inépuisables, sollicitent la rencontre de la forme accomplie avec ce qui relève de l'infini, notions à l'origine de toute chose dans la pensée du philosophe grec et s'incarnant ici dans des rapports d'attraction et d'opposition variables entre le geste proportionné et l'activité sans limite de la pensée, la matière et le désincarné. Par la rhétorique de l'enchaînement polarisé des deux sphères du monde, Moroi instaure une relation de proximité étroite et complémentaire des éléments de l'œuvre, et relocalise par la même occasion les principes d'organisation de la musique

¹⁷⁶ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Nihon no denshi ongaku – Shuyō sakuhin » 『日本の電子音楽 主要作品』 (La Musique électronique japonaise – Les principales œuvres), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *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 東京, Aiikusha 愛育社, 2009 (1^{ère} éd. 2006), p. 1072.

¹⁷⁷ SATŌ Shigeru 佐藤茂, « 12 nin no sōsha to denshi on no tame no ongaku » 『12 人の奏者と電子音のための音楽』 (Musique pour 12 interprètes et sons électroniques), *Oto no hajimari o motomete 8 – Inamura, Tokuono, Sasaki, Ōtsu no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 8 稲村・徳尾野・佐々木・大津の仕事 (À la recherche de l'origine du son 8 – Le travail d'Inamura, Tokuono, Ōtsu), Japon, Sound3, 2009, p. 6.

¹⁷⁸ *Id.*, « Kuroi sōin (hitogoe to denshi on ni yoru kuroi sōin) » 『黒い僧院 (人声と電子音による黒い僧院)』 (Le Cloître noir – Le cloître noir pour voix humaines et sons électroniques), *Oto no hajimari o motomete 8 – Inamura, Tokuono, Sasaki, Ōtsu no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 8 稲村・徳尾野・佐々木・大津の仕事 (À la recherche de l'origine du son 8 – Le travail d'Inamura, Tokuono, Ōtsu), Japon, Sound3, 2009, p. 6.

contemporaine au sein d'une perspective davantage subjectivée de l'art, par laquelle s'installe un dialogue fondamental entre l'artiste et le milieu étendu qui est le sien. Nous pouvons formuler dès lors l'hypothèse que le thème pythagoricien relève d'un choix bien déterminé : en ayant recours à un imaginaire relatif à des origines communes universelles du fait musical, Moroi jouerait sa propre introduction, effectuée avec force, dans la lignée d'un art dont l'historicité et l'éclatement fantasmés justifieraient la participation de la proposition locale – selon des échanges rêvés comme symétriques – au débat international.

Matsushita Shin.ichi, mathématicien et physicien, étudie dès son plus jeune âge la composition et l'harmonie. Compositeur précoce, il écrit sa première pièce orchestrale à treize ans, puis il compte parmi les artistes à faire rapidement cas du dodécaphonisme lors de son introduction au Japon¹⁷⁹. De formation scientifique, Matsushita développe un intérêt particulier pour la rigueur structurelle de la musique allemande ; l'attention qu'il porte simultanément aux impressionnistes français lui ouvre néanmoins des perspectives formelles supplémentaires grâce auxquelles il en vient à considérer de manière active la question de la perception musicale de l'auditeur¹⁸⁰, une problématique qui l'enjoint à élaborer des développements sériels de rapports simples et d'évolution continue¹⁸¹, c'est-à-dire suscitant l'effet d'enchaînements organiques. *Kuroi sōin* constitue la première pièce de musique pour bande de Matsushita. Composée de sons électroniques, de sons d'origine microphonique majoritairement instrumentaux et parmi lesquels prédominent les percussions, d'un chœur en grande partie dévolu à l'interprétation de chants grégoriens et de la déclamation d'un poème de Kitazono Katsue 北園克衛 (1902-1978) ayant pour sujet le dépassement des cadres sensibles dans la poursuite d'une vérité universelle, l'œuvre tente de réunir en les confrontant les trois espaces que seraient le monde transcendantal, le milieu extérieur et la conscience¹⁸², chacun soumis à des dynamiques propres mais qui ne sont pas sans présenter des passages sensibles entre eux aux niveaux des rythmes et des matières.

En cette fin de décennie riche en expérimentations diverses, il est certain que les propositions de Moroi et de Matsushita se modèlent en réponse à ce qui depuis peu émerge par le biais de la mixité des techniques et de l'usage de la voix comme une

¹⁷⁹ ISHIZUKA Jun.ichi 石塚潤一, « Hōjō naru onkyō no umi e to fune daseyo » 『豊饒なる音響の海へと船だせよ』 (Voguez vers la mer de sons fertile), dans KAWASAKI Kōji 川崎弘二 (dir.), *op. cit.*, p. 75.

¹⁸⁰ NAKA Mamiko 仲万美子, « Matsushita Shin.ichi » 『松下真一』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, p. 230.

¹⁸¹ MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Le Cloître noir », *Ongaku geijutsu – Bessatsu – Nihon no sakkyoku 1960* 音楽藝術 別冊 日本の作曲 1960 (L'Art de la musique – Supplément – La composition japonaise 1960), 1960, p. 196.

¹⁸² *Ibid.*, p. 196-197.

suggestion d'orientation à donner à la musique pour bande. Les références à la cosmologie et à la spiritualité sont significatives de cette volonté de s'inscrire dans la continuité des travaux qu'amorçaient *Gesang der Jünglinge* en Allemagne et *Aoi no ue* sur le sol national. Si pour Mayuzumi composer une œuvre de caractère régional représente un moyen de confronter deux conceptions différentes de la structure musicale et ce faisant deux méthodes de revalorisation du son électronique dont l'une ne serait au final pas moins pertinente que l'autre, avec *Pythagorasu no hoshi* et *Kuroi sōin* Moroi et Matsushita écartent tout imaginaire relatif à la japonité pour en actionner un autre : celui du propos universaliste. Il ne s'agit pas d'évacuer la structure sérielle, objet de tant de débats autour de l'expression et de l'identité qui resteraient en retrait ; il s'agit encore moins d'imprimer un cachet qui serait typiquement local à l'œuvre : le nouvel examen de la méthode de composition électronique a pour but de consolider le raccordement de la musique à l'homme. Le son tiré du réel, investi d'une puissance expressive certaine, et la poésie, en tant qu'éloge réflexive d'un rapport au monde rythmé par l'énonciation de la langue, constituent les moyens privilégiés d'étoffer par un lien accru à l'expérience sensible et sentimentale la mécanique arithmétique du sérialisme.

En prenant de la distance avec le travail de Mayuzumi, davantage focalisé sur la question du détachement d'avec l'Occident, Moroi et Matsushita se placent dans un espace interstitiel autonome refusant les caractérisations définitives, où les lignes musicales qu'ils élaborent sont vouées à en esquisser une autre, composée sur le plan de la verticalité, qui mettrait en lumière l'idée, présente aussi bien dans les systèmes de pensée afférents à l'Orient et à l'Occident (dans la philosophie grecque comme dans la spiritualité bouddhique), d'un accord structurel fondamental – et transcendant – dans l'organisation réciproque des activités sociales et du ciel. Cette connexité essentielle des cultures qui se trouve au centre du travail de Moroi et de Matsushita vise, en cette époque d'intensification des échanges internationaux, à construire la musique contemporaine japonaise comme une émanation de l'aspiration à un certain universalisme de l'art. Simultanément, une suite est donnée à l'hypothèse ancienne, et particulièrement réactivée en ce milieu de vingtième siècle porté par la pensée structuraliste, selon laquelle la musique serait un système articulé se définissant peu ou prou par rapport au langage : la musique, ainsi, bien que non articulée par une « grammaire » des sons qui en rendrait le flux sûr et signifiant comme peut l'être immédiatement le langage, « parlerait », accomplissant là malgré tout son rôle de liant social ; une préoccupation d'autant plus majeure pour les compositeurs de musique pour bande, soucieux après quelques années d'expérimentation de constituer un art qui soit véritablement porteur de sens.

De l'exégèse de la musique concrète à la réadaptation de ses principes, de l'étude appliquée de la méthode de Cologne à la proposition de démarches de

dépassement de la méthode sérielle « pure », nous avons vu que la musique pour bande japonaise dans les années 1950 fait l'objet d'une évolution multidirectionnelle soutenue par une dynamique d'interprétation, selon les modalités d'approches médiatiques qui sont les siennes, de l'œuvre occidentale. Le procédé vient nourrir en profondeur les réflexions liées à l'art, à la fonction de la musique contemporaine dans la société, à l'identité et à la place du compositeur : un milieu, qu'il soit « naturel » ou construit, qu'il précède ou non l'être, qui dans son transfert vers la bande et dès lors sa disponibilité en tant que source « concrète » entraîne la détermination d'un matériau et de formes dynamiques qui lui sont corrélées ; des éléments dont le mode d'appréhension se fait structurellement proche du mouvement complexe de leur interrogation. Par sa capacité à retenir les contours sensibles du réel, à constituer un interlocuteur « actif » du musicien à mesure qu'il dévoile son contenu et qu'il répond aux gestes qui le travaillent, à créer un espace « hybride » fait du contact dudit réel avec des représentations intérieures, à retourner de manière éclatée à la société une fois l'échange effectué, le média est fondamentalement lié à l'opportunité de décrocher le rapport à l'art des relations traditionnelles à l'autorité et à construire une connexion neuve au dehors. Le changement qu'il induit quant aux modalités de l'engagement au monde devient particulièrement manifeste alors que l'œuvre produite gagne en autonomie au fil des propositions. L'usage de plus en plus affirmé du support de mémorisation du réel appelle par ailleurs les artistes à réaffirmer sa valeur quant à l'exigence d'un moyen d'expression à même de rendre compte de manière toujours plus fine et vraie des tensions à l'œuvre entre le sujet social et le monde auquel il prend part : un fait qui, comme nous allons le voir dans la deuxième partie de la thèse, se fait d'autant plus important dans une société dont les pressions politiques se font à nouveau plus prononcées par la suite.

**DEUXIÈME PARTIE (1957-1964) : RENCONTRE DIRECTE AVEC L'ŒUVRE
OCCIDENTALE ET AFFIRMATION DES FORMES**

CHAPITRE I : DE NOUVELLES DISPOSITIONS CRITIQUES

1. Des dynamiques d'action neuves

1.A. Affermissement politique et tensions sociales

Les efforts investis dans le redressement de la nation font rapidement effet, et, dans la deuxième moitié des années 1950, le Japon retrouve le niveau économique dont il jouissait avant la guerre. Soutenue par une politique d'investissements privés importants, la croissance se poursuit et est telle que, la décennie suivante, le pays se hisse parmi les plus grandes puissances économiques mondiales¹. L'abattement avec lequel il y a peu encore le peuple faisait face à la désolation s'éloigne tandis que la consommation devient un aspect majeur de l'intégration sociale. Stimulée dans le cadre de mesures gouvernementales liées au développement, la société d'abondance qui se profile n'est toutefois pas sans entraîner la formation d'espaces de normalisation par lesquels l'État assure une forme de contrôle de la collectivité².

Des poches de résistance au capitalisme, à l'administration centralisée et à la standardisation des pratiques de production sociales se constituent en divers endroits de la sphère publique – ouvriers défendant les intérêts de classe, agriculteurs privés de leurs terres suite à la progression des infrastructures de transport, enseignants concernés par la censure du matériel éducatif au sujet de l'interprétation des actes de l'armée impériale, représentent autant de groupes aux revendications propres³. Ces mouvements viennent faire écho par ailleurs aux protestations massives vis-à-vis du Traité de coopération mutuelle et de sécurité entre les États-Unis et le Japon 日本国とアメリカ合衆国との間の相互協力及び安全保障条約, lequel, signé au début de l'année 1960, renégocie les dispositions du Traité de sécurité de 1951 安全保障条約 (communément dénommé ANPO, abréviation du terme « *Anzen hoshō jōyaku* ») en assurant le maintien des bases militaires américaines sur l'Archipel : une localisation stratégique de choix, pour les États-Unis, dans le contexte de la Guerre froide et plus spécifiquement de la lutte contre l'expansion du communisme en Asie du sud-est⁴. Alors que s'érode la confiance envers l'État, considéré comme insensible aux véritables préoccupations du peuple, et que s'installe ce faisant un désintérêt notable pour les procédés électoraux, l'action directe,

¹ GALLIANO Luciana, *Yōgaku – Japanese Music in the Twentieth Century*, Lanham / Londres, The Scarecrow Press, 2002 (1^{ère} éd. 1998), p. 209.

² HAVENS Thomas R. H., *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts – The Avant-Garde Rejection of Modernism*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 120-122.

³ SAS Myriam, *Experimental Arts in Postwar Japan – Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Cambridge / Londres, Harvard University Asia Center, 2011, p. 2.

⁴ GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 209.

pensée dans sa violence comme un acte politique, devient, plus encore qu'un instrument de la contestation, une voie d'expression générale, en particulier de la jeunesse⁵. Les sentiments d'anxiété et de mécontentement qui parcourent la collectivité ne doivent pas être seulement compris comme une réponse ponctuelle, et relative à chacun des groupes concernés, au contexte politique. Travaillant en profondeur les mécanismes de l'intégration de l'État à la société civile, c'est davantage le processus de modernisation de la nation lui-même, tel qu'il est mis en œuvre, qui suscite en surface l'inquiétude : une situation dont les germes sont en réalité communs à grand nombre de pays industrialisés connaissant à la même époque des troubles similaires.

Dans le domaine de l'art visuel et performatif, le traitement de la question du modernisme ne repose pourtant jamais véritablement sur les ressorts de la colère et du pessimisme. Chez Neo dadaizumu oruganaizāzu ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ (Neo Dadaism Organizers, ou de manière plus concise Neo Dada Organizers) et plus tard Hai reddo sentā ハイレッド・センター (High Red Center, également orthographié Hi-Red Center) par exemple, des groupes particulièrement emblématiques de cette période de contestations, c'est avec un mélange d'ironie et de détachement froid d'avec toute sorte de cadre constitué que la critique des structures du pouvoir se dessine⁶. Occulter les références au passé, évacuer les hiérarchies, puiser dans les objets et les gestes du quotidien, investir la sphère publique et brouiller les limites de la pratique artistique avec celles de la vie courante, se focaliser sur l'intensité du processus de création plutôt que sur la conceptualisation qu'appelle le produit finalisé, sont autant de moyens par laquelle s'effectue la réorientation de l'art vers le dévoilement d'un principe relationnel fondamental, qui, avant tout rapport de domination, détermine le mode d'existence même du sujet en tant qu'être au monde. Le champ de la musique n'échappe pas à cet élan général de remise en cause de la dynamique de l'ascendance. La recherche d'une activité musicale entendue comme une résonance de la fissure d'avec l'autorité se fait concomitante d'une pratique exigée davantage libérée des contraintes de discipline et de syntaxe.

Il faut voir que depuis le milieu des années 1950, le renouvellement du romantisme et le réexamen des musiques folkloriques participent en réalité d'un mouvement critique similaire de la part des compositeurs⁷ : le recours dans les années 1960 aux instruments de musique traditionnels japonais, par exemple chez Takemitsu Tōru – dans *Ekuripusu*, 蝕 (Éclipse) (1966) et *November Steps* (1967) – et chez Moroi Makoto – dans « *Chikurai goshō* » ni okeru shakuhachi 「竹籟吾章」における尺八 (Cinq

⁵ OGUMA Eiji, « Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil », *The Asia-Pacific Journal – Japan Focus*, vol. 13 no. 12 (1), mars 2015, p. 5.

⁶ HAVENS Thomas R.H., *op. cit.*, p. 141.

⁷ *Ibid.*, p. 122.

pièces pour *shakuhachi*) (1964) –, peut témoigner de cette nécessité d’interroger la modernité dans son rapport au peuple. Les moyens ne concordent pas avec ceux, radicaux, mis en œuvre dans le même temps pour éviter la structure musicale de tout enchaînement logique ou causal ; mais les deux approches procèdent indéniablement du même besoin de recomposer le lien au réel par une sorte de jaillissement instinctif, qu’il ait trait à une forme de primitivisme préalable à la question de la méthode dans un cas ou bien qu’il en appelle aux traces de ce qui est considéré comme un fondement culturel ethnique dans l’autre.

En 1958, Satō Keijirō 佐藤慶次郎 (1927-2009), compositeur au sein du groupe Jikken kōbō, écrit à propos de la responsabilité individuelle de déployer son espace intérieur au mouvement du monde : un travail d’ouverture par la réflexion musicale qui ne serait pas sans mettre au jour des formes de correspondance et de constance d’un individu à l’autre⁸ :

人間の感覚世界が時代と共に変化しているという実験は、決して恐れるべきことでも、また悲しむべきことでもありません。それどころか却って、その事実は、われわれが《实在》を認識することをいっそう容易にする一つの手がかりとなるものであり、それ故、音楽が依存すべきものは人間の精神の《ある不変の法則》であることを、人間により深く信じさせるものであると伝えます。

L’expérience du changement de la sphère sensible de l’homme allant de pair avec le changement d’époque n’est ni à craindre, ni à déplorer. Elle représente au contraire un levier d’autant plus efficace d’appréhension de notre existence, et indique par conséquent avec force que la musique se doit d’être tributaire d’une quelconque loi immuable à l’esprit humain.

[...] 音によって思考する前に、音そのものについて考え直す必要があるのではないか、ということでもあります。このことによって、現代の混乱の中から、<未来に向かうたしかな道>を見出し得るのではないのでしょうか。

[...] Avant de penser par l’intermédiaire des sons, n’est-il pas nécessaire de reconsidérer ce qu’est le son ? Cela nous conduirait sans doute à dégager, depuis la confusion de notre époque, un chemin sûr vers l’avenir.

L’ouverture réelle supposerait ainsi un effort de dépassement des règles et des conventions esthétiques comme sociales. Un désintéressement de la dimension fonctionnelle de la musique serait également requis⁹. Il s’agirait, pour le dire autrement, de se focaliser sur l’aspect concret de la relation de l’homme à son environnement et au son : c’est par le creusement de l’histoire, par la détente des tensions qui maintiennent serrée l’articulation de l’individu aux représentations déterministes, que pourrait se profiler la vérité formelle de ces liens. La démarche est résolument consciente et active écrit Satō¹⁰ ; par conséquent, il ne peut être question en réalité de renoncer au biais cognitif, au caractère culturel de l’homme. Bien au contraire, il faut comprendre que c’est en agissant depuis une position spécifique dans l’espace et le temps, par laquelle se fait

⁸ SATŌ Keijirō, « Jikken kōbō » 実験工房 (Atelier d’expérimentation), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L’Art de la musique), vol. 16, no. 1, janvier 1958, p. 50.

⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

l'engagement au monde, que peut s'exécuter l'entreprise d'évidement des structures, de révélation d'une ossature élémentaire, entre les êtres et leur milieu. À une époque où, pour les jeunes compositeurs ayant démarré leur activité dans les premières années de l'après-guerre, les échanges avec l'Occident sont d'une densité neuve et l'accès à la production internationale se fait plus marqué, le changement de posture qui s'opère avec l'évolution du climat social donne lieu à un examen critique renouvelé envers les nouvelles formes musicales.

En août 1957 se tient à Karuizawa le premier Festival de musique contemporaine du Japon 現代音楽祭. Organisée par le groupe Nijū seiki ongaku kenkyūjo 二十世紀音楽研究所 (Laboratoire de musique du vingtième siècle) – lequel se compose de Mayuzumi Toshirō, Moroi Makoto, Irino Yoshirō, Shibata Minao, du flûtiste Mori Tadashi 森正 (1921-1987), du violoniste Iwabuchi Ryūtarō 岩淵龍太郎 (1928-) et du critique musical et littéraire Yoshida Hidekazu 吉田秀和 (1913-2012) –, la manifestation entend constituer un espace de rencontre sensible avec la musique contemporaine, à la manière des rassemblements quasi-annuels du Festival de Donaueschingen, le plus ancien et l'un des plus prestigieux du genre au monde : alors que le Japon fait preuve d'une activité musicale tout aussi cohérente que celle des pays européens, il importe désormais de transférer dans le champ de la pratique réelle ce qui jusque-là s'exprimait principalement par le biais du texte, écrit Shibata dans le livre blanc de l'événement¹¹. Le festival entend ainsi lancer la systématisation d'un nouveau rapport médiatisé à l'Occident. Conçu comme une plateforme par laquelle sont données davantage visibles, dans l'espace public, les interactions artistiques avec l'ouest, le festival bénéficie de l'attention internationale ; une considération dont les marques se manifestent d'emblée dans le programme des concerts et des conférences par des écrits de musicologues allemands parmi lesquels figurent Theodor Adorno et Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988), qui félicitent les Japonais pour l'énergie et la prudence dont ils font preuve dans l'usage des nouvelles techniques, ainsi que pour la qualité de leurs œuvres¹². Déplacé à Ōsaka en 1961, à Kyōto en 1963, puis à Tōkyō en 1965 pour sa dernière édition, le festival se tient à cinq reprises en neuf ans, cinq réunions aux cours desquelles les travaux et les idées des compositeurs japonais sont confrontés à la production des maîtres occidentaux : Anton Webern, Arnold Schönberg, Alban Berg (1885-1935), Igor Stravinsky (1882-1971), Edgar Varèse (1883-1965), Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Stefan Wolpe (1902-1972), Earle Brown (1926-2002), Morton

¹¹ SHIBATA Minao 柴田南雄, « “Dai ikkai gendai ongaku sai” hakusho » 『「第一回現代音楽祭」白書』 (Livre blanc sur le premier Festival de musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 11, novembre 1957, p. 46.

¹² GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 180.

Feldman (1926-1987), Christian Wolff (1934-), John Cage, Luigi Dallapiccola (1904-1975), Luigi Nono, Luciano Berio (1925-2003), Sylvano Bussotti (1931-), Niccolò Castiglioni (1932-1996), György Ligeti, Iannis Xenakis (1922-2001) ; des figures majeures de la musique contemporaine dont quelques-unes des œuvres sont présentées pour la première fois au Japon¹³.

À travers ce nouveau régime de proximité avec la scène internationale, est donnée de même l'occasion aux compositeurs japonais de faire la rencontre directe de la musique pour bande européenne, dont il s'agissait jusque-là souvent encore d'en imaginer les effets, et de la musique pour bande américaine. Du paradigme général de la réception du texte comme « support » de transfert incomplet – mais source d'une production réflexive spécifique et intense – de l'œuvre étrangère, succède ainsi celui de l'engagement sensible avec cette dernière : un passage du signe à la chose elle-même, progressif dans le temps, qui, faut-il bien comprendre, n'est pas de l'ordre de la rupture entre deux états, mais plutôt de la perpétuation d'une même disposition à saisir la vérité de l'objet appréhendé, dont l'interrogation se fait de manière chaînée à l'évolution des rapports médiatisés du Japon au reste du monde. Si les compositeurs japonais, après une courte période d'« imitation » des techniques musicales occidentales pour mieux en appréhender les effets – tout en tentant simultanément d'en redéfinir les termes –, avaient rapidement su mettre en place une démarche d'éloignement avec elles, les années 1960, par les dynamiques sociales, économiques, techniques, artistiques qui la parcourent, ont pour particularité d'intensifier la tension à l'œuvre entre le désir de proximité et celui de distanciation avec l'Occident. Il nous appartient de voir maintenant en quoi l'évolution des modalités d'approche de la création occidentale influe sur la production japonaise.

1.B. Le disque comme objet de dialogue

Dans les années 1950, les compositeurs japonais ne participent pas tout à fait directement aux débats européens qui sous-tendent la progression de la musique contemporaine et avec elle de la musique pour bande. Conditionnés par la nature excentrée du pays à une époque où le voyage international est encore rare, leur situation ne leur permet pas de constituer une force de proposition conséquente – pour être plus précis, en tant que participants « invisibles » à un dialogue dont la majeure partie se fait de manière asymétrique par le biais de l'écrit avec l'Autre, la situation ne leur permet pas d'être considérés comme une force de proposition conséquente. Comme nous l'avons vu ils ne sont pas pour autant absents du débat qui se noue autour des lieux de synergies de réflexion et d'actions. Mayuzumi Toshirō et Moroi Makoto constatent de manière directe

¹³ *Ibid.*, p. 180-182.

l'effervescence créatrice portant le travail des studios de Paris et de Cologne, puis expérimentent l'enthousiasme endémique accompagnant les rencontres de Baden-Baden et de Darmstadt ; les deux compositeurs sont de fait parmi les principaux passeurs des idées en vigueur auprès des foyers français et allemand, auxquelles font écho les textes théoriques et techniques obtenus des organes de production en question puis diffusés auprès de leurs pairs.

Contrairement à la musique instrumentale dont la notation permet d'« entendre » contours et sens, la musique pour bande, lorsqu'elle est écrite, ne se prête absolument pas au décryptage sonore : le caractère non entièrement exprimable en signifiants des sons qui la composent condamnent les possibilités même de pleine réduction sémiologique. Les signes employés, quand bien même ils seraient destinés à indiquer des valeurs de temps, de fréquences, de masses, d'intensités sonores, constituent un langage non systématisé qui ne s'adresse communément qu'à l'équipe de conception de l'œuvre : un groupe d'« interprètes » unique, présent à toutes les étapes de la production et dont l'effort de création, compte tenu de la nature « fixée » de son résultat, n'est foncièrement pas voué à être réitéré. En d'autres termes, la transcription de l'œuvre de musique pour bande fonctionne comme un guide technique dont la lecture, purement fonctionnelle, ne peut se substituer à l'acte d'écoute, le seul qui puisse entièrement lier les différentes phases du processus d'élaboration des formes, et permettre l'appréhension du travail achevé. Au cours de leurs différents séjours en Europe, Mayuzumi et Moroi ont l'opportunité d'approcher la création française et allemande par le biais de sa diffusion sonore ; pour les autres compositeurs de la même génération, dont la plupart ne bénéficie pas des moyens d'étudier ou de se produire à l'étranger, l'exercice de la mise en perspective des textes avec les formes sensibles de l'œuvre se révèle impossible tant que les enregistrements ne circulent pas.

Au début de l'automne 1957, le compositeur Luciano Berio (1925-2003) fait personnellement parvenir à Mayuzumi l'édition la plus récente de la revue *Elettronica* (Électronique), publiée par la Radio Audizioni Italiane (RAI) (Radiodiffusion italienne) : un numéro spécial consacré aux activités du studio de phonologie de la station, fondé deux années auparavant à Milan. Le document est accompagné d'un disque intitulé *Prospettive Nella Musica* (Perspectives de la musique), sur lequel figurent plusieurs études expérimentales ainsi que les pièces électroniques *Mutazioni* (Mutations) (1955) de Berio et *Notturmo* (Nuit) (1956) de Bruno Maderna ; des enregistrements qui, en octobre de la même année, font l'objet d'une diffusion sur les ondes de la NHK et qui constituent, par la même occasion, la première approche sensible de la musique pour bande étrangère

sur le sol japonais¹⁴. Les travaux entendus sont peu commentés dans la presse, mais l'énergie et la rigueur avec lesquelles les Italiens constituent leur studio et élaborent une œuvre fondamentalement neuve, parvenant à diverger méthodologiquement de ses modèles français, allemand et américain, forcent l'admiration du personnel de la NHK¹⁵. À l'inverse de Pierre Schaeffer et des fondateurs du studio de Cologne, Berio et Maderna rédigent peu de textes à propos de la recherche théorique et empirique menée au sein de la structure italienne¹⁶ ; aussi, ce contact direct avec la production de Milan vient relancer la question des modalités de l'interprétation de la création internationale. Au-delà de sa vocation à relocaliser durablement une œuvre dont les formes réelles ne sont que transitoires, il devient en effet manifeste que le disque, en donnant corps aux « images auditives » incertaines qu'esquissent les textes et les graphiques considérés, affirme sa capacité à réduire considérablement la distance avec l'interlocuteur.

La fonction première du disque étant d'instaurer du lien en introduisant l'œuvre musicale « matérialisée » au sein des dispositifs d'échange, il faut comprendre que l'intention fondamentale derrière la mise en circulation des enregistrements de musique pour bande est d'amoinrir l'écart entre la création contemporaine et la société. La facilitation d'un dialogue distant entre auteurs ne représente de la sorte qu'une des multiples potentialités de liaison générées par l'objet. Elle n'en est pas moins déterminante quant à la présentation des résultats d'une pratique au cheminement particulier ; si bien qu'à la faveur du développement global de l'industrie du disque, la prise de conscience quant à l'intérêt de rapidement éditer sur support le travail de studio se fait commune dans la deuxième moitié des années 1950. L'œuvre des Américains Otto Luening (1900-1996) et Vladimir Ussachevsky (1911-1990), sous-tendue par la recherche d'une forme d'expression poétique posée en des termes différents d'avec la production française ; les études « concrètes » du Club d'Essai de Pierre Schaeffer avec Pierre Henry et Philippe Arthuys (1928-2010) ; les pièces *Studie I*, *Studie II* et *Gesang der Jünglinge* de Karlheinz Stockhausen : toutes donnent matière, entre 1955 et 1957, à des pressages destinés au commerce, dont quelques exemplaires parviennent aux compositeurs et aux ingénieurs du son japonais¹⁷.

¹⁴ GOTŌ Kazuhiko 後藤和彦, « Zasshi no furoku ni tsuita Italia no denshi ongaku EP » 『雑誌の付録についてイタリアの電子音楽 EP』 (Le Disque de musique électronique italienne joint en annexe à la revue), *Pureibakku* プレイバック (*Playback*), vol. 4 no. 4, avril 1957, p. 36.

¹⁵ *Ibid.*, p. 36-37.

¹⁶ FEUILLERAC Martin, *Les Conséquences du travail empirique de Luciano Berio au Studio di Fonologia : vers une autre écoute*, thèse de doctorat réalisée sous la direction d'AGUILA Jésus, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2016, p. 164-170.

¹⁷ Voir par exemple :

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』

La première compilation de musique pour bande japonaise, sur laquelle sont présentes les pièces *Shichi no variēshon* de Moroi et Mayuzumi, *Ruriefu sutatiku*, *Yuridisu no shi* ユリデイスの死 (La Mort d'Eurydice) (1956) et *Vōkarizumu A.I.* de Takemitsu Tōru, est éditée en août 1957¹⁸, soit deux mois avant l'enregistrement des œuvres de Stockhausen susmentionnées¹⁹ : exception faite de *Mutazioni* et de *Notturmo* qui paraissent sur le disque promotionnel de la RAI joint à la revue *Elettronica*, *Shichi no variēshon* serait donc la première œuvre de musique électronique au monde à faire l'objet d'une diffusion sur support par voie commerciale. L'événement, considéré comme crucial dans la reconnaissance à l'échelle internationale de la production domestique, est annoncé dans la presse spécialisée²⁰. À défaut de pouvoir soutenir les échanges de la même manière que les participants directs au développement de la scène « centrale » européenne, il apparaît que le Japon, par le biais de l'édition discographique, aspire à rendre manifeste la clarté de vision avec laquelle est appréhendée localement l'évolution de l'art.

Par une convergence des moyens d'accès à la création occidentale au cours de la deuxième moitié des années 1950, les Japonais réduisent indéniablement le degré d'incertitude avec lequel s'effectue la compréhension de la musique pour bande étrangère. C'est dans ce climat de confrontation directe avec autrui que les grandes dynamiques de la discipline à l'échelle internationale se dévoilent pleinement, précisant par là-même les lieux de continuité et de rupture dans le relief mis au jour : une surface dont l'analyse devenue plus minutieuse entraîne un renouvellement du regard et une attitude critique plus vive à l'égard des formes et des modalités de leur constitution. Il ne s'agit pas d'amoindrir ce faisant la valeur du cheminement méthodologique individuel et collectif entrepris dans le miroir de l'autre depuis les débuts de la recherche musicale : l'acte de publication d'œuvres « électroniques » et « concrètes » domestiques, de manière

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.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « LP ni natta denshi ongaku » 『LP になった電子音楽』 (La Musique électronique sur disque), *Pureibakku* プレイバック (*Playback*), vol. 4 no. 10, octobre 1957, pp. 34-35.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Ryūningu Usachefusukī – Tēpu rekōdā to kangengaku no tame no “Saikuru to beru no shi” – Hoka » 『リユニング=ウサチェフスキー テープレコーダーと管弦楽のための「サイクルとベルの詩」 他』 (Luening et Ussachevsky – « Poème de bicyclettes et de cloches » pour magnétophone et musique orchestrale, puis autres), *Pureibakku* プレイバック (*Playback*), vol. 5 no. 2, février 1958, pp. 103-105.

¹⁸ AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Yunivāsaru rekōdo shichō ki » 『ユニヴァーサル・レコード 試聴記』 (Commentaires à propos de l'audition du disque d'Universal), *Pureibakku* プレイバック (*Playback*), vol. 4 no. 10, octobre 1957, pp. 24-26.

¹⁹ MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, *op. cit.*, p. 34-35.

²⁰ 「世界で最初の電子音楽 LP として全世界から注目を集めているユニヴァーサル・レコードが多くの技術的困難を克服して製作された。」

« La compilation d'Universal Records, qui attire les regards du monde en sa qualité de premier disque international de musique électronique, a été produite suite au dépassement de nombreuses difficultés techniques ».

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, *op. cit.*, p. 24.

étroitement synchronique à la parution sur support discographique de la production des autres grandes institutions, agit comme la confirmation, au double plan local et international, de la pertinence de l'approche « japonaise » démarrée plus tôt. L'attitude critique envers l'Autre mais aussi envers soi-même s'en trouve par le même biais amplifiée.

2. Se reconsidérer à l'aune de l'état de l'art

2.A. Les limites de la production électronique locale

Alors que le matériau de la musique concrète relevait du prélèvement de la matière sonore déjà-là du monde, celui de la musique électronique, *a contrario*, supposait une entière création. Pour les fondateurs du studio de Cologne, le dépassement des formes anciennes ne pouvait se faire sans le refus des sons instrumentaux, lesquels appellent communément à considérer des modalités d'énonciation établies et normatives²¹ ; c'est-à-dire que, pour qu'il soit total, le renouvellement de la dimension macro-structurale de l'œuvre musicale exigeait en retour la réévaluation des particules constitutives de cette dernière. Les travaux amorcés au sein de l'institution radiophonique allemande portaient du principe que tout son complexe étant formé de la somme de ses partiels, il suffisait alors de fusionner sur la bande magnétique les fréquences de différents sons purs pour générer des sons de timbres plus sophistiqués²². Dans les faits, le résultat n'était pourtant pas celui escompté. En raison notamment de l'usure du support magnétique et de l'intensification du bruit de fond que provoquaient des opérations successives d'enregistrement du son²³, le procédé présentait des limites contraignantes. Si bien que les produits constitués se présentaient moins comme des unités complexes que comme des ensembles de nature composite, sans intrication fine de leurs éléments²⁴ : pour constituer un *continuum* sonore, la liaison des sons entre eux nécessitait en réalité une multitude de coordonnées intermédiaires, relatives à diverses variables du fait sonore, que la technique appliquée ne pouvait alors mener à bien de manière suffisante²⁵.

Karlheinz Stockhausen s'était pourtant montré déterminé à poursuivre les

²¹ STOCKHAUSEN Karlheinz, « Denshi ongaku to kigaku ongaku » 『電子音楽と器楽音楽』 (Musique électronique et musique instrumentale), dans STOCKHAUSEN Karlheinz, *Shutokkuhausen ongaku ronshū* シュトックハウゼン音楽論集 (Collection d'essais sur la musique de Stockhausen), Tōkyō 東京, Gendai shichō sha 現代思潮社, coll. « Être », 1999, p. 157-158.

²² *Ibid.*, p. 159.

²³ FEUILLERAC Martin, *op. cit.*, p. 166.

²⁴ MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, p. 71-72.

²⁵ IVERSON Jennifer, « Invisible Collaborations: The Dawn and Evolution of *Elektronische Musik* », *Music Theory Spectrum*, vol. 39 no. 2, automne 2017, p. 214-215.

efforts sur la synthèse sonore entrepris depuis son passage au GRMC. L'étude de la psychoacoustique auprès de Werner Meyer-Eppeler, la participation active à la réalisation des travaux de Karel Goeyvaerts et de Paul Grelinger en résidence à Cologne, l'expérimentation pratique autour des paramètres de l'enveloppe et de la réverbération sonores comme liants sensibles des signaux acoustiques, le dialogue épistolaire entretenu avec Henri Pousseur – lui-même très impliqué dans la recherche empirique sur la synthèse des sons –, constituaient autant de moyens par le biais desquels le compositeur allemand faisait face aux interrogations que soulevait la manipulation de la substance électronique²⁶. Avec *Gesang der Jünglinge* en 1956, Stockhausen parvenait à formuler une réponse relativement convaincante au problème de l'élaboration du matériau en articulant les sons purs à d'autres ressources : la voix et le bruit blanc. La détermination des sons, qui ne dépendait plus complètement de la démarche additive de combinaison des harmoniques, accordait de fait l'usage d'une palette sonore considérablement plus variée et plus substantielle qu'auparavant²⁷ : un éventail de sons « clairs », « occlusifs » et « fricatifs », dont le besoin d'agencement trouvait une réponse satisfaisante au moyen du rapprochement avec la structure phonétique du langage.

L'hypothèse formulée là ne constituait toutefois pas une fin en soi ; elle devait permettre, en réalité, l'élaboration de nouvelles propositions parmi lesquelles la jonction avec la musique instrumentale, écrit Stockhausen en 1958²⁸ au moment où débute la composition de *Kontakte* (Contacts), œuvre qui, organisée selon la mise en rapport de blocs de « moments » autonomes dans le développement temporel, ménage des points de rencontre entre des groupes de sons électroniques et des groupes de sons instrumentaux. Les divers éléments constitutifs du matériau de la pièce – timbres, hauteurs, intensités, durées des sons – sont mathématiquement structurés autour d'un principe de coordination fort, concrétisant une fois encore le postulat du sérialisme intégral²⁹ ; il n'en reste pas moins que, à l'instar de nombreux autres compositeurs ayant pris acte des limites de la méthode sérielle appliquée à la conception et à l'articulation du son électronique autour de la deuxième moitié des années 1950, Stockhausen dirige largement son attention vers le rendu auditif du travail en cours : une posture duelle, se combinant comme les deux phases d'un même mouvement de prospection des caractéristiques dudit son, dont les prémices se manifestaient déjà depuis l'échec que représentait pour son auteur *Studie I*. La logique rationnelle seule ne pouvant selon toute vraisemblance suffire, c'est par le biais simultané d'une réaction immédiate et constante à l'écoute de la matière sonore que

²⁶ *Ibid.*, p. 209-217.

²⁷ STOCKHAUSEN Karlheinz, *op. cit.*, p. 165.

²⁸ *Ibid.*, p. 171.

²⁹ *Id.*, « The Concept of Unity in Electronic Music », *Perspectives of New Music*, vol. 1 no. 1, automne 1962, p. 40.

sont décidées les formes³⁰. Henri Pousseur note à propos de la démarche du compositeur allemand :

Devinant, prévoyant qu'une description purement *analytique* des phénomènes menée jusqu'à ses conséquences les plus radicales, ne laisserait plus rien subsister des phénomènes, Stockhausen semble donc avoir appliqué une mesure intuitive, *empirique*. Cependant, celle-ci peut être aussi le début d'une rationalité plus *raisonnable*, d'une rationalité qui ne s'oppose plus à l'intuition, à la perception concrète et à l'expérience pratique, mais qui accueille ces aspects en elle et se constitue dès lors en une véritable *surrationalité* d'essence dialectique³¹.

À partir de 1957, la diffusion d'enregistrements sur support discographique rend la progression du travail de Stockhausen pleinement audible au-delà du cercle des participants aux réunions d'écoute de musique contemporaine et aux auditeurs locaux de programmes radiophoniques dédiés. Toutefois, comme le dit Jennifer Iverson³², il faut se rendre compte que davantage que l'effort d'un seul homme, c'est celui d'une communauté de compositeurs, d'ingénieurs du son et de physiciens, engagée dans un débat autour de la question de la synthèse des sons purs et de son dépassement, qui est là perceptible. En tant qu'interface physique et intellectuelle de l'étude du son électronique et de ses applications artistiques, le studio de Cologne exprime de manière d'autant plus manifeste, pour les structures de production qui lui sont équivalentes, la nécessité avec laquelle il s'agit de penser en termes techniques et psychoacoustiques aussi bien qu'historiques et sociaux la révolution musicale de l'après-guerre. De la sorte, tandis que se dévoile davantage la production avec laquelle dialoguent les fondateurs du studio de la NHK et de manière plus générale le monde de la musique contemporaine japonaise, une procédure de réévaluation des modalités de constitution de la musique pour bande se met logiquement en place.

Au début de l'année 1962, Matsushita Shin.ichi publie un article dans lequel il s'interroge sur le devenir de l'art en question au Japon, alors que la technique qui soutend celui-ci donne lieu à une recherche de plus en plus orientée vers la fonctionnalité de l'effet sonore³³ :

現在では、電子音はドラマやバレエの伴奏音楽や、純音楽・劇音楽の中にも顔を見せるが、それは主として音色的効果という点で重宝がられているにすぎない。このような使用がいけないという気は、毛頭ないし、電子音の持つ、計りしれないほどの音響的效果は、確かに魅惑的なものである。[...]しかし、電子音の電子楽器的、あるいは効果音的な使用、すなわち *elektrische Klanganwendung* という面にのみ意を払って、本来の *elektronische Musik* を忘失したように見える最近の傾向は、どうしたものであろう。

Aujourd'hui, le son électronique est aussi bien présent dans la musique

³⁰ FEUILLERAC Martin, *op. cit.*, p. 163.

³¹ POUSSEUR Henri, *Écrits théoriques – 1954-1967*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 178. Cité dans FEUILLERAC Martin, *op. cit.*, p. 164. Les italiques sont rapportés du texte d'origine.

³² IVERSON Jennifer, *op. cit.*, p. 218.

³³ MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Denshi ongaku to denshi ongaku ha » 『電子音楽と電子音楽派』 (Musique électronique et écoles de la musique électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 1, janvier 1962, p. 48-49.

d'accompagnement de feuillets radiophoniques et de ballets qu'au concert et à la représentation de théâtre ; en ce cas il n'est généralement utilisé que pour les effets que détermine sa « couleur ». Il faut effectivement reconnaître un tant soit peu que les possibilités acoustiques infinies du son électronique sont des plus fascinantes. [...] Cependant, que dire dès lors de cette tendance récente selon laquelle, à ne faire usage du son électronique qu'à des fins instrumentales ou encore d'accompagnement [de la narration], en d'autres termes à ne payer attention qu'à ses applications électriques concrètes³⁴, nous nous retrouvons à négliger la musique électronique d'origine ?

ところでここに、本来は恐らく極く当り前のことにしかすぎないのだが、今いった日本の現状と照明するとき、まさに驚くべき、そして恐るべき事実が存在する。それはケルンでもミラノでもそうであるが、彼等は今なお、健在然と電子音楽と取り組み、焦らず弛まず、この分野への探究と努力とを真剣に続けていることであり、しかも真に人を感動させる素晴らしい「芸術」を生んでいることである。シュトックハウゼン Stockhausen[...]の<Kontakte> (1960)などは真実に傑作の一つである。[...]ところがわが国では、諸井・黛共作の<7の Variations>の、あの熱烈なる「実験」によってスタートしたにも拘らず、最近のこのていらくはどうしたことか。<Kontakte>のような作品は生まれるであろうか。それとも生まれないままで「電子音楽の試み」は終了となるのであろうか。

À propos, ceci va très probablement de soi, mais lorsqu'on porte le regard sur la situation actuelle au Japon, se fait précisément jour une vérité qui doit nous étonner et nous préoccuper. À Cologne et à Milan, aujourd'hui encore, les compositeurs abordent la musique électronique avec vigueur, et, lentement mais sûrement, maintiennent consciencieusement les efforts portés à son exploration tout en parvenant, en outre, à accoucher d'un art remarquable, capable d'émouvoir avec sincérité. L'œuvre *Kontakte* (1960) de Stockhausen [...], par exemple, est un véritable chef-d'œuvre. [...] Cependant, chez nous, bien que tout ait commencé par l'expérience passionnée que représente la pièce collaborative *Shichi no variēshon* de Moroi et Mayuzumi, nous ne pouvons que déplorer à présent un déclin de l'art. Une œuvre telle que *Kontakte* peut-elle encore naître ? À moins que, sans que celle-ci ne puisse voir le jour, ne se termine ainsi l'aventure de la musique électronique ?

À la question de la détermination des causes du problème, Matsushita déclare que ni les compositeurs, ni la direction du studio de la NHK ne sont à blâmer, car c'est avec ardeur que le travail de production est mené. Autrement dit, il ne faut pas considérer la situation en termes simples de responsabilité individuelle ou collective. Les raisons de ce que Matsushita estime comme une défection envers la musique électronique sont en réalité plus complexes : elles s'enracinent profondément dans le terreau fertilisant l'esprit de création, à l'intersection des champs que sont la musique, la science (à comprendre comme techniquement appliquée à la musique) et la société³⁵.

La prémisse de l'activité du studio de la NWDR résidait dans l'interrogation des possibilités de la synthèse musicale. La théorie mathématique de l'information et les avancées récentes de la phonétique grâce à la technologie électrique constituaient le cadre conceptuel par le biais duquel il s'agissait de penser l'articulation du son synthétique avec la musique en tant qu'expression artistique et que liant social ; une charnière fondamentale qui prenait corps, comprenait-on, à travers la question de la structure

³⁴ À travers le terme allemand de *elektrische Klanganwendung* (application d'effets sonores par moyens électriques), Matsushita fait semble-t-il référence aux travaux théoriques menés par Werner Meyer-Eppler, qui s'articulent avec la pratique de la composition électronique au studio de la NWDR.

³⁵ MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, *op. cit.*, p. 48-49.

musicale comme système d'encodage, c'est-à-dire d'organisation et de transmission, de l'intentionnalité du compositeur. Ainsi, le sérialisme, plus qu'une simple technique de composition, se révélait au même titre que l'harmonie, le contrepoint, le dodécaphonisme, comme le langage même par lequel se réduit et s'incorpore à l'œuvre le matériau instrumental. Le « langage » musical n'est toutefois pas de nature linguistique, et c'est en-deçà des fonctions signifiantes de la langue, soit dans l'acceptation sociale et la normalisation de formes autoréférentielles, que le langage susdit « fait sens » et justifie son usage. Il apparaît par conséquent absolument légitime que le groupe du studio de Cologne, en travaillant de manière constante et prospective l'articulation et donc le potentiel expressif du son électronique, émerge comme un pilier de la nouvelle musique, écrit Matsushita³⁶. Si la création japonaise semble quant à elle se détourner de cet axe d'orientation essentiel à la poursuite de la vérité de la musique électronique, c'est que, suggère l'auteur, ce n'est malheureusement pas à l'aune d'une structure à déployer dans la durée que le matériau du compositeur est globalement examiné, mais par rapport aux effets directs dudit matériau, davantage prompts à soulager dans la hâte la tension par laquelle s'exécute sur la bande le travail lent et déphasé du son ; une appréciation qui, à l'inverse, vient pourtant défendre l'hypothèse, déjà émise par d'autres – citons Mayuzumi Toshirō et Takemitsu Tōru –, d'une spécificité locale laquelle, en s'efforçant de restituer au son la force qu'habite l'immédiateté de ses reliefs, s'opposerait à un art dont la technique suppose un décollement du matériau d'avec la perception instantanée de sa matérialité.

Le bilan de la musique électronique japonaise proposé par Matsushita en 1961 n'est pas des plus positifs : la production, espacée dans le temps et dispersée autour de plusieurs compositeurs pour qui la rupture formelle d'une œuvre à l'autre semble par ailleurs représenter le fondement même de la progression du travail, ne disposerait donc pas des moyens de marquer d'une empreinte suffisamment appuyée l'histoire de la musique. Cependant, tandis qu'à partir de la fin des années 1950, les verrous de la structure sérielle se desserrant, la recherche en Europe se poursuit de manière générale par une intensification du rapprochement sensible avec le son, il est à considérer que, l'attention se portant dès lors de manière plus accentuée vers la structure même de l'écoute, l'approche japonaise se constitue comme une réponse renouvelée à la production internationale : une démarche dont la cohésion collective se définirait *in fine* par le biais d'une logique plurielle de perspectives individuelles autonomes.

³⁶ *Ibid.*, p. 52.

2.B. De la transversalité comme moyen de cohésion de la production nationale

Le questionnement à propos de l'organisation du matériau électronique entraîne vers la fin des années 1950 la mise en place d'une nouvelle perspective structurelle selon laquelle l'arrangement sériel, davantage qu'une architecture extensive précédant tout aspect de la matière sonore, doit s'apparenter à un dispositif permettant de concevoir par anticipation des rapports formels discrets entre différents éléments constitutifs de l'œuvre. En d'autres termes, ainsi que l'affirme Luciano Berio dans une lettre adressée à Luigi Nono probablement écrite en 1957³⁷, la série devient pensée comme un moyen de « préparer un matériel sur lequel la musique est inventée » : un constat selon lequel l'arrangement totalement apriorique du matériau ne peut assurément pas garantir la révélation efficiente des caractéristiques d'un contenu désormais plutôt appelé à guider par un dialogue constant avec lui le processus compositionnel.

Le sentiment d'insuffisance et donc de perfectibilité de la méthode de composition germe de manière synchronique à Cologne, à Milan, à Tōkyō. Mayuzumi Toshirō, en 1956 à Darmstadt, faisait la rencontre à travers *Gesang der Jünglinge* de la première proposition d'ordonnancement du matériau selon un système de séries ne renvoyant non plus entièrement à sa propre abstraction, mais orienté vers une logique de liaison des sons déterminée par leurs qualités sensibles : soit, le postulat d'un processus de composition mené en grande partie, depuis ses prémices, par l'écoute. L'intuition que le détachement sensible du compositeur avec son matériau ne revenait qu'à pratiquer une auscultation silencieuse des sons s'était cependant faite jour dès 1955 chez le musicien japonais, alors commissionné par la NHK pour faire « parler » les guides de composition allemands. Ainsi, le contact direct avec *Gesang der Jünglinge* venait davantage conforter le sentiment d'urgence avec lequel devait être pleinement réhabilitée l'oreille au sein du processus d'élaboration de l'œuvre qu'il ne venait renouveler l'attention portée aux dispositions de saisie du matériau. Pour le dire autrement, *Gesang der Jünglinge* constituait une réponse à un problème que Mayuzumi avait déjà identifié et auquel il avait tenté de réagir au cours de ses premiers essais. Par la suite, le compositeur japonais, en coupant entièrement avec la discipline sérielle, prolongeait avec *Aoi no ue* son exploration du son électronique et des manières de le confronter au monde sensible, tandis que Moroi Makoto et Matsushita Shin.ichi, engagés chacun de leur côté – avec *Pythagorasu no hoshi* pour l'un et *Kuroi sōin* pour l'autre – dans une recherche aux enjeux similaires de réarticulation dudit son électronique avec cette fois un matériau autre renvoyé dans le même temps à sa dimension extra-musicale, mettaient en présence

³⁷ NEIDHÖFER Christoph, « Inside Luciano Berio's Serialism », *Music Analysis*, vol. 28, 2009, p. 334. Cité dans FEUILLÉRAC Martin, *op. cit.*, p. 212.

contiguë des groupes sonores dont les différentes propriétés résonnaient avec les sphères concrètement définies et étagées de l'espace réel et de l'espace abstrait qu'occupe l'homme. Qu'elle reposât sur les ressorts de l'analyse des sons et de leur perception ou qu'elle fût validée par l'effet que produit le rapprochement des ensembles sonores entre eux, la méthode de composition mise en place dépendait ainsi largement de l'acte d'écoute, remplaçant ce faisant l'« état culturel » et les choix sensibles du compositeur au centre des modalités d'appréhension du matériau.

Comme le déplorait Matsushita dans l'article qu'il publiait dans *Ongaku geijutsu* en 1962, le travail d'investigation des formes à constituer ne s'inscrivait pas au Japon dans une chaîne de progression semblable à celle qui se forgeait à Cologne autour de Herbert Eimert et de Stockhausen ; l'éloignement des lieux de production de la musique électronique, à Tōkyō pour Mayuzumi et Moroi, à Ōsaka pour Matsushita, cristallisait bien l'idée, par ailleurs, d'une absence de véritable coordination entre les divers efforts réalisés. Ce qui semble pourtant échapper à Matsushita, et qu'il nous faut justement constater, c'est que la continuité souhaitée n'est manquante que dans ses aspects purement formels et techniques, car en réalité le rapport tendu au décloisonnement de l'espace, à la transversalité des lignes de force, à l'expérience individuelle et « anthropologique » du son, à la *praxis* compositionnelle visant à construire et relocaliser le son électronique *via* la structure de l'écoute, est, depuis l'accomplissement que représentait en soi *Shichi no variēshon*, ce qui noue entre eux les éléments de cette entreprise de constitution d'une musique électronique nationale. Si la continuité qui se pose ici n'est pas de nature progressive comme est progressive une avancée sous-tendue par un objectif d'évolution technique clairement déterminé, elle est corrélée à l'interrogation de la pratique même de l'art. Ainsi ce serait à travers un prolongement de la proposition de Mayuzumi et de Moroi fondée sur la percée des cadres, en regard d'une pratique internationale essentiellement menée par la recherche de logiques articulatoires d'abord éprouvées sur le terrain enclos de la théorie, qu'un cheminement aux contours d'apparence diaphane mais non moins réels se fait jour. Cela est un élément important sur lequel il nous faudra revenir, pour la raison qu'il offre une piste de réflexion certaine quant à l'hypothèse d'une éventuelle spécificité de la production japonaise.

Si la raideur du séquençage sériel des débuts pouvait être regardée comme une sorte d'émanation du rapport à l'immensité d'un espace sonore qui, en s'ouvrant tout d'un coup béant à un champ de possibilités aux limites inconnues, exigeait pour son exploration méthodique l'installation de garde-fous, l'invention de nouvelles manières de se saisir du son garantit le défrichage progressif dudit champ en en appréhendant les lignes ouvertes et les obstacles. Alors que des pistes neuves se dégagent au sein de

l'exercice de l'art, le studio de musique électronique de la NHK entre dans une nouvelle phase de son développement³⁸. Cela se manifeste principalement par l'ouverture de la structure à un plus grand nombre de compositeurs, qui, déjà engagés activement auprès de la scène musicale contemporaine, apportent de nouvelles idées modelées dans le creuset du dialogue simultané avec l'art international et avec l'art national. Alors que les échanges se font désormais plutôt à travers la rencontre directe, les lieux de sociabilité et d'expérience immédiate de ce qui s'y joue deviennent des points de concentration des forces absolument essentiels à l'évolution des formes. Le Sōgetsu Art Center 草月アートセンター est l'un de ces lieux qui, au cours des années 1960, canalise une grande partie des énergies qui traversent la musique contemporaine, et, ce faisant, nourrit en retour la production du studio de la NHK.

3. Un nouveau terrain propice au renouvellement

3.A. Le Sōgetsu Art Center comme vecteur de concentration des dernières tendances

En novembre 1958, sont ouvertes les portes du Sōgetsu Art Center, une salle de spectacle prenant place à l'intérieur d'un bâtiment de style contemporain conçu par l'architecte Tange Kenzō 丹下健三 (1913-2005) – le Sōgetsu kaikan 草月会館 (Pavillon Sōgetsu), situé dans l'élégant quartier d'Akasaka à Tōkyō : une école d'arrangement floral de facture moderne administrée par l'artiste Teshigahara Sōfu 勅使河原蒼風 (1900-1979). Dirigé par le réalisateur Teshigahara Hiroshi 勅使河原宏 (1927-2001), le fils de Teshigahara Sōfu, le centre entend établir un espace de stimulation de la culture et des arts en proposant divers événements autour de la musique (contemporaine et *jazz*), de la danse, du théâtre, du cinéma³⁹. Fonctionnant comme une sorte de laboratoire où s'organise la rencontre libre des artistes et des idées, la structure devient rapidement l'un des principaux axes de rassemblement et de diffusion des modèles en circulation depuis la fin de la guerre, menant à des formes de collaborations inédites qui ne sont pas sans s'inscrire dans le prolongement de ce que proposait en matière d'intermédialité Jikken kōbō la décennie précédente.

Durant la première période d'activité du Sōgetsu Art Center, la musique représente un pivot d'articulation majeur des forces en jeu⁴⁰. Le collectif nouvellement

³⁸ MOROI Makoto 諸井誠, « Denshi ongaku – NHK denshi ongaku sutajio no mondai o chūshin ni » 『電子音楽 NHK 電子音楽スタジオ問題を中心に』 (Musique électronique – À propos de la question du studio de musique électronique de la NHK), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 22 no. 2, janvier 1964, p. 256.

³⁹ GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 224-225.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 231.

créé Sakkyokuka shūdan 作曲家集団 (Le Groupe des compositeurs), constitué de Takemitsu Tōru, Akutagawa Yasushi, Mayuzumi Toshirō, Moroi Makoto, Hayashi Hikaru, Mamiya Michio 間宮芳生 (1929-), Miyoshi Akira 三善晃 (1933-2013), Matsudaira Yoriaki 松平頼暁 (1931-) et du chef d'orchestre Iwaki Hiroyuki 岩城宏之 (1932-2006), se produit régulièrement à partir de mars 1960 au sein du programme *Sōgetsu kontenporarī shirīzu* 草月コンテンポラリー・シリーズ (Les Séries contemporaines du Sōgetsu), avec pour ambition d'actionner de nouveaux leviers de créativité et d'innovation : de l'académisme classique de Miyoshi au modernisme exigé proche du peuple de Hayashi et de Mamiya, du style contemplatif de Takemitsu à l'avant-gardisme de Moroi, les différentes facettes de la contemporanéité musicale sont mises en perspective de manière synchronique et souvent expérimentale, établissant un état des lieux de l'art tout en s'efforçant de ménager des espaces de germination des avancées à venir⁴¹. De 1962 à 1964, le groupe Nyū direkushon ニュー・ディレクション (New Direction), composé d'Akiyama Kuniharu, Ichiyangi Toshi 一柳慧 (1933-), du pianiste Takahashi Yūji 高橋悠治 (1938-) et du violoniste Kobayashi Kenji 小林健次 (1938-), poursuit les efforts entamés plus tôt, en accentuant plus encore l'expérimentation et le dialogue avec les compositeurs internationaux⁴².

La NHK et les autres structures radiophoniques engagées dans la production de musique pour bande et de programmes de fiction sonore avaient contribué à rendre manifeste l'importance de la technologie dans l'élaboration de nouveaux rapports au son. Le microphone, le magnétophone, le générateur de sons électroniques, le filtre à effets, le mélangeur de pistes et le haut-parleur venaient à constituer les outils fondamentaux du studio de création expérimentale : le Sōgetsu Art Center fait en sorte de disposer de ressources similaires. Le studio d'enregistrement du Sōgetsu est un lieu de création dont les enjeux s'avèrent quelque peu moins astreignants qu'à la NHK. Les impératifs économiques et formels liés à la radiodiffusion, lesquels entraînent des processus protocolaires de production longs empiétant parfois sur le temps effectif de travail, sont absents ; ce qui peut se traduire par plus de souplesse dans l'approche compositionnelle. La possibilité de croiser les formes d'expression sur scène accorde par ailleurs davantage d'amplitude aux perspectives de proposition.

La première pièce produite au studio du Sōgetsu est *Tēpu no tame no « mizu no kyoku »* テープのための「水の曲」 (« Musique de l'eau » pour bande) de Takemitsu Tōru, présentée en avril 1960. Façonnée de sons que fait l'élément liquide versé selon différents débits dans des récipients de natures variées, la bande est diffusée dans l'espace de représentation tandis que lui répondent sur scène flûtistes et danseur de *nō*. L'œuvre

⁴¹ *Ibid.*, p. 224-225.

⁴² *Ibid.*, p. 230-231.

poursuit de la sorte l'examen de la confrontation du silence et du son, de l'écoute et du geste, en donnant corps au mouvement sonore fondamental – ce « fleuve » dont la présence élémentaire traverse et anime le monde – par lequel s'oriente désormais entièrement le travail du compositeur⁴³. Yuasa Jōji est un autre de ces artistes à occuper le studio à la même époque. Fils d'un directeur d'établissement hospitalier, Yuasa délaisse des études de médecine à l'Université Keiō 慶応大学 pour se diriger, essentiellement en autodidacte et malgré le milieu difficile de l'art au lendemain de la défaite, vers l'apprentissage de la composition. En intégrant le groupe Jikken kōbō, le jeune homme compte parmi les premiers artistes japonais à s'intéresser aux possibilités musicales induites par la manipulation directe de la bande magnétique. Après une première période d'acquisition des langages contemporains tels que le dodécaphonisme et l'impressionnisme, Yuasa tend ensuite son attention vers une pleine exploration des qualités sensibles du son⁴⁴. Le travail qu'il réalise en 1961 au Sōgetsu Art Center, *Aoi no ue* 葵の上 (Dame Aoi)⁴⁵ – une œuvre tirée d'une pièce de *nō* qui avait déjà fait l'objet d'une adaptation sur bande par Mayuzumi Toshirō quatre années auparavant –, marque les prémices d'un intérêt neuf pour le bruit blanc. Enregistrée sur trois pistes lesquelles permettent de complexifier la répartition des sons dans l'espace de diffusion, l'œuvre se compose du chant des frères Kanze – qui avaient déjà été mobilisés auprès de Mayuzumi pour la pièce du même nom du compositeur –, d'effets obtenus de la percussion d'objets, ainsi que de sons parasites proches du bruit blanc, produits par le contact direct d'une baguette en bois appliquée sur la bande magnétique pendant le déroulement de l'enregistrement du son. La surface du support ainsi marquée de la trace du geste libre provoque la circulation déterminée de manière aléatoire du son au sein de l'étendue spatiale⁴⁶.

La spontanéité de l'interprète est un paramètre de la pratique compositionnelle qui commence à être pris en considération de manière générale. En 1960, Akiyama Kuniharu élabore *Koe to ongaku ekusuperimento* « *hihō 19* » 声と音楽エクスペリメント 「秘法 19」 (Expérimentation vocale et musicale « Formule secrète 19 »), une œuvre

⁴³ *Ibid.*, p. 224.

⁴⁴ SANO Kōji 佐野光司, MURATA Maho 村田真穂, « Yuasa Jōji » 『湯浅譲二』, dans *Nihon no sakkkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, p. 267-268.

⁴⁵ Nous ne connaissons pas la date de diffusion de ce travail au Sōgetsu Art Center. Kawasaki Kōji donne décembre 1968 comme date documentée de première présentation de l'œuvre. Cette présentation aurait eu lieu à New York dans le cadre d'un événement lié à la musique de Yuasa. KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Nihon no denshi ongaku – Shuyō sakuhin » 『日本の電子音楽 主要作品』 (La Musique électronique japonaise – Les principales œuvres), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *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 東京, Aiikusha 愛育社, 2009 (1^{ère} éd. 2006), p. 1066.

⁴⁶ *Id.*, « 1961 nen » 『一九六一年』 (L'Année 1961), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 762.

mêlant bande, récitation, verrillon (ou « verres chantants ») et piano dont les instructions d'interprétation, vagues, accordent une grande liberté d'action aux musiciens⁴⁷. Takemitsu écrit les pièces instrumentales *Wa* 環 (Anneau – plus connue sous le nom de *Ring*) (1961), *Pianisuto no tame no korona* ピアニストのためのコロナ (Corona pour pianistes) (1962) et *Gengakki no tame no korona II* 弦楽器のためのコロナ II (Corona II pour instruments à cordes) (1962) : les notations graphiques permettant leur réalisation, dont deux d'entre elles fortement abstraites sont conçues en collaboration avec le plasticien Sugiura Kōhei 杉浦康平 (1932-), font naître une évolution musicale entièrement fondée sur une conscience sensorielle aigüe du support écrit de l'œuvre et du jeu lui-même des interprètes. L'indétermination émerge à ce moment comme une donnée structurelle de l'œuvre dans le milieu de la création contemporaine japonaise ; elle n'est toutefois pas encore conceptualisée. Au tout début des années 1960, elle est davantage à comprendre comme un principe technique de renoncement à la détermination préalable des formes fondé sur une sorte de réaction intuitive aux choses. Néanmoins, il ne s'agit pas pour autant de couper court aux automatismes d'un style d'expression propre en « faisant taire » l'identité du créateur, comme le propose dans le même temps John Cage. Au contraire : c'est dans le transfert des modalités d'organisation de l'œuvre de la structure réflexive à celle de la conscience immédiate que se dessine cette disposition au changement.

À propos de son travail avec Sugiura, Takemitsu écrit en 1962⁴⁸ :

À travers la collaboration artistique, je cherche à pénétrer dans un monde de sons qui soit plus complexe, tout en vérifiant ma propre identité. La façon idéale pour moi d'écouter ma musique serait qu'elle résonne et que, lorsque son écho me reviendrait, je ne sois plus présent. Ces derniers temps, j'hésite à signer mes œuvres. Devrais-je les laisser dorénavant sans signature ?

La démarche s'inscrit plus précisément dans cette volonté, énoncée de manière peu ou prou commune au Japon depuis les premiers travaux sur le son, de se détacher des processus aprioriques ou simplement intellectuels de résolution des formes. De cette façon, c'est le plein rapport au présent, dans toute sa dimension relationnelle à l'être en tant qu'interface complexe et sans cesse réactualisée entre le dedans et le dehors, qui s'érige comme un ressort élémentaire de la mise en œuvre de cette distanciation. La musique pour bande avait entraîné le déclenchement d'une réflexion sur la manière d'appréhender l'articulation des sons non instrumentaux entre eux ; le défi qui s'était énoncé vint à concerner finalement de manière plus générale différentes pratiques de la musique contemporaine, faisant paraître çà et là des lignes de progression transversales axées sur le besoin de repenser le son non plus en tant que contenu d'une structure et de

⁴⁷ GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 224.

⁴⁸ TAKEMITSU Tōru, *Écrits – Choisis et introduits par Wataru Miyakawa*, Lyon, Symétrie, coll. « Symétrie recherche », 2018, p. 172. Traduction de Véronique Brindeau.

résultat d'un geste qui lui prévaudraient, mais en tant qu'espace de coordination du geste et de la structure.

Comme le mettent parfaitement en scène les échanges qui se jouent au sein du Sōgetsu, il est à considérer que l'évolution susdite ne se fait pas depuis une intuition déliée d'influences extérieures au champ de la musique. Les dynamiques aussi bien nationales qu'internationales de l'art plastique et de la performance depuis les années 1950 transforment de même dans leur développement et leur convergence la *praxis* musicale.

3.B. La transmédiabilité comme lit de l'évolution

Conçu comme une plateforme de travail résolument ouverte sur l'extérieur, le Sōgetsu fait de la collaboration internationale un nouveau vecteur central de la création. Georges Mathieu (1921-2012), Sam Francis (1923-1994), Iannis Xenakis, John Cage, David Tudor (1926-1996), Merce Cunningham (1919-2009) comptent parmi les personnalités à visiter l'endroit, toutefois non pas en tant que « maîtres » par le biais desquels un enseignement doit être assimilé pour progresser, mais en tant que pairs, avec qui il importe de dialoguer de manière horizontale. La proximité nouvelle des artistes entre eux conduit les rapports internationaux à se réaliser désormais selon le mode de la bilatéralité, disposition par laquelle chacune des parties en présence se manifeste comme un foyer d'inspiration pour l'autre⁴⁹. Il n'est pas question cependant de croiser les flux émis de part et d'autre au point de les dissoudre en une nouvelle totalité, laquelle encouragerait le dépassement de différences qui jusque-ici permettaient de conserver un état de cohésion corrélative entre deux régions du monde. Si le rapprochement qui s'effectue accorde au Japon les moyens d'envisager les nouvelles dispositions d'un dialogue plus équitable avec l'Occident, il ne s'agit pas pour autant de nier la généalogie des représentations qui s'y jouent, car c'est justement dans le maintien des images afférentes à la distinction des aires que des identités respectives continuent de se structurer mutuellement, de stimuler l'impulsion de la rencontre et de rendre significatif le contact.

L'art se façonnant comme l'un des milieux privilégiés de la réflexion relative aux aspects constitutifs de l'identité, il en va pour les participants au dialogue de composer lors du rapprochement avec l'Autre les éléments du travail conjoint de l'universalité : non entièrement susceptibles de se confondre les uns avec les autres, ces mêmes éléments, proposés au partage, viennent valider en retour de manière collective un caractère et des forces propres mis en lumière au regard de ladite universalité. En d'autres

⁴⁹ HAVENS Thomas R. H., *op. cit.*, p. 103.

termes, poser les pierres d'un édifice réalisé de manière collective c'est agir sur un matériau de telle sorte à ce qu'il s'adapte au reste de la construction ; il n'en reste pas moins que ce matériau, porteur de l'empreinte que l'artisan applique de manière plus ou moins consciente sur lui, rend manifeste, sur la surface générale de l'ouvrage, un relief fait d'aspérités non réductibles au tout, chacune profondément signifiante pour celui qui s'y attarde. En partant du principe que l'identité culturelle « traditionnelle », envisagée comme le reliquat de comportements et de pratiques dits ancestraux exposés à l'œil du présent, se coordonne dans le miroir de l'autre, alors l'universel, tel qu'il se conçoit à travers l'identification de traits communs aux différentes cultures et qui donc doivent correspondre aux unes et aux autres de ces cultures, se révèle de la même manière forgé selon un dispositif similaire de coproduction. En ce sens, bien qu'il s'agisse effectivement avec le rapprochement international de favoriser l'entente en réduisant la distance avec l'interlocuteur, son enjeu ne peut jamais complètement se limiter à l'installation de passerelles et à la tentative de formulation d'un langage commun ou tout du moins mixte ; il importe tout autant, en réalité, de ménager des espaces de repli en consolidant ce qui relève invariablement de l'altérité, car là résident les conditions fondamentales d'une résistance à la dilution de la spécificité locale. L'engagement direct à l'Autre et à son œuvre puis la collaboration ouvrent, pour les artistes japonais, de nouvelles perspectives critiques, auxquelles répond la proposition de modalités d'action neuves en cohérence avec le questionnement de l'articulation d'une identité distincte.

La connexion à l'art informel au Japon apparaît comme un moment important dans la formulation d'un intérêt majeur pour la spontanéité, et donc pour la production, plutôt que la reproduction, du fait musical. L'exposition *Sekai konnichi no bijutsuten* 世界・今日の美術展 (Exposition internationale de l'art actuel), organisée en novembre 1956 à Tōkyō, marque la première présentation publique sur l'Archipel de l'« art informel » – terme proposé par le critique Michel Tapié (1909-1987) à propos de la peinture non figurative qui se développe après-guerre en Europe, et qui, au Japon, en vient davantage à désigner l'expressionnisme abstrait dans son ensemble⁵⁰ –, faisant naître un engouement soutenu – ou bien réactualisant l'attrait, en ce qui concerne les peintres ayant déjà fait l'objet d'expositions sur l'Archipel auparavant – pour les travaux, entre autres, de Georges Mathieu (1921-2012), Jean Fautrier (1898-1964), Jean Dubuffet (1901-1985), Willem de Kooning (1904-1997), Sam Francis (1923-1994), Mark Tobey (1890-1976). Lors de séjours en août et en septembre 1957 au Japon, Mathieu et Francis, accompagnés de Tapié, l'un des principaux introducteurs du mouvement dans le pays, tissent des liens cordiaux avec un certain nombre d'artistes locaux dont Teshigahara Sōfu, pour qui ils

⁵⁰ *Ibid.*, p. 93.

exécutent chacun une œuvre murale, destinée à être déployée au sein du Sōgetsu Art Center⁵¹.

La possibilité de rendre sensible un état intérieur sans avoir recours aux propriétés formelles du modernisme séduit véritablement les jeunes artistes japonais, qui, en grand nombre, mettent à leur tour en application les principes de l'abstraction, à divers degrés de resémantisation des moyens pratiqués en Europe et aux États-Unis⁵². Un certain goût pour les choses relatives à la pensée orientale, dont tout particulièrement le bouddhisme *zen* 禪, ayant été mis au jour par exemple chez Francis pour son sens de l'espace et sa technique du geste bref mais précis, les artistes les plus conventionnels s'empressent de reconnecter la nouvelle peinture à ce qui émerge alors comme l'existence d'une tradition de l'abstraction et de l'expérience méditative dans les figures anciennes de l'art national. Les plus radicaux choisissent quant à eux d'ancrer leur recherche dans une heuristique de la violence du mouvement susceptible de s'opposer au maniérisme⁵³ : dans la lignée de ce que faisait déjà Gutai au milieu des années 1950 à propos du travail sur la matérialité du geste et la dynamisation de la matière – avant, justement, que le groupe ne soit approché par Tapié et ne s'oriente paradoxalement vers plus de formalisme⁵⁴ –, citons par exemple Shinohara Ushio 篠原有司男 (1932-), membre fondateur de Neo Dada Organizers, qui se munie de gants de boxe trempés dans de l'encre avec lesquels il frappe la toile, et Kudō Tetsumi 工藤哲巳 (1935-1990), qui étale la matière avec ses pieds puis s'ébat dedans avant de détruire les tableaux réalisés de coups puissants donnés de la tranche de la main⁵⁵.

Sous-tendu par un questionnement d'ordre technique plutôt que théorique, l'art abstrait se distingue par la relative souplesse avec laquelle les postulats d'action qu'il avance – l'interrogation et l'usage expressif de la matière, la projection de l'expérience subjective d'un instant déterminé, la liberté du geste générant la trace de cette expérience – font l'objet de transferts auprès de divers champs artistiques. L'impact est profond, et il ne fait aucun doute que dans le monde de la musique contemporaine, alors que les compositeurs ont de manière générale déjà pris conscience des limites du sérialisme et s'efforcent d'en dépasser les contraintes, ce que suggère la peinture abstraite fait amplement écho à cette volonté de rétablir le matériau sonore tel qu'il est éprouvé, et partant l'énergie du moment, comme les pôles fondamentaux de l'attention. Pour les

⁵¹ *Ibid.*, p. 102.

⁵² *Ibid.*, p. 94-97.

⁵³ LUCKEN Michael, *L'Art du Japon au vingtième siècle – Pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 2001, p. 188-189.

⁵⁴ HAVENS R. H., *op. cit.*, p. 91-92.

⁵⁵ GOSSOT Anne, « Refoulement de l'histoire et engagement des corps : naissance de l'art de l'action au début des années 1960 », dans LUCKEN Michael, BAYARD-SAKAI Anne, LOZERAND Emmanuel (dir.), *Le Japon après la guerre*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 2007, p. 258-259.

compositeurs qui se rassemblent au Sōgetsu Art Center, il est possible alors de voir dans les fresques de George Mathieu et de Sam Francis dressées dans le hall du bâtiment la manifestation concrète d'un horizon, par-delà les lignes tracées, guidant l'impulsion à engendrer de nouvelles formes de l'art musical, plus en phase avec leur époque.

Gurūpu ongaku グループ音楽 (Groupe musique) – également orthographié Group ongaku – est un collectif d'artistes fondé en 1960 pour lequel la volonté de s'affranchir des formes constituées s'exprime par le biais de l'improvisation. Menée par Tone Yasunao 刀根康尚 (1935-), jeune diplômé en littérature de l'Université de Chiba 千葉大学, Kosugi Takehisa 小杉武久 (1938-2018) et Mizuno Shūkō 水野修孝 (1934-), étudiants en musique à l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tōkyō 東京藝術大学, la formation s'applique à explorer le potentiel sonore et musical du quotidien en réinterrogeant le lien qu'entretient la musique avec les conditions rituelles de sa pratique et de son écoute. Tone et Kosugi font partie des artistes gravitant autour de Neo Dada Organizers⁵⁶ ; ils se joignent à l'entreprise de relocaliser l'art hors des dimensions structurelles que sont les cadres disciplinaires, les limites physiques de l'œuvre, les espaces formels de diffusion et de partage : pour eux, davantage que dans l'élan vers un objet à finaliser et à montrer, lequel objet constitue dès lors son propre microcosme, l'art nicherait dans la confrontation dynamique entre, simultanément, le geste et la substance à vivifier d'un côté, le faiseur et l'observateur de l'autre ; un heurt, généralement de l'ordre de l'agression, que des traces résiduelles, aussi bien physiques que psychiques, rendent souvent concrètes d'un côté comme de l'autre du rapport.

C'est à travers le présupposé que la vérité de l'art résiderait dorénavant dans un procédé de transgression fondamentale visant à le ressouder à la vie dans ce qu'elle a de plus immédiat, de plus violent, mais également de plus banal, et donc, là aussi, de plus vrai, que s'engage par suite l'action musicale. En se dégageant des mécanismes inhérents à la pratique instrumentale méthodique et rationnelle, en disposant des microphones de contact sur les objets à « faire parler » tandis qu'ils sont manipulés, en rejouant sur le lieu même de leur captation électrique les sons que la ville produit, en modifiant le caractère du son en cours d'enregistrement par le maniement de la bande magnétique, Group ongaku tend par la déstructuration à rendre audible le mouvement non structuré de l'activité quotidienne, entendu comme un fragment de temps en suspension, et dénué de toute potentialité de résolution autre que celle du choc que produit le contact avec la réalité dévoilée⁵⁷. La question de la trace est au demeurant tout aussi importante chez le groupe de musique que chez les plasticiens et les actionnistes : à l'instar de la toile pour

⁵⁶ *Ibid.*, p. 262-263.

⁵⁷ MAROTTI William, *Money, Trains, and Guillotines – Art and Revolution in 1960's Japan*, Durham, Duke University Press, 2013, p. 182.

les uns ou du corps et de l'esprit pour les autres, c'est ici la bande magnétique qui retient l'empreinte de ce moment fort de ranimation du présent. Néanmoins il ne s'agit pas d'en faire le produit finalisé de l'action – car peu d'enregistrements sont conservés – mais le témoin de la mise en perspective du geste avec le *continuum* temporel ; en d'autres termes, le signe même qu'il y a vie.

Group ongaku est en représentation sur la scène du Sōgetsu Art Center en septembre 1961, puis une nouvelle fois en novembre de la même année pour le concert de retour au Japon du compositeur Ichiyangi Toshi, qui vient alors de séjourner sept ans aux États-Unis. Fils de musiciens, Ichiyangi a un contact précoce avec la composition, qu'il étudie auprès de Hiraō Kishio 平尾貴四男 (1907-1953), ancien élève de la Schola Cantorum de Paris, et d'Ikenouchi Tomojirō. Lauréat de 1949 à 1951 du concours national de composition organisé par le journal Mainichi 毎日新聞 et la NHK, puis primé en 1955 et en 1956 aux concours de fondations privées – Elizabeth Coolidge, Serge Koussevitzky, Alexander Gretchaninov – alors qu'il fréquente la Juilliard School à New York, le jeune artiste fait rapidement montre d'un talent certain pour l'écriture classique et l'écriture contemporaine. Le goût pour l'expérimentation émerge au contact de John Cage, dont il suit les séminaires à la New School for Social Research en 1959 et auprès de qui il se produit ensuite. Revenu au Japon à l'été 1961, Ichiyangi s'affirme comme le principal passeur des idées de Cage à propos de l'indétermination⁵⁸. Ce n'est pourtant qu'en 1962, lorsque Cage est invité à se rendre au Japon pour une série de concerts et de conférences, que le monde de la musique contemporaine dans son ensemble prend la pleine mesure de l'enjeu sur lequel repose l'œuvre de l'Américain : l'effacement de la présence – ou plutôt de la mémoire, comme le propose Sarah Troche⁵⁹ – du compositeur. Si la critique japonaise a évoqué la rencontre avec Cage comme initiatrice d'un « choc » ayant bouleversé les perspectives communes de la composition sur l'Archipel⁶⁰, il faut bien remarquer toutefois, à la lumière des évolutions relatives à l'intention de se détacher d'avec les formes préétablies depuis la fin des années 1950, que le développement subséquent de pratiques expérimentales, voire transgressives, dont les trajectoires vinrent à se croiser au sein du Sōgetsu Art Center, préparait en réalité les esprits à recevoir de manière moins violente qu'il n'y paraît les propositions de Cage.

⁵⁸ SANO Kōji 佐野光司, MURATA Maho 村田真穂, « Ichiyangi Toshi » 『一柳慧』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20世紀 (Les Compositions japonaises – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, p. 136.

⁵⁹ TROCHE Sarah, « L'Écriture musicale comme puissance d'oubli chez Arnold Schoenberg et John Cage », *Philonsorbonne*, no. 4, pp. 69-83.

⁶⁰ SHIBATA Minao 柴田南雄, HAYASHI Hikaru 林光, AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Jon Kēji shokku » 『ジョン・ケージショック』 (Le Choc John Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 11, novembre 1969, p. 26.

CHAPITRE II : LA RENCONTRE AVEC JOHN CAGE

1. Une première phase de réception par le texte

1.A. Cage et l'orientalisme

Si l'avant-garde européenne constitue dans les années 1950 le principal interlocuteur des compositeurs contemporains japonais, le début de la décennie suivante est bien davantage marqué par le dialogue qui s'effectue avec l'œuvre expérimentale de John Cage : y est vu le ferment d'un changement radical de perspective, qu'il soit pensé comme productif ou rétrograde, vis-à-vis de la tâche qui incombe au musicien. De la conception d'un itinéraire temporel structurellement organisé autour d'un rapport réflexif et expressif au son, l'effort musical devient alors le creusement d'un temps purement actuel par lequel est donnée à entendre la circulation, simultanément à l'œuvre et au monde, du son libéré dudit rapport. Le travail du compositeur américain sur le hasard – qu'il concerne la qualité inattendue du son de l'instrument de musique préparé⁶¹ (*A Book of Music*) (1944), le processus de détermination des paramètres musicaux (*Music of Changes*) (1951), l'irruption des sons ambiants au sein de l'œuvre (*4'33*) (1952) – semble opérer même une mise à distanciation fondamentale avec les ressorts du sérialisme. Dans le fond, il se pose en réalité moins dans la rupture que dans la continuité avec les principes animant à la source la méthode compositionnelle susnommée, propose avec discernement Sarah Troche⁶².

En 1935, Cage fait la rencontre d'Arnold Schoenberg qui, ayant émigré aux États-Unis pour fuir la montée du nazisme en Europe, enseigne la composition à l'Université de Californie du Sud. Cage s'intéresse alors à la désagrégation des rapports consonants et dissonants entre tons qu'implique le sérialisme, et si les premières pièces qu'il réalise sont subordonnées à des procédures mathématiques de résolution des paramètres, il s'oriente toutefois rapidement vers l'exploration des bruits, la production de paramètres élaborés par un ensemble d'opérations au résultat aléatoire, et l'ouverture du cadre musical au silence, qui, selon lui, en réalité composé d'une infinité de sons non intentionnels et inaudibles tant que l'attention ne s'y porte pas, constitue la matière

⁶¹ À partir de la deuxième moitié des années 1930, John Cage s'intéresse aux sons imprévus qu'émet le piano dont la vibration des cordes est entravée par le frottement qu'exerce contre elles divers petits objets disposés à l'intérieur de l'instrument, technique inspirée des expérimentations sonores de Henry Cowell (1897-1965) – auprès de qui Cage étudie la composition en 1934 – autour de la manipulation directe des cordes. « Préparé » de la sorte, le piano ne garantit plus le rapport ordinaire entre la touche jouée et le ton, l'intensité, la réverbération, l'attaque, le déclin et le timbre de la note produite.

⁶² TROCHE Sarah, *op. cit.*, p. 75.

élémentaire du monde sonore. Doit être mentionné à cet égard l'épisode selon lequel Cage, en 1951, invité à s'isoler dans la chambre anéchoïque⁶³ de l'Université Harvard, perçoit les battements de son cœur et les vibrations de son système nerveux. L'expérience l'amène à considérer que le silence comme espace dénué de sons n'existe pas du fait même de l'activité biologique des êtres, entraînant par là-même une persistance virtuellement inépuisable de la potentialité musicale du monde⁶⁴ ; en pratique, l'écoute portée aux bruits qui ne font pas partie de l'intention musicale n'est plus « exclusive » mais « inclusive », dans le sens où les limites sonores de l'œuvre englobent désormais le champ total, dans l'espace environnemental, de la capacité auditive⁶⁵.

Le répertoire large qui se crée dans le prolongement du sérialisme dans les années 1950 et le travail de Cage semblent s'opposer de telle manière qu'il est certainement possible de voir l'un comme la figure renversée de l'autre, rappelle Troche⁶⁶. Ainsi, bien que le premier soit le produit d'un principe de permutation mathématique des intervalles articulant les sons et que le second vienne à bannir le contrôle des paramètres de la composition et partant le conditionnement du matériau, ils n'en demeurent pas moins tous deux la manifestation d'un désir d'« oubli » de la tradition tonale de la musique⁶⁷. En d'autres termes, il est pareillement question, chez Cage comme chez les compositeurs sériels, de garantir l'autonomie des sons, que l'on organise dès lors autrement que par des rapports d'attraction propres aux systèmes d'accords ; les moyens d'y arriver sont en revanche parfaitement divergents, et Cage, dans son entreprise d'éviction du devoir communément admis du musicien qu'est la détermination des formes, finit par susciter l'incompréhension et la critique d'un certain nombre de ses pairs, dont principalement Pierre Boulez et Luigi Nono.

Plutôt qu'une empreinte qu'il s'agit d'effacer, la musique de Schoenberg s'affirmerait donc chez Cage comme le point d'origine de toute expérimentation, l'endroit par lequel se dessine l'éventualité d'un décrochage d'avec les schèmes de l'écriture liée à l'héritage culturel et artistique, au goût, au style⁶⁸. Accueillir tout son quel qu'il soit sans jugement de valeur ni mise en perspective avec les potentialités de réussite et d'échec qu'il pourrait induire au regard plus général de l'œuvre revient en outre à refuser catégoriquement la dimension projective de ce qui est à produire, et, en provoquant une coupure absolue entre les deux moments que sont la conception de l'œuvre et

⁶³ Une chambre anéchoïque est une salle dont les parois, couvertes d'un revêtement spécial destiné à absorber les ondes sonores, font obstacle à la formation de l'écho.

⁶⁴ KAHN Douglas, *Noise Water Meat – A History of Sounds in the Arts*, Cambridge / Londres, The MIT Press, 1999, p. 189-191.

⁶⁵ TROCHE Sarah, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 69-70.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 70.

l'anticipation de son résultat effectif, Cage amorce un mouvement de repli vers une forme de composition de l'absence de la mémoire, finalement bien plus radicale que la table rase tonale effectuée par le sérialisme⁶⁹ : une sorte de degré zéro⁷⁰ de l'écriture musicale à travers lequel tombe le masque d'une quelconque fonction syntaxique de la musique qui serait subordonnée à l'expression.

Les conventions structurelles répondent en se renouvelant aux besoins et aux usages d'une époque. Elles sont le reflet d'une discipline artistique et sociale ayant pour résultat de formater durablement non seulement l'expression mais également, avant cela, l'activité émotionnelle même du musicien ; autrement dit, la musique, profondément autoréférentielle, enfermée dans un dispositif de reformulation périodique d'elle-même, serait en fait trompeusement significative, suggère Cage : elle n'aurait de discours que sur son temps. Par conséquent, c'est de ce désengagement capital d'avec l'histoire, de cette réorientation vers ce qui relève des représentations non fixes, non anthropologiquement centrées du réel, que la musique, chez le compositeur américain, parviendrait à se défaire de son état d'objet désespérément muet pour, ouverte à tous les possibles, profiter d'une force neuve, similaire à celle du mouvement imprévisible, sans cesse changeant, de la nature. Résister aux axiomes du « langage » musical, à la subjectivité et à ses moyens de mise en œuvre, permettrait ainsi de faire basculer la musique dans un entre-deux où l'homme ne représenterait plus l'axe autour duquel le monde s'organise de manière satisfaisante pour l'esprit, mais serait un agent parmi le monde, dont le rôle vis-à-vis de la musique consisterait par ailleurs, *via* divers procédés techniques, à mettre en lumière une existence laquelle, fondamentale, précéderait en réalité la pensée, le geste, l'écoute culturalisés.

À l'endroit du basculement en question, interviennent chez Cage certains principes du bouddhisme *zen*, qui procurent au compositeur les outils pour conceptualiser le décentrement d'une double perspective perçue comme afférente aux systèmes de représentation occidentaux : celle surplombante et projective de l'artiste-créateur face à un monde qu'il saisit dans sa structure historique, puis celle linéaire et déterministe de la temporalité de la musique traditionnelle, qui découlerait de la première. Dans le *zen*, la subjectivité et l'activité de systématisation des éléments du réel contrarient la véritable compréhension des choses prises dans la complexité de leur interdépendance et de leur changement. Voir depuis une position unique, bien ancrée dans un sol culturel donné, en élaborant des réseaux d'objets constitués ainsi que des chaînes de relations causatives, ne peut en effet aboutir à une appréhension juste du réel. Car passer l'expérience du monde

⁶⁹ *Ibid.*, p. 74-78.

⁷⁰ Voir BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais », 1972 (1^{ère} éd. 1953), 187 p.

au filtre de l'abstraction pour mieux l'immobiliser et le capturer suppose immanquablement de l'appauvrir. À l'instar de la plupart des pratiques sociales, l'acte traditionnel de composition fait jouer les ressorts de représentation d'un monde déjà déterminé ; en simulant les effets d'un réel désobjectivé et partant défait du régime de l'anticipation, le hasard permettrait *a contrario* de construire des objets autonomes, entièrement centrés sur eux-mêmes et ainsi libres de constituer un espace d'interactions en processus constant qui leur est propre⁷¹ : en d'autres termes, il serait ce qui articule de manière concrète le détachement visé par la discipline ascétique *zen*.

Cage fait la rencontre du *zen* par l'intermédiaire de Suzuki Daisetsu 鈴木大拙 (1870-1966). Penseur qui contribua à faire connaître les aspects philosophiques du *zen* en Occident à partir du début du vingtième siècle, Suzuki est l'auteur d'une importante littérature de vulgarisation mais aussi d'érudition sur le sujet. Ressaisissant la pensée *zen* à la mesure du mouvement qu'il effectue à la fois vers la tradition et l'Occident, Suzuki participe grandement à sa reformulation et à son enrichissement, pour en faire par le biais de son œuvre le vecteur d'une forme d'accomplissement de la culture japonaise. Retracer l'itinéraire du *zen* de la Chine au Japon, puis interroger sa réception et son influence dans la formation du caractère national lui permet d'examiner les modalités de sa reproduction en Occident, en tant qu'alternative fondamentale à une spiritualité judéo-chrétienne qui, en crise, n'échappe plus aux limites du transcendantalisme⁷².

La grande popularisation du *zen* dans les années 1950, qui conduit à l'intensification d'échanges déclenchés aussi bien au niveau individuel qu'institutionnel autour des concepts et des objets « typiques » de la pensée et de l'esthétique japonaises, trouve son impulsion majeure dans un séjour de Suzuki aux États-Unis pendant lequel il enseigne à l'Université Columbia de 1951 à 1957. John Cage compte parmi les personnalités qui suivent les séminaires de l'auteur japonais, puis qui discutent et rediffusent les principes du *zen*⁷³. À l'heure où, en pleine répartition bipolaire du monde autour des blocs de l'Ouest et de l'Est, la foi en la vertu et le bien-fondé supposés des valeurs occidentales commence à être profondément réinterrogée, la pensée orientale offre un terrain de réflexion neuf, à même de répondre favorablement, par ailleurs, aux interrogations et aux fantasmes qui se font jour. Le succès du *zen* peut alors s'expliquer par une attirance envers un exotisme aux formes pensées comme anciennes qui, en réalité lui-même synchroniquement constitué dans le miroir de l'Occident par le besoin pour le

⁷¹ TROCHE Sarah, *op. cit.*, p. 75-76.

⁷² LOZERAND Emmanuel, « Les Contrebandiers du *zen* – Sur le rôle des passeurs dans un processus de cosmopolitisation », dans BRIDET Guillaume, GARNIER Xavier, MOUSSA Sarga, ZECCHINI Laetitia (dir.), *Décentrer le cosmopolitisme – Enjeux politiques et sociaux dans la littérature*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2019, p. 60-61.

⁷³ *Ibid.*, p.57.

Japon d'affirmer un rôle historique propre, opère un mouvement de retour à soi chargé de réponses légitimées par l'autorité de la tradition et en apparence appropriées aux incertitudes de la modernité⁷⁴. Au sein d'un contexte politique international tendu, le Japon, nouveau partenaire des États-Unis sur l'échiquier politique mondial qui se met en place, incarne de manière générale un interlocuteur idéal par lequel il s'agit aussi d'apprendre : face à la Chine maoïste et à l'Inde « non alignée » à la cause américaine, la « sincérité » du *zen* se distingue d'autant plus⁷⁵.

Cage est « immédiatement frappé »⁷⁶ par les paroles de Suzuki Daisetsu au sujet de la structure de l'esprit et de la possibilité pour l'*ego* de se couper des effets de l'expérience par le biais d'une certaine discipline. Pour le compositeur, l'application de l'enseignement reçu ne réside toutefois pas dans la pratique de la méditation, mais dans l'acte d'écriture d'une musique dont les principes en seraient « tout aussi stricts »⁷⁷. À l'aide du *Yi Jing* (plus communément transcrit en *I Ching* en anglais ; *Le Livre des changements* selon la traduction en français de l'édition de 2002 de l'ouvrage⁷⁸), un manuel de divination chinois datant du premier millénaire avant l'ère chrétienne et utilisé pour décrire les états du monde et leur évolution, Cage élabore un système de détermination aléatoire des sons fondé sur la prémisse selon laquelle le hasard convertit les choix du musicien en mouvements dictés par la mécanique de l'imprévisible : une manière de rendre inopérants au sein du processus créatif le goût et la mémoire (mentale et motrice), puis de se défaire de l'idée qu'à la décision répond par connexité l'action⁷⁹.

D'abord traduit dans son intégralité en allemand par le sinologue Richard Wilhelm (1873-1930) en 1927, le *Yi Jing* fait l'objet d'une édition américaine en 1950, augmenté d'une préface de Carl Gustav Jung (1875-1961) qui y voit un moyen de favoriser la corrélation symbolique entre les faits psychiques et les faits matériels dans le contexte de la recherche qu'il mène sur les phénomènes de rapport non causal appliqués à la psychologie inconsciente. Parallèlement au *zen* duquel, en cette époque de reformulation en profondeur du désir caractéristique pour les choses orientales, il est souvent rapproché en tant qu'outil concret permettant d'en appréhender les ressorts, le *Yi Jing* influence alors de nombreux auteurs et de nombreux acteurs de la contre-culture en

⁷⁴ *Id.*, « Il n'y a pas d'individu au Japon – Archéologie d'un stéréotype », *Ebisu*, no. 51, 2014, p. 300.

⁷⁵ *Id.*, « Les Contrebandiers du *zen* – Sur le rôle des passeurs dans un processus de cosmopolitisation », dans BRIDET Guillaume, GARNIER Xavier, MOUSSA Sarga, ZECCHINI Laetitia (dir.), *Décentrer le cosmopolitisme – Enjeux politiques et sociaux dans la littérature*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2019, p. 66.

⁷⁶ CAGE John, « Tokyo Lecture and Three Mesostics », *Perspectives of New Music*, vol. 26 no. 1, hiver 1988, p. 7.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Yi Jing – Le Livre des changements*, SAVARY Cyrille J. D., FAURE Pierre (trad.), Paris, Albin Michel, 2002, 1065 p.

⁷⁹ CAGE John, *op. cit.*, p. 7.

recherche de vérités neuves dans le champ des nouvelles spiritualités. Philip Kindred Dick (1928-1982), Jorge Luis Borges (1899-1986), Terence McKenna (1946-2000) par exemple se l'approprient de nombreuses manières, faisant de ses principes, voire de sa substance matérielle même, un élément central des structures de la conscience et du monde. L'ouvrage fait également l'objet d'une attention toute particulière portée par les compositeurs d'avant-garde parmi lesquels Lou Harrison (1917-2003), Christian Wolff (1934-), Ivan Wyschnegradsky (1893-1979)⁸⁰. Bien qu'à cette époque soit rendue manifeste une indéniable tentation circonstancielle de l'Orient, il serait pourtant injuste de limiter à cette simple perspective l'intérêt pour le *Yi Jing*. Chez Cage comme chez la plupart des artistes et des savants concernés, l'utilisation du manuel s'inscrit dans un cadre plus général de pratiques conscientes de leur propre historicité par rapport à la remise en cause des notions d'héritage et d'autorité ; elle réalise ce faisant un besoin de concepts neufs vis-à-vis de l'interrogation du sujet moderne⁸¹.

La réception de l'œuvre de Cage au Japon s'effectue par l'intermédiaire du jeu de va-et-vient du regard au miroir tendu de part et d'autre de la relation qu'entretiennent Orient et Occident. Elle s'exécute en deux temps : d'abord principalement par le texte ; ensuite, en 1962, par la rencontre directe avec le compositeur et son travail. Et si l'œuvre de l'Américain suscite des sentiments variés allant en s'affirmant de l'admiration à la perplexité au sein du monde de l'avant-garde musicale japonaise, c'est qu'il répond au cas par cas à la pluralité des propositions de la modernité déjà formulées.

1.B. L'introduction des idées de Cage et leur discussion

Les premiers rapporteurs de l'œuvre de John Cage au Japon sont les compositeurs de Jikken kōbō. Ces derniers prennent connaissance des activités de Cage en 1950 par l'intermédiaire du sculpteur et *designer* Noguchi Isamu 野口勇 (1904-1988), qui, en 1947 à New York, conçoit les costumes et les décors du ballet *The Seasons*, spectacle aux danses chorégraphiées par Merce Cunningham et à la musique écrite par le compositeur américain. Le 18 avril 1952, Akiyama Kuniharu, qui endosse le rôle de porte-parole du groupe, envoie à Cage la première lettre d'une correspondance qui dure jusqu'en 1955⁸². Présentant Jikken kōbō comme un collectif constitué de jeunes artistes

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ CHARLES Daniel, « John Cage : la tentation de l'Orient ? », article non publié, non daté, non paginé.

URL : http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc_texts/dc-cage_tentation_de_l_orient.pdf (consulté le 17/01/2017)

⁸² COUTANT Raphaële, « Please Do Come Mr. Cage! Correspondance entre Kuniharu Akiyama et John Cage (1952-1955) », dans *Jikken kōbō – Atelier expérimental – 8 septembre au 29 octobre 2011 – Bétonsalon – Centre d'art et de recherche*, Paris, Bétonsalon, 2011, p. 10-11.

dont l'œuvre expérimentale se distingue du reste de la production nationale laquelle se caractériserait par un classicisme encore très présent, Akiyama sollicite la bienveillance de son interlocuteur pour obtenir de sa part partitions et textes ; il l'invite par ailleurs à venir se produire au Japon dans un futur proche : à une époque où de manière générale l'accès à l'œuvre occidentale ne peut se faire que sommairement, l'établissement de liens cordiaux et stimulants avec l'avant-garde et les expérimentateurs internationaux apparaît comme la garantie d'une nouvelle impulsion artistique fondamentale pour la jeune génération. Cage est ravi de ces sollicitations, et manifeste un profond intérêt envers les activités du groupe⁸³.

Même si Akiyama et Cage n'évoquent jamais concrètement le contenu de leur travail, il est remarquable de constater qu'au même moment, la transdisciplinarité constitue de part et d'autre un levier majeur de la création. Ainsi, tandis que Jikken kōbō produit à partir de 1951 plusieurs manifestations mêlant ballet, musique, récitation de poèmes, sculpture, films et photographies, Cage participe en août 1952 au Black Mountain College à l'intervention artistique *Untitled Event* : un spectacle de forme libre juxtaposant lecture de textes, concert de piano et d'instruments de musique exotiques, danse, projection de diapositives⁸⁴. Si pour Jikken kōbō le croisement des arts et des médias met au jour de nouveaux rapports de correspondance entre les éléments formellement dissociés d'une entité néanmoins unifiée sur le plan du sens de l'œuvre, l'approche de Cage, articulée autour du décentrement de la perspective, consiste davantage à révéler une pluralité simultanée d'espaces et de moments demeurant autonomes. Bien que foncièrement différentes, les deux démarches coïncident par une volonté synchronique de procéder au renversement de l'idée que l'œuvre d'art, en tant que produit de la sublimation de la matière, est de l'ordre de la quintessence : c'est alors par le biais de la relation muable et contingente de l'œuvre au monde que se révèle dans sa vérité l'état transitoire de toute chose. L'œuvre, considérée comme un « événement », c'est-à-dire une plage de visibilité accrue des choses au sein de la continuité du temps, ne devient rien d'autre qu'un moment déterminé de célébration intense de la vie – car, hormis les compte-rendu écrits et parfois quelques photographies, il ne reste généralement plus trace de cette œuvre une fois l'instant de la rencontre terminé. Fondées sur des contextes historiques différents et appliquées selon des moyens distincts, les pratiques expérimentales réalisées de part et d'autre ne sont pas sans révéler des trajectoires parallèles, inhérentes au désir partagé de progrès et de modernité, qu'il s'agit de fortifier par le rapprochement et la coordination. Les soubassements du travail de Cage ne sont toutefois pas sans poser un certain nombre de questions du côté japonais.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

En mai 1955, paraît dans *Ongaku geijutsu* un article à propos de Cage⁸⁵. Son auteur, Suzuki Hiroyoshi 鈴木博義 (1931-2006), compositeur faisant partie de Jikken kōbō, est l'un des premiers artistes au Japon à prendre connaissance de l'œuvre du musicien américain et à en discuter certains des aspects publiquement. Aucune pièce de Cage n'ayant encore à ce moment fait l'objet d'une interprétation au Japon⁸⁶, Suzuki s'appuie avec prudence sur les informations récoltées *via* les courriers de l'intéressé, les partitions reçues et les revues étrangères⁸⁷. Aussi, bien que soit considéré comme pertinent l'intérêt pour les suites de sons désolidarisés des rapports traditionnels d'attraction tonale, la pensée structurelle de Cage est source d'interrogations. Dans son texte, Suzuki s'intéresse particulièrement à l'œuvre *Music for Piano 2* (1953), conçue selon diverses opérations de génération aléatoire des hauteurs et de la méthode de production des sons : formellement, une sorte d'« objet mobile » – c'est-à-dire un corps aux multiples facettes, tout aussi bien corrélées entre elles qu'autonomes, qui se révèle au fur et à mesure de ses mouvements – dont les fondements sont sonores, écrit-il⁸⁸. Suzuki rapproche les ressorts du travail de Cage à ceux du surréalisme, car ce qui serait en jeu dans les deux cas, c'est l'invocation d'une vérité laquelle ne subirait le contrôle ni de la logique, ni de l'esthétique, ni de la morale : appliquée au champ musical, la tâche du surréalisme serait de remonter à l'origine même du mécanisme qu'est « faire la musique », avant qu'il ne soit réorienté par toutes sortes d'inférences ; elle consisterait à examiner en détail les conditions premières de l'action, ainsi que leur empreinte sur l'objet musical produit. Ce que ne semble malheureusement jamais faire complètement Cage, insinue Suzuki⁸⁹ – tant le travail du compositeur tendrait plutôt à la dissolution de tout symbolisme, en renvoyant à une genèse concrète de la musique, liée directement au geste et non nécessairement d'abord à la structure de l'esprit.

L'évocation du surréalisme pour se saisir de Cage peut être constaté comme une tentative – incomplète – d'interprétation de l'idéal d'autonomie qui sous-tend de toute évidence l'œuvre du musicien, à une époque où l'« action » ne constitue pas encore au Japon le moyen de renouvellement des formes qu'il devient peu après. Suzuki est bien conscient des limites de l'approche mobilisée – laquelle probablement est indirectement guidée par l'influence qu'a Takiguchi Shūzō sur les jeunes artistes de Jikken kōbō. Le caractère lacunaire des informations recueillies est invoqué d'emblée, cela faisant vraisemblablement obstacle à la pénétration plus avant des replis de l'œuvre considérée.

⁸⁵ SUZUKI Hiroyoshi 鈴木博義, « Jon Kēji » 『ジョン・ケージ』 (John Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 13 no. 2, février 1955, pp. 60-69.

⁸⁶ YANG Serena, “*John Cage Shock*” and *Its Aftermath in Japan*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de LEVY Beth E., University of California Davis, 2020, p. 19.

⁸⁷ SUZUKI Hiroyoshi 鈴木博義, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 69.

Ainsi, ce qui n'est pas encore appréhendé en cette période de découverte de Cage, c'est que s'il importe pour les surréalistes de rendre compte de l'activité réelle de la pensée en portant l'attention sur la partie souterraine de l'esprit, où siègent libres le rêve et l'imaginaire, chez le compositeur américain, en revanche, c'est sur l'intervalle séparant l'acte d'écriture de son résultat concret que se focalise la tension créatrice. Autrement dit, c'est davantage par l'interruption forcée du lien de cause à effet que par l'invalidation de ce lien par l'exhumation des dynamiques de l'inconscient que se résolvent les formes. La prémisse de la discontinuité posée, le hasard, entendu non pas tant comme l'automatisme cher aux surréalistes que comme pure contingence, devient de fait l'outil élémentaire à la réalisation du projet formulé. C'est à cet endroit, par ailleurs, qu'est activé le *zen* en tant qu'instrument conceptuel du hasard ; recontextualisé et conditionné de manière à vivifier l'écart creusé entre les phases de composition et de réalisation de l'œuvre, les contours qu'il prend échappent à l'entendement de Suzuki : « il y a des choses que je ne comprends pas encore à propos du lien qu'il [Cage] entretient avec l'Orient. [...] [E]n fin de compte, c'est un point sur lequel je ne m'attarderai pas », écrit-il⁹⁰.

En janvier 1958, dans un article de Satō Keijirō⁹¹ à propos des compositeurs de Jikken kōbō et de leur engagement artistique, est abordé frontalement cette fois le problème de l'idée de l'Orient chez Cage. Selon Satō, même si l'on peut parfaitement comprendre l'urgence qu'éprouve Cage de mettre en place une démarche musicale fondée en plusieurs endroits sur la rupture, « associer précipitamment [ladite démarche] au *zen* relève d'une compréhension superficielle du *zen* »⁹². En effet, Satō déclare que faire usage d'un élément déterminé de la tradition ou de l'héritage culturel ne peut se faire depuis l'endroit même de cet élément tel qu'il paraît, neutre, au monde, c'est-à-dire depuis sa textualité ; une dissolution de l'abstraction qui le configure est d'abord indispensable à sa réactivation.

« Que l'Orient soit une réimportation ou quelque chose que nous initions, nous [chez Jikken kōbō] n'en faisons pas un problème auquel il convient de répondre s'il n'est pas nécessaire de le faire », écrit Satō⁹³. Il faut comprendre par là qu'un échange actif avec les choses doit s'accomplir tandis qu'elles sont examinées, et ces choses, en

⁹⁰ 「彼と東洋との関係も、私にはまだ理解出来ないところがある。[...]結局、私はこの問題には触れないだろう。」

Ibid., p. 63.

⁹¹ SATŌ Keijirō 佐藤慶次郎, « Jikken kōbō » 『実験工房』 (Atelier d'expérimentation), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 1, janvier 1958, pp. 48-53.

⁹² 「早合点してそれを禪に結び付けて考えることは、禪を皮相にしか理解していないことになります。」

Ibid., p. 53.

⁹³ 「私達は東洋の問題を、西洋からの逆輸入とか、イニシアティブというようなことが問題にならないところで問題にしないと思います。」

Ibid.

s'animant de la subjectivité qui les investissent pendant le processus, perdent alors de la fermeté qui les caractérisent de manière rationnelle et universelle pour présenter les traits fluides du vivant : un dynamisme, essentiel à l'évolution des représentations, qui échapperait quelque peu à la désignation par le biais du langage. Par conséquent, si l'objet duquel on tente de se saisir ne fait pas suffisamment ployer avec lui la « colle conceptuelle » qui le fait adhérer au monde des idées, il ne peut redevenir entièrement significatif. La pensée orientale, qui valorise particulièrement l'entre-deux, autrement dit les enchaînements non polarisés, renseigne d'autant plus sur cette intrication de l'abstrait et du concret en tant qu'expérience subjective, continue Satō⁹⁴. Il apparaît alors que si Cage, avide de concepts qui seraient non occidentaux, trouve dans la philosophie orientale les ressources essentielles à la réalisation de son entreprise de rénovation en profondeur de la musique, identifier explicitement ces ressources comme « orientales » laisse irrésistiblement enclavée la matière abstraite de l'œuvre dans des catégories : ces mêmes divisions découpant la continuité du réel qui pourtant, en tant que telles, ne reflètent ni le flou relatif à l'expérience du monde en mouvement, ni la vérité de la pensée orientale. En bref, le « zen » de Cage, en étant identifié comme tel, ne parviendrait en fait pas à se soustraire d'une simple relation de confrontation froide entre l'Orient et l'Occident.

Cage ne fait pas que l'objet de sentiments mitigés de la part de ses commentateurs au Japon. Pour ceux qui reçoivent plus favorablement le travail de l'Américain, porter le regard sur les implications abstraites du prisme orientaliste, c'est de toute évidence manquer ce qu'il faut voir, à savoir l'impact concret du recours à ce prisme. Dans un article publié en deux parties en décembre 1958 et en janvier 1959⁹⁵, Mayuzumi Toshirō déclare percevoir dans la démarche de Cage les prémices d'un renouvellement capital des figures de la modernité musicale, non seulement formel, mais aussi fondamentalement structurel, en cela qu'il procède, pour la première fois dans l'histoire de la musique occidentale, d'un orientalisme qui ne relève pas d'un exotisme de surface voué à l'affirmation du nous : une telle remise en question de la tradition européenne de la subjectivité est d'autant plus signifiante et précieuse qu'elle intervient à un moment crucial du débat international sur l'autonomie artistique – à l'heure, précisément, du relâchement du cadre sériel et du développement de l'art informel⁹⁶.

Cage a bien compris que la vérité de la pensée orientale résidait dans une

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Jon Kēji san (ichi) » 『ジョン・ケージ讃 (一)』 (Louanges à John Cage 1), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 12, décembre 1958, pp. 19-23.

Id., « Jon Kēji san (ni) » 『ジョン・ケージ讃 (二)』 (Louanges à John Cage 2), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 17 no. 1, janvier 1959, pp. 101-105.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

certaine disposition à s'engager au monde selon un mode particulier de l'intuitivité : celui de l'action détachée de la pensée, ce qui, transposé au domaine de l'art, se traduit par une indifférence notable au questionnement du Beau, estime Mayuzumi⁹⁷. Néanmoins, en allant jusqu'à « inventer » tout aspect de l'œuvre par l'intermédiaire d'opérations au résultat indéterminé, c'est-à-dire en évoquant les contours fantomatiques d'une forme à naître indépendamment du principe de transmission de l'expérience du monde, Cage finit tout de même par s'affirmer davantage en tant que penseur qu'en tant que véritable musicien, bien que son *motus operandi* repose sur le geste : un paradoxe qui n'est pas sans en révéler un autre, plus saisissant encore, qui est celui de l'impossibilité pour l'Américain, conscient du problème, de décoloniser complètement son regard ; l'obstination avec laquelle il s'engage à dialoguer avec l'Orient, allant jusqu'à vivre sur un tatami posé dans la pièce principale de son modeste logement en banlieue de New-York, met dramatiquement en exergue l'implacabilité de sa condition d'Occidental, écrit Mayuzumi⁹⁸.

Le débat qui se met en place au Japon autour de l'œuvre de Cage n'est pas tardif : il est en réalité synchronique à celui qui s'ébauche en Europe. Cage et Pierre Boulez, bien qu'ils en viennent à incarner deux moments contradictoires de l'histoire de la musique, échangent une correspondance, motivée par un intérêt commun pour l'indétermination, se déroulant pour l'essentiel entre 1949 et 1954⁹⁹. Les bases de l'indétermination en tant que concept sont ici jetées, et même si c'est Cage qui en devient le principal agent, le postulat du hasard comme outil de création fait son chemin en Europe, avec une application différente toutefois de ce qui se développe de l'autre côté de l'Atlantique. Karlheinz Stockhausen, avec *Klavierstück XI* (Pièce pour piano XI) en 1956, et Boulez, avec *Troisième sonate pour un piano* en 1957, expérimentent le principe dit de l'œuvre « ouverte », selon lequel les différentes séquences écrites de ladite œuvre peuvent être jouées selon un ordre non déterminé à l'avance. Le dispositif procède d'une réflexion sur l'intervention de l'interprète dans la réalisation d'une pièce musicale dont seuls les fragments non agencés seraient préalablement connus : une manière de désengager la trace sur papier de son rapport au prévisible, en accordant à l'exécutant, dans la limite des règles imposées, le pouvoir de décider de l'organisation finale de l'œuvre.

La rencontre directe avec Cage ne se fait qu'en 1958 aux Cours d'été de Darmstadt. Dans un contexte d'intensification des débats autour du créateur, des modalités d'emploi de l'indétermination, de l'émancipation d'avec les lignes fixes de la notation, les réponses radicales de l'Américain, formulées à travers des procédures

⁹⁷ *Ibid.*, p. 102-104.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 103-105.

⁹⁹ Voir BOULEZ Pierre, CAGE John, *The Boulez-Cage Correspondence – Edited by Jean-Jacques Nattiez*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, XVII p. + 168 p.

compositionnelles entièrement vouées au hasard, une apparente désinvolture envers la discipline de l'écriture et un ésotérisme bouddhique paraissant des plus abscons, jettent une grande partie de l'assemblée dans la stupéfaction et l'embarras le plus total¹⁰⁰. Selon Boulez, est préjudiciable le refus manifeste de Cage d'effectuer ce qu'est censé faire tout compositeur : des choix. Pour avoir déjà usé de l'indétermination, Boulez ne réprovoque pas la proposition fondamentale de ses principes, s'il s'agit par exemple de préparer un matériau dont les formes demeureraient « neuves » à chaque occurrence de la création de l'œuvre ; en revanche, l'acte de « jouer » l'indétermination comme s'il s'agissait d'un matériau à faire entendre est sujet à controverse pour le Français¹⁰¹. Les conséquences de la présentation de Cage sont longtemps persistantes. Dans un discours prononcé en 1959, Luigi Nono attaque directement Cage et ses suiveurs pour leur démarche anhistorique et leur éloignement indolent d'avec la question de la responsabilité artistique¹⁰² : une accusation qui n'est pas sans approfondir le schisme, davantage social que simplement esthétique, qui se produit au sein de la communauté de Darmstadt¹⁰³.

Parmi les défenseurs de Cage présents en 1958 à Darmstadt se trouve Nam June Paik. En décembre 1959, l'artiste publie au Japon un compte-rendu factuel des journées auxquelles il prit part¹⁰⁴. La conclusion du texte est cependant sans équivoque : « [d]es critiques terribles continuèrent d'affluer après le concert de Cage. Il y a trop de philistins instruits¹⁰⁵ en ce pays. Cage n'a pas besoin de l'Allemagne : c'est l'Allemagne qui a besoin de Cage »¹⁰⁶. En filigrane : il est indispensable que le Japon, lui, ne manque pas son rendez-vous avec le musicien américain, un engagement compris comme une opportunité de décentrer le regard porté sur une musique contemporaine dont le « style international »¹⁰⁷ est dans sa majeure partie constitué par conformation motivée mais paresseuse à l'autorité de quelques centres d'attraction situés en Europe, parmi lesquels Darmstadt n'est pas l'un des moindres.

¹⁰⁰ DONIN Nicolas, « Les Cours d'été de Darmstadt, du mythe au chantier », *Circuit*, vol. 15 no. 3, 2005, p. 11.

¹⁰¹ FRYBERGER Annelies, « Martin Iddon: *Music at Darmstadt – Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez* », *Transposition*, vol. 4, 2014, p. 4.

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/504> (consulté le 09/07/2020)

¹⁰² LACHENMANN Helmut, « Composer dans l'ombre de Darmstadt », *Circuit*, vol. 15 no. 3, 2005, p. 56.

¹⁰³ FRYBERGER Annelies, *op. cit.*, p. 4-5.

¹⁰⁴ PAIK Nam June 白南準, « Serī gūzen kūkan nado – Darmstadt 1958 » 『セリー・偶然・空間など—Darmstadt 1958』 (Série, hasard, espace et autres – Darmstadt 1958), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 17 no. 12, décembre 1959, pp. 82-101.

¹⁰⁵ Paik utilise l'expression « *kyōyō zokubutsu* » 教養俗物 en référence au terme « *Bildungsphilister* » de Friedrich Nietzsche (1844-1900) pour désigner les gens instruits qui n'ont pourtant que peu de sens critique et d'autonomie du jugement.

¹⁰⁶ 「ケージの音楽会にはひどい批評が続きました。この国には教養俗物が、多すぎます。ケージに、ドイツは要らないが、ドイツにケージは必要だと思います。」

Ibid., p. 101.

¹⁰⁷ DONIN Nicolas, *op. cit.*, p. 12.

Ainsi, contrairement au débat européen, principalement focalisé sur la question de l'exercice d'une activité compositionnelle en phase avec des prérequis éthiques de la profession, le dialogue mis en place autour de Cage au Japon s'emploie plus particulièrement, dans un premier temps du moins, à interpréter l'« Orient » sur lequel s'appuie la démarche créatrice de ce dernier. Au-delà de ses enjeux purement musicaux, la réception de l'œuvre de Cage implique en effet la question générale du va-et-vient dans le rapport à l'Autre, laquelle ouvre sur la perspective de la coréalisation de l'identité japonaise. Alors que le Japon effectue un double mouvement de déploiement vers la scène internationale et d'affirmation d'une histoire et d'une culture propres, le rapprochement n'en paraît que plus essentiel : à travers Cage, est en effet donnée l'opportunité aux compositeurs japonais de se (re)connaître, en validant, ou pas, ce que serait ou non l'authenticité des formes de l'orientalisme contemplé.

2. Le « choc » John Cage

2.A. Une réception aux avis partagés mais génératrice d'une nouvelle impulsion commune

En février 1961 paraît dans *Ongaku geijutsu* un article d'Ichiyanagi Toshi à propos de Cage¹⁰⁸. Proche du compositeur américain, Ichiyanagi n'est pas dans l'interprétation d'un travail prenant forme par le biais des textes rencontrés ; c'est en toute connaissance de l'œuvre abordée qu'il établit un portrait de l'artiste voulu dénué de conjecture – et ce faisant d'*a priori* – : à la lumière de procédés destinés à redonner autonomie au son et à l'interprète, Cage représenterait une alternative salutaire à une musique occidentale à bout de souffle, victime d'un héritage si lourd qu'il en devient un fardeau pour de nombreux jeunes compositeurs désireux de disposer d'un nouveau point de départ, d'emblée non directif et non conditionné par des rapports d'opposition tels que progression et inertie ou son et silence. En d'autres termes, c'est une amorce neuve et permissive de la réalisation musicale, fondée sur le principe autrement productif de la concomitance et de la continuité de toute chose, qu'ébaucherait Cage : un exercice mené par une exaltation presque naïve pour l'agitation permanente du monde, loin du cynisme envers l'art et ses institutions et du nihilisme dada qu'ont pu lui prêter par réaction violente à la subversion – ou à la fausse subversion – supposée de son œuvre certains de ses pairs¹⁰⁹.

¹⁰⁸ ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, « Jon Kēji » 『ジョン・ケージ』 (John Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 19 no. 2, février 1961, pp. 10-15.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 12 ; 15.

La compréhension de Cage se fait à ce moment plus précise au Japon : de retour au pays, Ichiyanagi s'engage à présenter le travail du compositeur tel qu'il en a fait l'expérience directe aux États-Unis. L'été 1961, il organise une programmation dédiée au mouvement expérimental américain au Festival de musique contemporaine du Japon à Ōsaka¹¹⁰. Le principe de l'indétermination devient donc plus largement débattu, ses divers enjeux et aspects mieux évalués. En s'appuyant sur les dernières œuvres européennes et américaines concernées, Matsushita Shin.ichi et Matsudaira Yoriaki – fils du compositeur Matsudaira Yoritsune 松平頼則 (1907-2001), qui contribua à introduire au Japon la musique contemporaine européenne dès les années 1930¹¹¹ – identifient plusieurs principes et emplois du hasard¹¹² : tandis qu'il s'agit de manière générale pour Cage de constituer l'œuvre comme un espace temporel ouvert à toute potentialité sonore, les compositeurs européens, depuis le point de départ qu'est le sérialisme, élaborent préférentiellement des procédés appliqués à divers paramètres bien circonscrits de l'œuvre, dont la finalité est de relâcher la tension du contrôle opéré sur le matériau et la structure. Les deux approches, l'une globalement abstraite, constituée en réponse à un problème d'ordre philosophique, l'autre davantage orientée vers la solution pratique, plutôt que véritablement antithétiques, sont considérées comme complémentaires : reliées par un fondement historique de la musique commun bien qu'elles se déploient à des niveaux différents du rapport à la création, celles-ci partageraient un même besoin de remettre en cause les certitudes et les automatismes hérités du romantisme¹¹³.

Ce sentiment que la scène occidentale constitue un terrain de lutte ardente quant aux formes, et où demeure moindre l'examen des ressorts communs aux différents développements en question, n'est pas nouveau ; il constituait déjà la trame sur laquelle s'installait dans l'ensemble, quelques années auparavant, le dialogue opéré avec la musique concrète et la musique électronique. Il faut comprendre de ce fait que, de la même manière, repérer d'emblée derrière les diverses propositions effectuées la teneur universelle de la problématique soulevée, à savoir la nécessité de faire fléchir l'autorité de

¹¹⁰ GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 181.

¹¹¹ KAKINUMA Toshie 柿沼敏江, « Matsudaira Yoritsune » 『松平頼昭』, dans *Nihon no sakyoku – 20 seiki 日本作曲 20世紀* (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, p. 234.

¹¹² MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Gendai ongaku ni okeru gūzensei no mondai – Sakyoku ni okeru “gūzensei” no kadai to chōkoku » 『現代音楽における偶然性の問題—作曲における「偶然性」の課題と超克』 (La question du hasard dans la musique contemporaine – Problème et dépassement du « hasard » dans la composition), *Ongaku geijutsu 音楽藝術* (L'Art de la musique), vol. 19 no. 3, mars 1961, pp. 18-20.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « Gendai ongaku ni okeru gūzensei no mondai - “Gūzensei” wa ikani sakuhin ni toriirerarete iru ka » 『現代音楽における偶然性の問題—「偶然性」はいかに作品に採り入れられているか』 (La question du hasard dans la musique contemporaine – Est-ce que le « hasard » est introduit dans toute œuvre qui soit), *Ongaku geijutsu 音楽藝術* (L'Art de la musique), vol. 19 no. 3, mars 1961, pp. 20-21.

¹¹³ MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, *op. cit.*, p. 20.

l'esprit rationnel sur le son, sur son arrangement et sur le geste, favoriserait la suggestion d'une voie distincte, disposée sur la perspective claire de ce qui, au fond, fait unanimement sens. Cela étant, la question de l'articulation des enjeux premiers de l'indétermination avec l'exercice de mise en œuvre d'une expression propre demeure sous-jacente au débat, car au-delà de la tâche de constitution d'un objet musical, c'est en fait l'épreuve du raccordement à l'histoire qui une fois encore se pose : une mise en rapport à l'évolution de l'art de laquelle dépend l'engagement du compositeur et en retour la légitimation d'une démarche. Aussi, tandis qu'Ichiyanagi pointe volontiers le caractère fantasmé de ladite histoire, lequel doit encourager, dès lors, le dépassement des constructions et par suite des dichotomies entre par exemple ce qui relève ou non de l'art, ce qui a trait à l'Occident ou à l'Orient, pour faire de l'individu libre le fondement d'une vérité en mesure de révéler l'essence même du quotidien en tant que processus continu¹¹⁴ – une perspective tracée par le biais d'une certaine volonté de résister à l'histoire (bien que, paradoxalement, elle participe pleinement à la formation d'une telle volonté), et sur laquelle s'alignerait l'indétermination telle qu'elle est pensée par Cage –, d'autres, comme Akutagawa Yasushi et Mayuzumi Toshirō, relèvent le non-sens de la croyance en une autonomie totale de l'être, puisque toute activité sociale, dont la pratique artistique, dépendrait en réalité de choix – entre autres esthétiques, moraux, économiques, politiques – et donc de compromis¹¹⁵. Pour le dire autrement, l'acte de création musicale, même sous-tendu par l'ambition d'ôter toute détermination à l'œuvre, n'échapperait pas aux structures plus larges dans lesquelles prennent place l'homme et l'art. Même si, à ce moment de l'histoire de la musique japonaise, l'indétermination en tant que concept est encore un objet neuf, c'est ainsi avec une conscience aigüe des problèmes qu'elle suscite qu'est accueilli Cage sur le sol japonais.

En 1961, Teshigahara Hiroshi souhaite inviter Edgar Varèse au Sōgetsu Art Center. Pour raisons de santé, le compositeur ne peut cependant se déplacer jusqu'au Japon. Ichiyanagi Toshi propose de solliciter à la place Cage et le pianiste David Tudor, interprète notoire de *Music of Changes* et de *4'33''*¹¹⁶. Les deux Américains arrivent au Japon en octobre 1962 ; ils se produisent à Tōkyō, Kyōto, Ōsaka, Sapporo, accompagnés sur scène d'Ichiyanagi, Ono Yōko 小野洋子 (1933-) – alors l'épouse de ce dernier –, Takemitsu Tōru, Mayuzumi Toshirō, Kobayashi Kenji, Takahashi Yūji – compositeur et

¹¹⁴ AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Gūzensei no ongaku o megutte » 『偶然性の音楽をめぐって』 (À propos de la musique aléatoire), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 1, janvier 1962, p. 54-58.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 57-61.

¹¹⁶ UNO EVERETT Yayoi, « Scream against the Sky – Japanese Avant-garde Music in the Sixties », dans ADLINGTON Robert (dir.), *Sound Commitments – Avant-garde Music and the Sixties*, New York, Oxford University Press, 2009, p. 195.

pianiste talentueux, d'une dizaine d'années plus jeune que ses pairs, ce dernier est particulièrement remarqué pour avoir créé sur scène une version de cent minutes de *Winter Music* (1957) de Cage l'année d'avant, une pièce de musique aléatoire particulièrement exigeante pour son interprète¹¹⁷. Sont proposées plusieurs œuvres de Cage, mais aussi d'Ichianagi, Takemitsu, Christian Wolff, Morton Feldman, Sylvano Bussotti, Karlheinz Stockhausen : suffisamment variée, empruntant aussi bien au répertoire de l'« école » cagienne qu'à celle de Darmstadt, la programmation met en présence les divers aspects de l'indétermination au sein d'un espace volontairement ouvert et participatif, restituant vraisemblablement là l'idée de l'indifférenciation des choses chère à Cage. La performance au Sōgetsu Art Center en particulier marque profondément les esprits : pendant la représentation, après avoir disposé des microphones de contact sur la surface des divers outils utilisés, Tudor frappe avec un marteau le dessous de son instrument et Cage, assis à une table, fait s'entrechoquer des couverts de cuisine. De difficilement audibles à assourdissants, les sons provoqués amènent à faire l'expérience d'une situation où le banal et l'extraordinaire – le grotesque pour certains – se heurtent, sans que l'on ne puisse dire de manière unanime s'il y a musique¹¹⁸.

Pour Yoshida Hidekazu le contact avec le compositeur américain entraîne ce qu'il désigne *a posteriori*, en 1969, comme le « choc John Cage » (ジョン・ケージショック), un assaut contre l'idée que la vérité de la musique réside en partie dans son histoire, c'est-à-dire dans la progression linéaire de ses techniques et de ses formes¹¹⁹, quand bien même cette évolution serait par endroits sous-tendue par le déploiement d'outils « tranchants », tels le dodécaphonisme, qui doit-on comprendre entraîneraient le renouvellement du mouvement de l'histoire après l'avoir « coupé » : une vue selon laquelle, dès lors, ce que fait Cage incarnerait moins un nouveau ressort du progrès qu'un renoncement absolu audit progrès. Serena Yang remarque avec justesse que la réception de Cage ne pouvant certainement pas se définir comme un refus collectif des principes qu'il introduit ni comme une crise durable du rapport à la composition, la formule de Yoshida, dont l'utilisation est pourtant devenue commune pour parler de la première visite du compositeur au Japon¹²⁰, ne constitue qu'une tentative de rendre sensationnel ce qui dans la rencontre n'a pas vraiment eu lieu¹²¹. Dans le prolongement de la même idée, nous ajoutons comme hypothèse qu'avec l'« invention » du « choc » en question il se

¹¹⁷ AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, MAYUZUMI Toshiro 黛敏郎, AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, *op. cit.*, p. 60-61.

¹¹⁸ GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 230-231.

¹¹⁹ SHIBATA Minao 柴田南雄, HAYASHI Hikaru 林光, AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, *op. cit.*, pp. 24-29.

¹²⁰ Une série d'enregistrements en trois volumes des concerts de 1962 au Japon, intitulée *Jon Kēji shokku* ジョンケージショック, a par exemple été éditée par le label japonais Omega Point en 2012.

¹²¹ YANG Serena, *op. cit.*, p. 161-163.

serait agi en réalité non pas d'amplifier en l'exagérant la conséquence de la rencontre, mais de bien marquer le fait qu'il y a eu rencontre, de manière symétrique à celle qui s'était faite à Darmstadt et selon des conditions analogues : le monde de la musique contemporaine japonaise, de la sorte, en expérimentant lui aussi une perplexité artistique et un conflit déontologique similaires à ce qui s'était produit sur le sol européen, validait quelque part la qualité avant-gardiste et la sincérité de l'art qu'il avait élaboré dans sa propre recherche de modernité.

Déjà exposés à la musique aléatoire et menés à mettre à exécution certains de ses postulats en réponse à un besoin circonstancié et déjà identifié de distanciation avec tout ce qui relève de la résolution anticipée, il n'est pas imprudent de dire en effet que dans leur ensemble, les musiciens japonais vivent l'événement non pas tant comme une collision brutale avec les formes provocantes du délitement de l'engagement du compositeur à son art, que comme la pleine appréhension de ce qui, en écho à la situation à Darmstadt¹²², est désormais en train de se jouer sur la scène internationale et dans une certaine mesure au Japon : le vacillement du sérialisme « traditionnel » et, avec lui, de la logique de l'implication totale – qu'elle soit de l'ordre de l'intellect ou du sensible – de l'artiste au processus de production de l'œuvre. La confrontation avec Cage à Darmstadt avait soulevé avec grande agitation la question de la démission du compositeur, et des mesures avaient été prises pour adapter l'indétermination à une conception plus « orthodoxe » de l'écriture musicale ; pour les Japonais aussi, que les conséquences de cette évolution soient considérées comme positives ou non, la nouvelle façon de penser la musique dictait la nécessité d'amorcer collectivement, avec considération et adresse, un virage en partie déjà balisé. Cage venait ébranler les fondations de l'histoire de la musique occidentale, et, d'une certaine manière, conforter les Japonais dans leur entreprise de faire leur propre rénovation de la composition à l'europpéenne pour se réorienter vers une forme d'art plus proche de la vérité musicale autochtone.

Ainsi, si certains sont tout à fait déconcertés par l'approche performative de Cage – Bekku Sadao par exemple parle de la rupture du « contrat » que passe ordinairement un musicien avec son public¹²³ –, pour la plupart, même s'ils demeurent en

¹²² Dans le numéro d'octobre 1962 d'*Ongaku geijutsu*, paraît à propos un nouvel article d'Ichiyanagi Toshi au sujet de l'indétermination, dans lequel il écrit que la tendance à Darmstadt n'est plus au sérialisme qui, il y a peu encore, était de rigueur pour voir son travail approuvé du cercle des participants aux cours d'été, mais à la notation graphique, manifestation concrète d'une contamination dont la source est John Cage.

ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, « Fukakuteisei ongaku no genjō » 『不確定性音楽の現状』 (État actuel de la musique indéterminée), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 10, octobre 1962, p. 14.

¹²³ BEKKU Sadao 別宮貞夫, « Jon Kēji zakkan » 『ジョン・ケージ雑感』 (Impressions diverses à propos de John Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, p. 44.

proie à des sentiments contradictoires, le contact avec le compositeur américain constitue un levier, crucial, de reconsidération du fondement et de la matière de la musique. Pour Moroi Makoto, quoique la démarche consistant à faire entrer de force ce qui est externe à la musique au sein de la sphère musicale soit un ressort de la pensée cagienne volontairement si grossier qu'il confine à l'absurde, elle n'en demeure pas moins le reflet d'un malaise profond exprimé avec force et urgence à l'encontre d'un art qui, se rendait-on compte tout à coup, s'était en fait avéré incapable depuis la fin de la guerre d'apporter les bonnes réponses¹²⁴.

Takemitsu Tōru, en proposant les rudiments d'une réflexion à propos de l'omniprésence du son au monde – le « fleuve des sons » – à la fin des années 1950, avait démontré pour sa part une considération précoce de la problématique de la perméabilité de l'élément musical entre le milieu naturel, au sein duquel s'inscrit l'activité sociale, et l'espace de l'œuvre : la question de l'Orient, en tant que ressource destinée à faire l'art autrement que par l'héritage occidental, déjà pointait à cet endroit. Se confronter aux idées de Cage permet à Takemitsu d'articuler au fur et à mesure plus précisément sa pensée. Dans un texte daté du début de l'année 1962, soit à une période où les idées de Cage sont encore principalement introduites par Ichianagi Toshi, il note¹²⁵ :

Ichianagi affirme qu'en introduisant du sens dans les sons, le compositeur s'éloigne de lui-même ; je ne vois pas très bien ce que cela pourrait signifier en ce qui me concerne. Le monde, pour moi, ce sont des sons. Ils me traversent et me relient continûment au monde comme par une boucle. Je les investis d'un sens actif. C'est ainsi que je m'assure de ma présence parmi eux. Pour moi, c'est un acte tout à fait réel. Je ne cherche pas à créer des formes, mais à prendre part au monde.

Un peu plus loin, il ajoute en caractères gras : « [L]e hasard dont il est question dans la “musique aléatoire” ne concerne pas le choix arbitraire des sons. À tout le moins, je dois me garder d'écrire des sons choisis arbitrairement, et je n'ai pas à demander à quelqu'un de les jouer »¹²⁶. Tandis que pour l'expérimentation américaine recevoir le son à l'état brut, détaché de toute intuition ou finalité, garantit le dévoilement de la vérité du monde sonore, il est manifeste que pour Takemitsu, cette même vérité dépend davantage de l'engagement actif audit monde. De la sorte, si la dimension de l'universel est atteinte dans l'œuvre de Cage et de ses disciples par un déploiement de l'anonyme suite à un processus de génération d'événements aléatoires, chez Takemitsu, c'est depuis la subjectivité que doivent être atteints l'universel et dès lors l'anonyme¹²⁷ : ce dernier,

¹²⁴ MOROI Makoto 諸井誠, « Jon Kēji zakkan » 『ジョン・ケージ雑感』 (Impressions diverses à propos de John Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, p. 21-22.

¹²⁵ TAKEMITSU Tōru, *op. cit.*, p. 173. Traduction de Véronique Brindeau.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 182. Traduction de Véronique Brindeau.

¹²⁷ MIYAKAWA Wataru, *Tōru Takemitsu : situation, héritage, culture*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 154.

corollaire du terme précédent, représente, semble-t-il, l'étape finale du cheminement du son tel qu'il est souhaité par le compositeur japonais lorsque celui-ci parle de « ne plus être présent », idéalement, au moment où la musique qu'il crée lui revient en écho¹²⁸. C'est vers le milieu des années 1960 que l'écart avec Cage se fait néanmoins plus explicite : en s'orientant vers l'utilisation d'instruments de musique traditionnels japonais et en développant le concept de « son aussi intense que le silence », Takemitsu matérialise avec détermination et précision le son qui le préoccupe.

Au Japon, la majeure partie des échanges internationaux du début des années 1960 ont pour épïcentre – si ce n'est entièrement physique, au moins foncièrement symbolique – le Sōgetsu Art Center. L'établissement, qui investit de grandes sommes d'argent dans le soutien de l'avant-garde, connaît toutefois d'importantes difficultés financières dans la seconde moitié de la décennie. Il se retrouve alors rapidement contraint de cesser ses activités¹²⁹. La durée relativement courte de fonctionnement du centre – de 1958 à 1971 – éclaire rétrospectivement sur l'intensité avec laquelle celui-ci contribue à favoriser le dialogue international et le développement connexe de l'art expérimental japonais¹³⁰. Comme le note avec raison Fukunaka Fuyuko 福中冬子¹³¹, l'activité du Sōgetsu Art Center correspond historiquement au moment où l'attraction pour les choses non occidentales intègre un imaginaire « global », ou tout du moins traversé par l'axe américano-japonais, dont l'obsession est le dépassement de la modernité européenne. Si une partie des nouvelles formes de l'art local évoluent à cette époque par le biais d'une double dynamique centripète puis centrifuge à l'œuvre autour du Sōgetsu, il faut toutefois prendre garde à ne pas réduire le lieu à une matrice dont en seraient occultés les ressorts humains. Les artistes sont des agents mobiles, et sont libres d'effectuer par conséquent un transfert de savoirs et de compétences d'un endroit de production à un autre. La plupart des compositeurs en représentation au Sōgetsu Art Center sont également en fonction au studio de musique électronique de la NHK, et bien que le rapport à l'Autre n'y soit là pas aussi direct, des dynamiques similaires de constitution de l'art sont à observer. Tout au long des années 1960, la musique du studio bénéficie ce faisant d'un rapport étroit aux idées relatives à l'indétermination et au dépassement de la structure sérielle, telles qu'elles sont discutées à l'échelle internationale et sur le sol japonais.

¹²⁸ TAKEMITSU Tōru 武満徹, *Chosakushū 1 著作集 1* (Recueil 1), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, p. 46.

¹²⁹ GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 231.

¹³⁰ HAVENS Thomas R. H., *op. cit.*, p. 115.

¹³¹ FUKUNAKA Fuyuko, « World Music History and Interculturality: Toward Recontextualizing Post-War Japanese Avant-Garde Music », *The World of Music*, vol. 6 no. 1, 2017, p. 65.

2.B. L'indétermination et sa réinterprétation au studio de musique électronique de la NHK

En novembre 1962¹³², à l'occasion du Festival national des arts, sont diffusées sur les ondes de la NHK trois pièces de musique pour bande dont les techniques de production reflètent l'évolution des perspectives en cours. Conçues plus tôt dans l'année, leur réalisation précède certes de quelques mois l'arrivée de John Cage au Japon et la pleine confrontation avec les applications considérées, selon les sensibilités, soit comme les plus inquiétantes, soit comme les plus importantes, du principe de l'indétermination ; la disposition à s'orienter collectivement vers un redéploiement plus libre de la structure musicale et une réarticulation plus lâche des rapports entre l'écriture et le geste n'en représente pas moins la trace d'un dialogue déjà installé et suivi dans le temps avec l'actualité internationale.

Pour la première fois en fonction au studio de la NHK, Takahashi Yūji réalise l'œuvre pour sons électroniques et orchestre de chambre *Fonojēnu* フォノジェーヌ (Phonogène)¹³³. Né d'un père critique musical et d'une mère musicienne, Takahashi témoigne très jeune d'aptitudes particulières à la pratique du piano. Étudiant la composition auprès de plusieurs enseignants parmi lesquels Dan Ikuma et Shibata Minao, puis interprète en 1960 et en 1961 d'œuvres de Bo Nilsson (1937-2018), de John Cage et de Iannis Xenakis, qu'il rencontre au Sōgetsu Art Center lors d'une conférence sur la musique stochastique¹³⁴ et avec qui il se lie d'amitié, il se rapproche rapidement de la scène contemporaine à laquelle il participe activement. D'une dizaine d'années plus jeune que les compositeurs qu'il côtoie sur la scène du Sōgetsu, Takahashi reçoit avec davantage d'aisance les techniques expérimentées depuis la fin des années 1950 et auxquelles se heurtent non sans violence nombre de ses pairs. Il intègre ainsi rapidement les postulats de l'indétermination, et c'est avec le souci de proposer une méthode de rationalisation du hasard qu'il élabore, en s'inspirant de la musique de Xenakis, un

¹³² KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Nihon no denshi ongaku – Shuyō sakuhin » 『日本の電子音楽主要作品』 (La Musique électronique japonaise – Les principales œuvres), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 1065-1063.

¹³³ Le titre fait référence à un type de magnétophone, d'abord exploité en France pour la production de musique concrète, dont la fonction est de transposer la hauteur des sons enregistrés à une autre, par accélération ou décélération mécanique de la bande.

POULLIN Jacques, « L'Apport des techniques d'enregistrement dans la fabrication de matières et de formes musicales nouvelles – Applications à la musique concrète », *Ars Sonora*, no. 9, octobre 1999, p. 44-50.

¹³⁴ SUZUKI Haruyuki 鈴木治行, « “Intāmedia” no jidai to sono shūen o megutte » 『「インターメディア」の時代とその終焉をめぐる』 (À propos de l'époque de l'« intermédia » et de sa fin), dans KAWASAKI Kōji 川崎弘二 (dir.), *op. cit.*, p. 102.

système d'organisation des sons fondé sur le principe du calcul des probabilités¹³⁵.

Xenakis s'oppose au déterminisme selon des moyens tout autres que ceux exercés par Cage. Pour le musicien d'origine grecque, il ne doit pas y avoir démission du compositeur : les règles relatives à l'utilisation du hasard sont rigoureusement raisonnées. Ainsi, même si les éléments qui constituent l'œuvre sont de l'ordre de l'événement aléatoire, le processus qui les génère s'appuie sur des développements mathématiques dont l'issue est subordonnée au régime de la potentialité. Par l'ordonnance des grands nombres et selon l'évaluation de leurs rapports de moyennes et d'écart, Xenakis contrôle et fait évoluer les sons d'un bout à l'autre de la composition, de la trace ponctuelle à la ligne continue constituée d'un vaste ensemble d'éléments. Takahashi, qui en 1962 vient de se rapprocher de Xenakis, entreprend d'expérimenter un dispositif similaire de coordination des sons, et s'emploie à orchestrer le dialogue de la matière électronique avec celle instrumentale dans un va-et-vient fluide et de plus en plus serré de textures complexes dans leur irrégularité.

L'œuvre *Parareru Myūjikkū* パラレル・ミュージック (Musique parallèle) d'Ichiyanagi Toshi s'inscrit quant à elle dans le parcours d'une recherche individuelle relative à la convergence en un tout constitué d'événements générés indépendamment les uns des autres. Dans *Sapporo* 札幌 par exemple, pièce pour trois à quinze instruments dont la première version est créée en 1962, est distribuée de manière aléatoire à chaque interprète un document d'une page où figurent, sous forme de notation graphique, des instructions relatives à la fréquence temporelle et à la dynamique des sons à générer au sein de l'espace général de l'œuvre. Conviés à rester autonomes dans l'exécution de leur propre jeu, les musiciens produisent plusieurs lignes sonores séparées dont la juxtaposition et le croisement aboutissent, sans que cela n'ait pu être déterminé à l'avance, à la formation d'effets fluctuants sur les plans de la matérialité du son et de la stimulation sensible. De manière proche, *Parareru Myūjikkū* se présente comme la trace d'un assemblage de bandes constituées de divers sons d'origine microphonique et électronique qui, considérés comme égaux en valeur, sont sélectionnés, préparés et articulés librement. L'intention, derrière le procédé, est de renouveler l'opération à chaque diffusion de la pièce¹³⁶.

En pratiquant une pleine écriture du geste au moment même où il est effectué, Ichiyanagi propose une solution au problème de l'absence forcée de spontanéité de

¹³⁵ SATŌ Shigeru 佐藤茂, *Oto no hajimari o motomete 2 – Satō Shigeru no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 2 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 2 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2004, non paginé.

¹³⁶ *Id.* « Parareru myūjikkū » 『パラレルミュージック』 (Musique parallèle), *Oto no hajimari o motomete 8 – Inamura, Tokuono, Sasaki, Ōtsu no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 8 稲村・徳尾野・佐々木・大津の仕事 (À la recherche de l'origine du son 8 – Le travail d'Inamura, Tokuono, Ōtsu), Japon, Sound3, 2009, p. 5.

l'« interprétation » vis-à-vis d'une musique par nature fixée. Outre l'évacuation de la question de la structure abstraite de l'œuvre, le compositeur engage une démarche de création musicale qui s'appuie sur le détachement d'avec la perception auditive, laquelle n'est pas sans actionner ordinairement les leviers d'une organisation opérée selon les modalités du sensible. La matière sonore de la bande, d'abord foncièrement silencieuse du fait de son état d'enclavement à son support, est ce faisant délibérément travaillée, autant que faire se peut, sans le soutien de l'oreille, laquelle est susceptible d'entraîner ajustements et corrections, et, par suite, l'annulation du résultat de l'action spontanée. En bref, ce n'est qu'une fois la pièce finalisée que ses contours sonores deviennent véritablement connus de son auteur et de ses « interprètes » : les techniciens. Par l'établissement d'un rapport fort au geste comme condition du dépassement des cadres constitués de la musique pour bande, Ichiyangi propose par ailleurs une alternative au modèle cagien de la conception musicale sous-tendue par l'usage du hasard : c'est l'inconscient, en tant qu'élément profondément lié à l'expérience concrète, et non pas la génération médiatisée d'une suite de données arbitraires, laquelle relève davantage d'une représentation objectivée du monde, qui, ici, constitue le moteur de résolution des formes.

Moroi Makoto, l'auteur de la troisième œuvre réalisée dans le cadre de la participation à l'édition de 1962 du Festival des arts, *Denshi onkyō ni yoru itsutsu no danpen* « Variete » 電子音響による 5 つの断片「ヴァリエテ」 (« Variétés », cinq fragments pour sons électroniques), partage pendant deux mois¹³⁷ le studio de création musicale avec Takahashi et Ichiyangi, deux des principaux représentants de la tendance post-sérialiste, avec qui il échange au quotidien et auprès desquels il apprend. Structurellement organisée selon le principe sériel, la pièce se positionne dans le prolongement des précédentes œuvres du compositeur ; empruntant toutefois à un certain nombre de techniques propres à l'indétermination quant à la préparation du matériau¹³⁸, elle n'en est pas moins le reflet du changement majeur qui est en train de s'opérer au sein de l'art. Dernière production électronique de Moroi à garder un lien avec la discipline formelle héritée de Cologne, *Variete* s'impose comme le témoignage d'un basculement irrémédiable de paradigme dans le milieu de la musique contemporaine japonaise, à l'heure où les compositeurs européens, de même, s'entendent majoritairement à soutenir des stratégies similaires d'autonomisation du geste et du son. La quête de nouveaux moyens s'accompagne, à la NHK, de la sollicitation de compositeurs extérieurs et de

¹³⁷ MOROI Makoto 諸井誠, « Denshi ongaku – NHK denshi ongaku sutajio no mondai o chūshin ni » 『電子音楽 NHK 電子音楽スタジオの問題を中心に』 (Musique électronique – À propos de la question du studio de musique électronique de la NHK), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 22 no. 2, janvier 1964, p. 256.

¹³⁸ SATŌ Shigeru 佐藤茂, « Variete » 『ヴァリエテ』 (Variétés) dans *Oto no hajimari o motomete – Shiotani Hiroshi no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 塩谷宏の仕事 (À la recherche de l'origine du son – Le travail de Shiotani Hiroshi), Japon, Sound3, 2001 (1^{ère} éd. 1993), non paginé.

l'encouragement à proposer de multiples perspectives innovantes. Une rationalisation structurelle du studio s'avère également nécessaire à la réalisation des objectifs d'évolution, et c'est dans un nouveau local plus spacieux, permettant une meilleure mise à disposition des équipements et un rapprochement accru avec les équipes de développement technique qu'à partir de 1964 la production de musique pour bande se poursuit¹³⁹ – un événement important sur lequel nous reviendrons plus tard.

Miho Keitarō 三保敬太郎 (1934-1986) enregistre la pièce *Diverutimento* デイヴエルティメント (Divertimento) en 1964. Jeune diplômé de l'Université Keiō, pianiste et compositeur de *jazz* récompensé à double reprise au Festival national des arts, Miho apporte une vision neuve de la pratique expérimentale au studio de la NHK. Conçue pour être interprétée dans le temps direct de la représentation, l'œuvre se compose d'un ensemble de percussions et de plusieurs magnétophones qui, raccordés à un dispositif à réglage manuel de transformation de l'attaque des sons enregistrés, diffusent des objets sonores de natures diverses mais caractérisés par une impulsion de départ fortement marquée¹⁴⁰. Le dialogue simultané qui se constitue entre les sons instrumentaux et les sons électroniquement modifiés répond ainsi à la problématique, déjà identifiée auparavant mais alors depuis peu véritablement confrontée, de la difficulté pour le musicien d'avoir une interaction immédiate avec une matière sonore subordonnée à des procédures longues et rigoureuses de traitement et considérée jusque-là comme inadéquate à la manipulation instantanée, c'est-à-dire synchrone à l'écoute, du son.

Mauricio Kagel, avec *Transición II* (Transition II) en 1959, proposait une œuvre pour piano et bandes magnétiques dont la fonction était de répéter à plusieurs degrés de transformation l'enregistrement direct des sons générés par l'instrument de musique ; Miho, pour qui la pièce n'est très probablement pas inconnue puisqu'elle fut interprétée en 1963 au Sōgetsu Art Center par le groupe New Direction¹⁴¹, opère quant à lui une conjonction fondamentale des différents sons joués par un procédé de mimétisme du profil dynamique des percussions : plutôt que sur les multiples variations sensibles du son médiatisées depuis un même corps sonore, c'est ainsi entièrement sur des similitudes de comportement, et donc sur un état transversal propre à coordonner des éléments substantiellement hétérogènes, que le compositeur japonais fait porter l'attention. Pour le

¹³⁹ « Gengyō gijutsu – Denshi ongaku » 『現業技術 電子音楽』 (Techniques de travail – Musique électronique), dans *NHK nenkan 17 – 1964 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年間 17 1964 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 17 – 1964 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 193.

¹⁴⁰ SATŌ Shigeru 佐藤茂, « Diverutimento » 『デイヴエルティメント』 (Divertimento), dans *Oto no hajimari o motomete 4 – Satō Shigeru no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 4 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 4 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2006, non paginé.

¹⁴¹ YANG Serena, *op. cit.*, p. 95.

dire autrement, à une configuration centrifuge du développement sonore, Miho choisit la mise en place d'un système de regroupement des formes de l'altérité : un renversement de plan qui formule une hypothèse neuve et non moins capitale à la question de l'articulation des sons en situation de jeu direct.

Toujours en 1964, Yuasa Jōji crée *Howaito noizu no tame no* « *Purojekushon esenpurasukku* » ホワイト・ノイズのための「プロジェクション・エセンプラスチック」 (« Projection ésemplastique¹⁴² » pour bruit blanc). Constituée de bandes de fréquences déterminées taillées à l'intérieur de la texture brute du bruit blanc, l'œuvre fait évoluer de manière continue le mouvement croisé de grands ensembles sonores variant progressivement en épaisseur et en intensité. Depuis le début de son activité avec Jikken kōbō, Yuasa s'applique à déployer une perspective conceptuelle de la musique qui, sous-tendue par une double dimension plastique et temporelle du développement sonore, prend effet par un rapport profond à l'espace entendu comme un champ des possibles, à la fois concret et abstrait, où se mêlent les coordonnées relatives à la dynamique du son et l'activité de la pensée. Partant, si les blocs sonores dégagés sont bien des objets indépendants aux contours précisément constitués par des fluctuations de valeurs propres, ils renvoient tout autant à la potentialité conceptuelle d'un courant unique, allant et venant, de temporalité indéterminée, et dont la mécanique de décomposition et de recomposition épisodiques représente autant de projections en devenir d'un seul et même objet¹⁴³.

Lecteur de Jean-Paul Sartre (1905-1980), Yuasa identifie des similitudes structurelles entre l'existentialisme et la spiritualité bouddhique¹⁴⁴. Il interroge ce faisant la place du compositeur en tant qu'homme et en tant qu'artiste : considéré comme un être éminemment libre, en substance détaché d'une structure historique qui le précéderait et le transcenderait, celui-ci inscrirait la pratique musicale dans un horizon culturel concret qui lui serait entièrement propre mais n'entrerait pas moins en écho avec ce qui de l'humanité est universel. Les connaissances, les intérêts, les valeurs morales, le jugement esthétique, entendus comme un tout flottant par lequel en l'individu s'organise avec sens l'impermanence du monde puis s'amorce en retour l'action, constitueraient ainsi les formants de l'intention créatrice et d'un projet destiné à son tour à prendre place au

¹⁴² L'adjectif *esemplastic* aurait été modelé au début du 19^e siècle par le poète anglais Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) pour exprimer l'état de choses qui, composées de l'entremêlement d'éléments contraires, se fondent de manière homogène dans une nouvelle totalité.

¹⁴³ ESCANDE Marin, « Le modèle topologique dans l'œuvre de Yuasa Jōji », actes du colloque international *Mouvements et modèles dynamiques dans la pensée musicale*, Centre de documentation de la musique contemporaine de Paris, mai 2017, non publié, non paginé.

¹⁴⁴ GALLIANO Luciana, *The Music of Jōji Yuasa*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 10.

monde¹⁴⁵. À la fois résultat d'un acte d'expression subjective et objet introduit dans un espace où se recourent l'Autre et l'expérience collective de l'absence d'altérité, l'œuvre musicale modéliserait de cette façon l'ouverture fondamentale des êtres et des choses telle qu'elle est mise en lumière par le précepte bouddhique *isshoku ta, ta sunawachi ichi* 一即多・多即一, selon lequel l'unité est entièrement contenue dans la pluralité et la pluralité est entièrement contenue dans l'unité. C'est ensuite à travers le bruit blanc, en tant que bloc sonore unifié constitué de la capture continue d'une infinité de mouvements fréquentiels, et sa circulation, que Yuasa fait s'incarner au mieux l'aphorisme au sein de la dimension intra-musicale de l'œuvre¹⁴⁶. L'indétermination agit par conséquent à un double niveau : d'abord substantiellement assimilée à l'échelle du matériau musical, elle se matérialise ensuite à travers le mouvement perpétuel, au comportement davantage imaginé et donc potentiellement différent à chaque écoute que réel mais non moins concret pour chacun des auditeurs, du son traversant et pliant sur lui-même le cadre univoque du temps et de l'espace de l'œuvre.

Toranjento '64 トランジェント' 64 (Transitoire '64) est une pièce de musique électronique réalisée par Matsudaira Yoriaki. Diplômé en biologie de l'Université métropolitaine de Tōkyō 東京都立大学, Matsudaira s'emploie à mettre en pratique des méthodes de composition sous-tendues par un certain rationalisme scientifique. D'abord adepte du dodécaphonisme puis du sérialisme intégral, il embrasse l'indétermination au tournant des années 1960, toujours avec le souci cependant de produire des œuvres aux formes systématisées¹⁴⁷. Posant le postulat de l'organicité latente des sons électroniques, Matsudaira entend procéder à une canalisation de leur flux afin de révéler en eux une forme d'instabilité similaire à celle représentative des sons naturels. Pour cela, il élabore une gamme, déterminée en fonction de groupements de fréquences faisant l'objet d'une distinction nette à l'oreille¹⁴⁸, dont il attribue de manière aléatoire les hauteurs à une série de timbres caractérisés. Des signaux obtenus dès la mise en tension électrique des instruments, ne sont gardés que les tout premiers instants, marqués par une fluctuation notoire du relief sonore avant qu'il ne s'assure une fois le courant stabilisé¹⁴⁹ ; formé de l'accumulation de ces instantanés « transitoires », le matériau musical se singularise alors

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁷ KAKINUMA Toshie 柿沼敏江, « Matsudaira Yoriaki » 『松平頼暁』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, p. 232.

¹⁴⁸ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « 1964 nen » 『一九六四年』 (L'Année 1964), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 774.

¹⁴⁹ SATŌ Shigeru 佐藤茂, « Toranjento '64 » 『トランジェント' 64』 (Transitoire '64), dans *Oto no hajimari o motomete 2 – Satō Shigeru no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて2 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 2 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2004, non paginé.

par sa similitude virtuelle avec la qualité des sons d'origine naturelle au moment, dont la temporalité serait étirée, où ils commencent à émerger du silence. Dans *Toranjento '64*, c'est ainsi d'un détournement de la précision de la technique que l'indétermination propre aux phénomènes naturels se manifeste dans toute sa puissance.

À l'issue de cette période faisant directement suite à la rencontre avec John Cage, un constat s'impose : bien que l'œuvre du compositeur américain ait pu faire l'objet d'une certaine désapprobation liée à l'incompréhension des moyens employés, elle constitue pourtant, dans le champ de la musique pour bande au moins, le ressort d'un retour évident à ce qui s'était pensait-on quelque peu dilué au cours de la phase de détermination d'une assise théorique solide pour la musique électronique : le goût pour la réalité physique du phénomène sonore, considéré par quelques-uns comme fondamental à l'exercice de médiation musicale avec le réel, ou encore comme typiquement japonais au regard des qualités de la musique traditionnelle ; une réalité que le geste valide par l'action qu'il produit sur la matérialité de ce son. Il n'est pas à dire pour autant que les compositeurs japonais demeurent jusque-là dans une posture attentiste. La découverte d'une nécessaire progression des formes, concomitante à l'émergence de nouvelles pratiques instrumentales appuyées sur les ressorts de la spontanéité, est bien antérieure à la confrontation directe avec Cage. Il faut ainsi comprendre que le soi-disant « choc » ressenti correspond en réalité moins à un face-à-face violent avec les outils contondants de l'évasion de l'histoire qu'au renvoi, en effet de miroir, du reflet d'un travail de dépassement du sérialisme déjà bien entamé mais sur lequel il s'agit d'attirer l'attention pour montrer qu'il y a une histoire de la musique japonaise et qu'il y a un engagement fort à la scène internationale. Le choc en question représente donc tout au plus un accélérateur de conscience du changement, sur lequel vient s'appuyer l'insistance pour une réorientation du regard, de la « vieille » Europe vers ce qui constitue le ferment d'une reconfiguration des rapports de force.

Minimiser les conséquences de la rencontre avec le compositeur américain est néanmoins tout à fait inadéquat, car celle-ci vient d'une part conforter la pertinence du cheminement emprunté, mais aussi renouveler avec vigueur l'espace dialectique établi avec la scène internationale. Brandi par Cage en tant qu'instrument de progression fondamental de l'art, l'Orient, duquel découle une méthode, ou l'alibi d'une méthode, représente en effet une question qui ne peut être sciemment ignorée par les compositeurs japonais : volontairement contournée par de nouveaux rapprochements avec des formes innovantes de la musique européenne ou bien au contraire déployée quels que soient les reliefs qui lui sont attribués, elle demeure un point d'articulation majeur avec la production occidentale et avec cette constellation d'éléments, à divers degrés identifiés et agités par-devant, constituant le soubassement culturel (et culturaliste) de l'acte de

création ; une conjonction nodale par laquelle est appelée à répondre l'œuvre de chacun dans le jeu du positionnement individuel et communautaire au sein du monde de la musique contemporaine.

Le studio de musique électronique de la NHK, de manière corrélative avec la scène du Sōgetsu Art Center dont il partage une partie des agents, constitue un rouage important de la progression de l'art. Et tandis que les conditions de production elles-mêmes évoluent, il importe pour la direction de l'établissement, comme nous allons le voir maintenant, de véritablement composer le dynamisme et le rayonnement de la structure.

TROISIÈME PARTIE (1957-1970) : LA PROPOSITION INTERNATIONALE

CHAPITRE I : UN ESPACE DE CRÉATION CONSTITUÉ DANS LE MIROIR DES STUDIOS EUROPÉENS

1. La question du positionnement auprès de la scène internationale

1.A. La médiatisation du dialogue

À la capitulation, la question de la responsabilité posée à l'égard des passeurs de l'expression du patriotisme étatique favorise l'expulsion de ce qui, de la musique, est largement perçu comme artificiellement rattaché à l'affirmation du caractère national. À la japonité institutionnalisée doit alors succéder une forme d'identité populaire en phase avec les aspirations démocratiques. Dans une nation dont la société s'organise désormais en portant le regard vers ce qui vient de l'extérieur, l'avant-garde occidentale représente le langage du renouveau pour les musiciens, le *medium* par lequel il convient d'énoncer la volonté d'embrasser la modernité et de reprendre part au dialogue institué avec le reste du monde après plusieurs années de fermeture du pays puis de bannissement des rencontres internationales¹. Les compositeurs révèlent une grande ardeur à relancer l'art musical, et se mettent à développer en hâte un nouveau répertoire à même d'effectuer la jonction vivante du moderne et de l'ancien². Les efforts sont rapidement récompensés alors que la musique japonaise gagne en visibilité : l'œuvre *Piano to kangengaku no tame no « Etenraku » ni yoru shudai to hensō* ピアノと管弦楽のための「越天楽」による主題と変奏 (Thème et variations d'« Etenraku » pour piano et orchestre) (1951) de Matsudaira Yoritsune, qui mêle sonorités évoquant le monde du *gagaku*, dodécaphonisme, arrangement modal et rythmes *jazz*, obtient l'attention des pairs à Salzbourg lors de l'édition de 1952 du Festival de la Société internationale pour la musique contemporaine. La direction de l'interprétation de la pièce par le chef d'orchestre Herbert Von Karajan (1908-1989) contribue davantage à la reconnaissance du travail de Matsudaira³.

Les années 1950 sont ainsi marquées par le retour des compositeurs japonais sur la scène internationale, non pas tant comme apprenants des langages musicaux contemporains et observateurs des dernières tendances auprès des centres névralgiques de la création occidentale que comme membres à part entière de l'échange qui s'instaure autour de la progression des formes. Par sa grande nouveauté, par les défis esthétiques et techniques qu'elle encourage à relever, par le haut degré de dynamisme artistique dont

¹ Le Japon ne recommence qu'en 1950 à participer aux manifestations de la Société internationale pour la musique contemporaine.

² GALLIANO Luciana, *Yōgaku – Japanese Music in the Twentieth Century*, Lanham / Londres, The Scarecrow Press, 2002 (1^{ère} éd. 1998), p. 130-132.

³ *Ibid.*, p. 137.

elle atteste, la réalisation radiophonique tout particulièrement est un faire-valoir de la vigueur de la recherche sonore et musicale : en s'efforçant de rattraper le train de la modernité, il s'agit de contribuer aux débats collectifs portant sur ses aspects et de faire montre d'une vraie force de proposition. À des méthodes spécifiques de conception et de diffusion des œuvres, correspondent des modalités de construction et de mise en lumière d'un caractère déterminé comme propre auxquelles doit répondre pour s'affirmer le studio de la NHK.

Pour les structures de production, participer au Prix Italia représente l'un des moyens privilégiés de faire connaître la création domestique au-delà des frontières nationales. Organisée par la RAI depuis 1949, la manifestation entend encourager les échanges entre pays membres et célébrer le caractère innovant de programmes conçus pour les nouveaux médias, qu'il s'agisse, dans le cas de la radio, de compositions musicales ou de fictions sonores⁴. Constituant un véritable état des lieux technique et stylistique annuel de l'art, l'événement n'est pas sans inciter à l'élaboration de contenus ambitieux, susceptibles de se signaler par leur originalité et leur aptitude à soutenir l'idée, propre aux prétentions institutionnelles modernistes de la société d'après-guerre, d'une certaine universalité du langage radiophonique.

En 1957, à l'occasion de sa deuxième année de participation au concours, la NHK obtient la deuxième place de la catégorie œuvre instrumentale et vocale avec la pièce *Ongaku monogatari* « *Bin no naka no sekai* » 音楽物語「瓶の中の世界」 (Conte musical « Le Monde à l'intérieur de la bouteille ») (1956) de Hasegawa Yoshio 長谷川良夫 (1907-1981). En 1958, est accordé le premier prix, dans la même catégorie, à l'œuvre collective *Kotoba to ongaku no tame no mitsu no keishō* 言葉と音楽のための3つの形象 (Trois figures pour parole et musique) (1957), à laquelle participent entre autres Akiyama Kuniharu, Takemitsu Tōru, Hayashi Hikaru, Irino Yoshirō⁵. Deux œuvres s'illustrent à nouveau en 1960 : *Ningyō ga yonde iru* 人形が呼ンデイル (La Poupée appelle) (1959) de Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1931-2017) et *Ondīnu* オンディーヌ (Ondine) (1959) de Miyoshi Akira, cette dernière obtenant à son tour le premier prix. Adaptation du conte *Undine* (Ondine) (1811) de Friedrich de La Motte-Fouqué (1777-1843), la pièce de Miyoshi se distingue par l'ampleur des moyens employés : d'une durée dépassant quarante minutes, composée de trois actes mêlant chœur, section orchestrale et sons

⁴ FEUILLERAC Martin, *Les Conséquences du travail empirique de Luciano Berio au Studio di Fonologia : vers une autre écoute*, thèse de doctorat réalisée sous la direction d'AGUILA Jésus, Université Toulouse Jean-Jaurès, 2016, p. 70-71.

⁵ « Ongaku hōsō » 『音楽放送』 (Diffusion musicale), dans *NHK nenkan 12 – 1960 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年間 12 1960 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 12 – 1960 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 154-155.

électroniques, mixée en stéréophonie – un procédé encore peu courant à l'époque⁶ –, elle retient l'attention de plusieurs dizaines de structures radiophoniques internationales qui en font la commande pour une diffusion sur leurs propres ondes⁷.

Alors que la musique contemporaine domestique trouve auprès de la NHK ses voies de diffusion nationales à travers une émission dédiée – *Gendai no ongaku* 現代の音楽 (Musique de notre temps), qui débute en 1957 sur moyennes fréquences⁸ avant d'être renouvelée avec une programmation plus étoffée⁹ sur ondes FM à partir de 1963¹⁰ – et qu'elle fait l'objet de nombreuses participations remarquées au Festival national des arts, des efforts sont ainsi menés simultanément pour présenter cette même création à l'étranger. La question de la constitution d'une musique contemporaine nationale s'accompagne partant d'une autre question tout aussi essentielle, qui, soudée à la première comme s'il s'agissait des deux faces d'une même pièce, ne peut tout à fait se penser de manière autonome : la transmission de l'œuvre ; une œuvre qui, en accord avec les modalités de représentation d'un travail individuel appliquées à l'espace dialectique local comme à l'endroit de la rencontre avec l'Autre dans un mouvement de synchronisation mutuelle des discours, doit, en prenant de la hauteur, être en mesure d'éclairer sur la nature profonde d'une hypothétique « physionomie » musicale japonaise, tout particulièrement en cette époque de reformulation des rapports de force.

Le Japon, en tant qu'entité culturelle qui quelque part serait indexée depuis l'époque Meiji à la même ligne de progression historique que celle déterminant l'évolution du monde occidental – une simultanité que le redéploiement rapide de l'avant-garde au sortir de la guerre venait en pratique reconfrimer depuis la perspective artistique –, foncièrement parle le langage commun de la modernité. L'Autre avec qui

⁶ « Shōwa 35 nendo no topikkusu – Itaria shō jushō » 『昭和 35 年度のトピックス イタリア受賞』 (Les Sujets d'intérêt de la 35^e année de Shōwa – L'obtention du Prix Italia), dans *NHK nenkan 14 – 1962 1 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年間 14 1962 1 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 14 – 1962 1 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 35-36.

⁷ « "Denshi ongaku shitsu" ga kansei – Gorin kai kaishiki ni riyō no denshi ongaku mo junbi – NHK » 『「電子音楽室」が完成 五輪開会式に利用の電子音楽も準備 NHK』 (Complétion d'un « laboratoire de musique électronique » – Et préparation d'une pièce de musique électronique utilisée pour la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques – NHK), *Shūkan ongaku shinbun* 週刊音楽新聞 (Hebdomadaire de la musique), no. 1067, 17 mai 1964, p. 7.

⁸ « Ongaku hōsō – Yōgaku bangumi » 『音楽放送 洋楽番組』 (Diffusion musicale – Programmes de musique occidentale), dans *NHK nenkan 19 – 1966 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年間 19 1966 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 19 – 1966 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2001, p. 141.

⁹ « FM hōsō » 『FM 放送』 (Radiodiffusion FM), dans *NHK nenkan 18 – 1965 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年間 18 1965 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 18 – 1965 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 192.

¹⁰ « Ongaku hōsō – Yōgaku bangumi » 『音楽放送 洋楽番組』 (Diffusion musicale – Programmes de musique occidentale), dans *NHK nenkan 19 – 1966 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年間 19 1966 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 19 – 1966 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2001, p. 141.

s'instaure l'échange n'est de ce fait pas tant marqué par son altérité que par, somme toute, sa proximité. C'est pourquoi l'enjeu du dialogue qui se noue sur les plans coïncidant du local et de l'international, du regard en-soi et du retour à soi, consiste moins à mettre au jour des différences élémentaires que des variations par rapport à une production occidentale qui, elle-même, ne serait qu'une manifestation concrète parmi d'autres en puissance d'un milieu en suspension, une sorte d'éther collectif, d'où procéderaient des formes d'expression spécifiques de ladite modernité. Il n'est pas à faire pour autant de la modernité une essence, une qualité intrinsèque au progrès, ni à minimiser par conséquent la valeur de l'engagement dynamique au monde, car la modernité ne résulte pas d'un processus déterministe ; elle s'acquiert : preuve est faite de la résolution avec laquelle le Japon interroge sa nature présumée et les axes d'activation des diverses figures de cette même modernité.

La réflexion quant à l'articulation d'un caractère propre est comprend-on primordiale. L'exercice de création ne saurait être dépourvu d'un examen subjectivé de l'art et de son fonctionnement, sous peine pour les musiciens de ne pouvoir être suffisamment armés pour lutter contre les facilités du maniérisme, la conséquence d'une exploration superficielle et artificielle du rapport à la production déjà existante, maladroitement guidée par ce qui se donne déjà à voir, et dont le résultat formel n'est généralement guère résistant à l'épreuve de l'histoire. La transmission de l'œuvre doit quant à elle rendre compte de mécanismes d'élaboration et de résultats originaux avec une force telle qu'elle puisse manifester la participation active du Japon à l'élaboration d'une musique pour bande internationale, c'est-à-dire dont les principales dynamiques de développement ne se limitent pas à ce qui éclate de prime abord au regard : le va-et-vient entre les centres de production européens. Pour le dire autrement depuis la perspective inversée de l'objet constitué, une présence forte, légitime et durable au sein des processus d'échanges, laquelle présence signifierait la réalité pour les compositeurs japonais du rapport à l'art, requiert une lisibilité optimale de l'interface complexe, liant les auteurs, les interlocuteurs, les outils, les milieux, que doit composer avec sincérité l'œuvre. Il s'agit ainsi pour nous de localiser ce qui depuis les débuts de la production de musique pour bande japonaise constitue les endroits où s'exerce cette volonté d'attester qu'une véritable implication au débat a lieu, et qu'elle a lieu de manière à répondre selon ses propres termes à l'exigence commune de progrès.

Il nous apparaît comme évident que l'œuvre en elle-même, telle qu'elle est conçue dans ses procédés de diffusion radiophonique et scénique nationale, ne peut représenter seule un de ces lieux de démonstration vraie de l'engagement international, car en l'état elle est subordonnée à la distance qui la sépare du terrain où convergent globalement les perspectives de proposition : l'Europe. Par conséquent elle doit être saisie

avec les dispositifs de médiation internationale qu'elle incorpore et qui dès lors participent à en modeler le sens. Pour des raisons analogues à celles déjà évoquées précédemment lorsqu'il était question de considérer l'acte de création comme le résultat d'un rapport étendu et complexe aux représentations de l'œuvre occidentale et à un questionnement relatif à la nature d'un *ethos* national lequel s'exprimerait quelque part à travers l'interrogation du son enregistré, nous pensons en effet que l'œuvre musicale, autrement dit l'aboutissement de l'acte de création en question, ne peut exprimer l'intention qui la sous-tend dans le temps, et donc les mécanismes d'articulation qui la travaillent durablement, au-delà de ses limites constituées sans qu'elle ne soit replacée chaque fois dans le contexte de sa mise à disposition publique. Comme le soutenaient les herméneuticiens à propos desquels nous discutons en introduction¹¹, l'œuvre d'art, au même titre que le texte, n'est pas figée ; elle est liée à des dynamiques d'énonciation dont la résolution chaque fois diffère selon les circonstances du dialogue auquel elle se prête. En ce sens, nous faisons le choix de ne pas procéder à une analyse des œuvres par le biais des outils suggérés par Yayoi Uno Everett dans l'ouvrage *Locating East Asia in Western Art Music*¹², lesquels outils, bien que devant être salués comme constituant à ce jour l'une des rares ressources proposées au chercheur pour interroger les processus de croisements culturels en jeu au sein de la musique contemporaine soumise à une double influence occidentale et extrême-orientale, ne tiennent pas compte du débordement, hors de ses cadres, du contenu d'une œuvre dont le discours, de nature évolutive, est en perpétuel réajustement.

Au début de l'ouvrage en question, lequel, comme dit au commencement de notre travail, entend constituer un tournant dans l'étude de la musique extrême-orientale en dépassant le niveau de généralisation ordinaire qu'implique la juxtaposition de l'« est » et de l'« ouest », Uno Everett dresse une typologie des stratégies adoptées par les compositeurs de musique contemporaine depuis l'après-guerre pour négocier le travail de l'« hybridation »¹³ : une typologie qui, envisagée comme une grille de lecture des différentes modalités de jonction des éléments considérés, peut alors fonctionner comme une sorte de guide général pour appréhender par le biais des œuvres les études de cas produites dans le reste de l'ouvrage – et attester en cela de la modernité qui imprègne lesdites œuvres, sous-tendues, à divers degrés de conscience de leurs auteurs et de manière plus ou moins accentuée, de rapprochements et de fusions d'éléments culturels

¹¹ Voir MICHON Pascal, *Poétique d'une anti-anthropologie – L'herméneutique de Gadamer*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes & Controverses », 2000, 254 p.

¹² UNO EVERETT Yayoi, « Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music – Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy », dans UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, p. 15-20.

¹³ *Ibid.*

« d’abord » séparés. Trois grands modèles d’ensemble couvrant de nombreuses sous-divisions sont dégagés : le transfert, par lequel les ressources culturelles asiatiques sont empruntées ou réappropriées puis réinjectées au sein d’un contexte musical que l’on peut déterminer comme occidental ; le syncrétisme, un procédé d’assemblage qui oriente pour les constituants engagés, estimés d’emblée non incompatibles, un changement de leur valeur et de leur forme ; la synthèse, qui fond en un nouvel organisme cohérent des substances au départ regardées comme contradictoires. La pièce *Nehan kōkyōkyoku* de Mayuzumi Toshirō est considérée de cette façon comme un exemple de synthèse musicale, car l’analyse clinique du timbre des cloches des temples bouddhiques puis la fusion des données sonores obtenues avec les éléments de la musique occidentale que sont l’orchestre philharmonique et la structure symphonique, participent à la constitution d’un nouveau système distinct ; la pièce *November Steps* de Takemitsu Tōru est quant à elle donnée comme un cas de syncrétisme dans la manière dont elle accole sans les unifier les instruments de musique japonais et les instruments de musique occidentaux ainsi que leur système d’accords respectif¹⁴.

Les catégories listées ne peuvent toutefois prétendre ni à la fixité ni à leur exclusion mutuelle prévient Uno Everett¹⁵. Le travail de catégorisation nécessite réflexion et souplesse. La synthèse en tant qu’énoncé par exemple doit être considérée avec prudence dit l’auteure, le syncrétisme pouvant être lui-même synthétique à certains degrés, « selon l’étendue avec laquelle les ressources musicales combinées fusionnent et sont réinterprétées »¹⁶. Les angles d’auscultation sont multiples, laissés à la discrétion du chercheur, et les résultats, issus d’un large panel de possibilités, se veulent non entièrement soumis aux prescriptions des limites conceptuelles des sections qui les accueillent. Il n’empêche que lesdits résultats restent orientés pour qu’ils puissent s’adapter d’une façon ou d’une autre aux cadres proposés, ce qui se révèle paradoxal. De cette manière, l’outil d’analyse créé, focalisant l’attention sur l’œuvre et ses constituants pour aider à construire l’autonomie de cette dernière au regard de la polarisation géographique, culturelle et politique qui communément l’articule de manière schématique, ne nous semble pourtant pas échapper aux carcans d’une schématisation qui ne parvient pas à complètement envisager la fluidité des formes dans l’espace (physique, psychique, symbolique) et surtout dans le temps, selon des stratégies de médiatisation qui impliquent – au sein d’incontestables rapports de force – des procédés de construction motivée de ce qu’est la vérité de l’œuvre à un moment déterminé. C’est dès lors en

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ « depending on the extent to which the combined musical resources merge and become reinterpreted ».
Ibid.

prenant en considération cette nécessité d'adhérer à l'amplitude des mouvements par lesquels se fait et est médiatisé le travail de la bande magnétique qu'il convient pour nous, au sein de cette troisième grande partie de notre travail, d'appréhender le contact avec l'Autre dans cette entreprise des artistes japonais de forger leur propre proposition de musique pour bande auprès de la scène internationale. Le regard doit inclure de la sorte le *medium* de l'œuvre : celui-ci a tout autant à dire sur l'œuvre que l'œuvre sur elle-même, si ce n'est plus, puisqu'il va jusqu'à en orienter la signification.

Les enregistrements discographiques constituent un premier moyen de situer l'œuvre dans les flux d'échanges internationaux ; ils servent de support de l'œuvre et représentent ce faisant un des lieux de production de l'interface de celle-ci avec le monde. Dans le cas de la musique pour bande, qui ne peut être jouée selon des ressources scéniques traditionnelles et qui dès lors est largement tributaire de dispositifs de diffusion spécifiquement dédiés, le disque s'avère fondamental. Comme nous l'avons vu plus tôt, les compositeurs et les producteurs prennent rapidement mesure de l'importance du média en question, et en 1957 paraît le premier disque de musique électronique et de musique concrète japonaise – un procédé d'émission des œuvres encore largement exploité par la suite¹⁷. La partition représente un autre de ces moyens, bien que la mise en lecture visuelle de l'œuvre ne permette qu'une appréhension incomplète de cette dernière. Suivant de près l'impulsion relative à la production discographique, les éditions Ongaku no tomo sha proposent à partir de 1959 un supplément annuel au mensuel *Ongaku geijutsu* : intitulé *Nihon no sakkyoku* 日本の作曲 (La Composition japonaise), il se constitue d'un certain nombre de notations d'œuvres de musique contemporaine. Dans le deuxième numéro du périodique¹⁸, sont publiées la partition de *Kuroi sōin* de Matsushita Shin.ichi et celle d'*Ondīnu* de Miyoshi Akira, grâce auxquelles sont mises en perspective la section instrumentale et la section électronique de chacune des deux pièces. L'intégralité des textes composant le recueil – l'article d'introduction à propos de la situation musicale au Japon signé Moroi Saburō, les notes d'intention rédigées par les compositeurs, les informations techniques quant à l'organisation formelle des pièces – figurent également en anglais : davantage qu'un document destiné à l'exercice de l'interprétation musicale, l'ouvrage entend clairement rendre compte auprès du public

¹⁷ Kawasaki Kōji identifie trente-sept références différentes, parmi lesquelles figure au minimum une œuvre électroacoustique domestique, éditées au Japon entre 1957 et 1970. KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Nihon no denshi ongaku – Shuyō disuku » 『日本の電子音楽 主要ディスク』 (La Musique électronique japonaise – Les principaux disques), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *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 東京, Aiikusha 愛育社, 2009 (1^{ère} éd. 2006), p. 971-965.

¹⁸ *Ongaku geijutsu – Bessatsu – Nihon no sakkyoku 1960* 音楽藝術 別冊 日本の作曲 1960 (L'Art de la musique – Supplément – La composition japonaise 1960), 1960.

national comme international de l'état et des qualités de l'art au Japon.

Mettre les œuvres à disposition, informer au sujet de leurs caractéristiques techniques et dévoiler leur architecture musicale permet de mettre en lumière la dimension sensible de la création japonaise. Peu toutefois filtre à propos de l'approche pratique de l'art, des conditions concrètes de conception de l'œuvre et de la question du savoir-faire disciplinaire, des données qui pourtant seraient à même de modeler les traits d'un « caractère propre » au sein de la matière abstraite de la production dans son ensemble. Globalement, de manière complémentaire aux médias de transmission déjà cités, l'attention des agents s'oriente avec raison vers un autre « support » de la production locale : la principale structure de fabrication des œuvres, le studio de musique électronique de la NHK, dont le rôle outre fournir les outils concrets de la création expérimentale est de mettre en cohésion les dynamiques qui traversent ladite création. Il apparaît ainsi que c'est en considérant de façon critique le studio, en imaginant quelles sont ses manières de faire et en adaptant le discours correspondant aux circonstances, que suivrait la construction du caractère de ce qui y est fait. L'exercice d'identification de continuités et de ruptures dans la trame cellulaire assemblant, au fur et à mesure de son organisation, le milieu direct des artistes en fonction au sein de la structure, viendrait ainsi, de manière connexe à l'application des moyens de production, révéler des lignes de force et par là-même tracer en les accentuant des reliefs. Il faut saisir que pour les agents du studio de la NHK, l'opération susdite, toujours, est à exécuter dans la mire des studios internationaux, qui prodiguent les formes avec lesquelles se coordonner.

1.B. La considération des limites structurelles du studio de la NHK

Suite aux premières études de musique électronique menées par Mayuzumi Toshirō dans les locaux de la NHK en 1955, l'institution annonce dans son rapport d'activités annuel avoir pour ambition de créer une « musique libre » (自由音楽)¹⁹, c'est-à-dire qui puisse matérialiser l'intention musicale sans avoir recours à des instrumentistes, par l'exploration de voies neuves qui privilégieraient l'effet sonore, fondées sur un rapport dialectique solide avec la scène internationale. De manière concomitante à la pratique purement musicale, l'application des mêmes moyens de production du son auprès de divers programmes radiophoniques garantirait énonce-t-on la vigueur de la recherche et de la création²⁰. Lors de cette première communication

¹⁹ « Denshi ongaku no hōsō » 『電子音楽の放送』 (Radiodiffusion de musique électronique), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, p. 33.

²⁰ *Ibid.*, p. 32-33.

publique au sujet de l'expérimentation musicale, les enjeux techniques et artistiques posés par l'effort de Mayuzumi sont brièvement brossés, mais il n'est nulle part fait état d'un programme défini, d'une approche méthodologique déterminée, ni même d'un cadre structurel concret par le biais duquel organiser les activités amorcées, à l'image par exemple du Club d'essai de Paris ou du studio de musique électronique de Cologne. Et pour cause : Mayuzumi réalise ses essais sans avoir l'opportunité de disposer d'une réelle marge de réflexion par rapport à l'étude de l'approche allemande. Il travaille à l'aide d'instruments dont l'amplitude des fonctionnalités se dessine à mesure qu'il en est fait usage, et avec pour environnement, lors de l'étape finale de la production musicale, l'un des couloirs de l'établissement, le matériel utilisé s'avancant du mieux que la longueur du câblage l'autorise depuis les différentes salles d'enregistrement attenantes²¹.

L'absence d'espace de travail constitué entièrement dévolu à la recherche musicale – car il faut considérer que Shibata Minao réalise dans le même temps la pièce *Rittai hōsō no tame no myujikku konkurēto* depuis un autre lieu de la station²² –, et le défaut de ressources techniques et humaines pleinement affectées à l'élaboration des études électroniques susmentionnées, attestent de l'urgence avec laquelle Mayuzumi, les techniciens et les producteurs de la NHK font face à des propositions internationales déjà formulées avec force, même si cela implique de devoir faire l'impasse, provisoirement du moins, sur des appuis formels assurés et sur un horizon clairement exprimé des objectifs. La mise à disposition à partir de 1956 d'un local indépendant inusité mais de dimensions étroites, situé au-dessus des sièges les plus reculés de la salle de concert de l'institution et séparé du public par une simple paroi vitrée, quoique permettant d'améliorer quelque peu les conditions de travail, ne résout pas totalement, de toute évidence, le problème du peu de fonctionnalité des aménagements attribués²³.

En 1957, Moroi Makoto évoque malgré tout l'existence d'un « studio » établi dans le cadre de la poursuite des recherches²⁴ :

最初のものは一九五五年に私が渡欧して、ケルンのスタジオを見学している間に黛敏郎君によって試作されたのだが、この時は設備も不十分であったし、又作曲者も技師も最初の経験であったのでまだ暗中模索の観があった。しかしこれをきっかけに、小さいながらも電子音楽専用スタジオが NHK 新館（東京）内に設備され、所狭しといろいろの機械や設備がここにもちこまれて、[...]私達が仕事を再開したときにはまずまずスタジオの体裁をととのえるところまでこぎつけていた。

Les premiers essais furent menés par Mayuzumi Toshirō lorsque, en 1955, je me rendais en Europe et allais visiter le studio de Cologne ; mais les installations étaient alors peu satisfaisantes, et comme cela constituait une toute première expérience de la

²¹ SHIBATA Minao 柴田南雄, *Waga ongaku – Waga jinsei わが音楽 わが人生* (Ma musique – Ma vie), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 1995, p. 274.

²² *Ibid.*, p. 273-274.

²³ *Ibid.*, p. 275.

²⁴ MOROI Makoto 諸井誠, « Denshi ongaku – “7 no variēshon” o chūshin ni » 『電子音楽 “7 のヴァリエーション”を中心に』 (La Musique électronique – À propos de 7 no variēshon), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 8, août 1957, p. 94.

création électronique pour le compositeur et les techniciens, ils procédèrent par tâtonnements. Suite à cela néanmoins, un studio bien que modeste dévolu à la musique électronique fut établi dans les nouveaux locaux de la NHK (à Tōkyō) : un endroit encombré où furent apportés divers appareils et outils, [...] jusqu'à sa réorganisation en un studio un peu plus décent au moment où nous reprenions ensemble le travail.

Moroi avait été le premier à communiquer publiquement à propos de l'approche musicale de Cologne au Japon. C'est par son intermédiaire que les travaux exploratoires menés autour de la technologie électronique en 1954 à la NHK trouvaient un axe de rationalisation préliminaire. À l'origine du dialogue qui s'établit avec l'institution allemande, il est raisonnable de penser que le compositeur a alors pour objectif de constituer au Japon une structure équivalente à celle-ci, sur le plan de la proposition musicale mais aussi et surtout sur le plan formel : le studio, en tant que pôle de rassemblement des moyens matériels et humains, de matrice de germination des idées et de faire-valoir du dynamisme local, représente l'armature concrète du projet et soutient ce faisant la production. La NHK ne s'avère pourtant matériellement et structurellement pas préparée à accorder les moyens qui sont mis en œuvre à Cologne, et ce qui n'est jusque-là guère plus qu'une simple suite d'espaces destinés à accueillir les instruments de réalisation de travaux abordés comme des unités autonomes successives, cristallise néanmoins l'enthousiasme avec lequel est approchée la gestation de l'art en question²⁵.

À l'époque de la réalisation de *Shichi no variēshon*, les prémices d'une démarche de normalisation de la production expérimentale sont tout de même manifestes²⁶. Autour du producteur Uenami Wataru et de l'ingénieur du son Shiotani Hiroshi 塩谷宏 (1929-1992), une équipe de techniciens est désignée pour concrétiser l'œuvre et poursuivre l'effort de constitution d'une musique pour bande propre à l'organisme. Dans les faits, tandis que la structure est rattachée au service de la recherche et du développement de la NHK et devient par conséquent une sorte de laboratoire pour l'exploration des applications fonctionnelles de l'expérimentation sonore, les œuvres musicales sont produites soit dans le cadre de commandes institutionnelles destinées à répondre aux besoins de projets spécifiques tels que la participation aux festivals et aux concours, soit dans celui de programmes de recherche empirique menés sur les techniques de production du son au sein de l'établissement²⁷. Ainsi, s'il existe une volonté d'assurer

²⁵ CORRAL Jeremy, « On the Difficulty to Consider as a Continuity the Production of the NHK Electronic Music Studio », *EMS17 – Communication in / through Electroacoustic Music*, Nagoya, septembre 2017, p. 3-4.

URL : http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS17_Corral.pdf (consulté le 02/05/2018)

²⁶ MOROI Makoto 諸井誠, « Denshi ongaku – NHK denshi ongaku sutajio no mondai o chūshin ni » 『電子音楽 NHK 電子音楽スタジオの問題を中心に』 (Musique électronique – À propos de la question du studio de musique électronique de la NHK), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 22 no. 2, janvier 1964, p. 254-255.

²⁷ MIYOSHI Kiyotatsu 三善清達, UENAMI Wataru 上浪渡, ASAMI Keimei 浅見啓明, NAKAMURA Kōsuke 中村洪介, « NHK denshi ongaku sutajio » 『NHK 電子音楽スタジオ』

une certaine continuité d'une œuvre à l'autre, celle-ci est avant tout d'ordre structurelle ; l'absence de détermination d'une véritable direction esthétique fait obstacle à la pleine mise en cohésion formelle de la création.

Tirillée entre l'approche structuraliste de Moroi et celle plus expérimentale, teintée de la sensibilité romantique de Mayuzumi, la production au cours des années 1950 oscille entre deux représentations à ce stade difficilement synthétisables de la modernité musicale ; par ailleurs, ce ne sont pas les différents travaux ponctuels des autres compositeurs au sein de l'institution qui davantage donnent l'impulsion nécessaire à l'établissement d'un cadre disciplinaire stable et défini. De ce fait, contrairement à ce qu'il se passe autour de Pierre Schaeffer en France et de Herbert Eimert en Allemagne, le développement de la musique pour bande à la NHK n'est pas sous-tendu par une réflexion théorique visant à formaliser les pratiques : à l'intérieur du champ des possibilités techniques offertes au moment du processus de création, et conformément aux images mentales, sans cesse renouvelées, que vient suggérer l'évolution des dites possibilités, chaque compositeur est considéré-t-on même par une importante liberté d'action, laquelle encourage le choix d'un engagement individuel à l'œuvre, autant que faire se peut exempt des carcans de l'autorité d'une « école », et favorise par conséquent la mise en place d'un dialogue « dépolarisé » avec la production internationale.

En envisageant la musique pour bande comme un espace fondamentalement ouvert où s'opère la jonction de l'imagination du compositeur avec le potentiel sonore du monde et celui du milieu technique dans lequel la pratique évolue, les restrictions théoriques fixées d'emblée en Europe, en partie inhérentes à la méconnaissance apriorique des limites de l'art, font l'objet d'une tentative de mise à distance dans le cas du studio japonais. Si limitations il y a, celles-ci s'établissent à la mesure d'un processus de création empirique et de jalons déterminés individuellement. Nous faisons l'hypothèse alors que ce qui relève en premier lieu d'une faiblesse structurelle, l'absence de cadre théorique et formel – car en réalité il n'y a pour ainsi dire pas de studio – se trouve renversé de façon à ce que soit pensé positivement, par le biais de ce qui est donné comme une grande liberté d'action, le fonctionnement de l'organisme. Une construction en ces termes de la gestion de l'activité n'est toutefois guère éloquente tant que les compositeurs en fonction sont peu nombreux et que la force de proposition demeure quantitativement faible. Aussi, comme l'observe Moroi²⁸, ce n'est qu'à partir de 1962, avec l'invitation de travail faite à Ichiyanagi Toshi et à Takahashi Yūji, et grâce à des ressources efficacement partagées la réalisation simultanée de trois œuvres de formes

(Le Studio de musique électronique de la NHK), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 8, août 1965, p. 57.

²⁸ MOROI Makoto 諸井誠, *op. cit.*, p. 256.

foncièrement éloignées – *Parareru myūjikkū, Fonojēnu, Variete* –, que l’organisme de production commence à engager des moyens convaincants et à articuler un caractère qui lui serait propre au regard des institutions européennes de même nature. Le studio entre ce faisant dans une phase d’affermisssement de ses prétentions, écrit le compositeur²⁹, laquelle est marquée par une tentative plus appuyée d’élargissement des perspectives de l’art.

2. De la construction du studio

2.A. Le studio comme socle structurel de l’ouverture

Tandis que, dans son compte rendu des activités de l’année 1959, la NHK fait part de l’intensification de la production liée aux techniques les plus novatrices de fabrication du son malgré un manque d’ergonomie de l’espace dédié et un défaut d’efficacité inhérents à l’insuffisance des moyens matériels³⁰, il n’est plus fait mention, l’année suivante, de quelconques défaillances : la structure de création, désormais explicitement identifiée comme un « studio » en pourvoyant dit-on les repères techniques sûrs d’un travail mené avec une minutie remarquable, devient le lieu d’exercice d’un artisanat consciencieux, duquel attesterait la reconnaissance internationale de l’œuvre *Ondīnu*³¹. Parallèlement, l’intérêt grandissant pour les nouvelles ressources sonores, la compréhension plus affinée des fonctionnalités des outils utilisés, l’application des procédés développés à un nombre de plus en plus important d’œuvres radiophoniques, entraînent la production électronique à dépasser le stade de l’expérimentation pour faire l’objet d’un exercice de création pratique considéré comme plus complexe et maîtrisé³².

²⁹ *Ibid.*

³⁰ 「現在の設備は[……]貧弱な仮設備で、操作は不便、能率も悪い」.

« Rajio gengyō gijutsu shinten – Denshi ongaku » 『ラジオ現業技術の進展 電子音楽』 (L’Évolution des techniques de travail radiophonique – La musique électronique), dans *NHK nenkan 13 – 1961 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 13 1961 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 13 – 1961 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō yūma ni shūfū, 2000, p. 388-389.

³¹ 「「オンディーヌ」が[……]列国の審査員を魅了して圧倒的な支持を得たのは、[……]つくられた音楽のもつ独特な美しさと、制作にあたった「NHK 電子音楽スタジオ」の肌目の細かい仕事ぶりによるものと思われる。」

« Shōwa 35 nendo no topikkusu – Itaria shō jushō » 『昭和 35 年度のトピックス イタリア賞受賞』 (Les Sujets d’intérêt de la 35^e année de Shōwa – L’obtention du Prix Italia), dans *NHK nenkan 14 – 1962 1 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年間 14 1962 1 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 14 – 1962 1 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō yūma ni shūfū, 2000, p. 36.

³² 「制作は今や実験的段階ではなく、かなり複雑、高度な作成内容が求められる」.

« Rajio gengyō gijutsu no shinten – Sutajio gijutsu no gaikyō » 『ラジオ現業技術の進展 スタジオ技術の概況』 (L’Évolution des techniques de travail radiophonique – La situation technique du studio), dans *NHK nenkan 14 – 1962 1 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年間 14 1962 1 日本放送協

Une approche davantage programmatique se met en place : l'organisme renouvelle une partie de ses instruments – la confection en 1961 d'un enregistreur à six pistes permet notamment de synchroniser le départ et le déroulement de plusieurs des bandes sources utilisées³³ – et énonce établir sur cinq ans un plan d'amélioration significatif de l'environnement technique³⁴.

La temporalité des objectifs énoncés correspond à l'horizon dans lequel s'inscrit le projet de transfert de la structure de production sonore vers un autre local de l'institution spécialement conçu à cet effet³⁵. Le nouveau studio de musique ouvre ses portes en avril 1964³⁶. Il fait l'objet à cette occasion d'un article paru dans l'hebdomadaire *Ongaku shinbun* 音楽新聞 (Journal de la musique) : d'une dimension totale de cent trois mètres carrés, l'espace alloué se compose d'une salle d'enregistrement et d'une autre attenante où sont menées la réalisation technique et la recherche sur le son³⁷. En réarticulant autour d'une même surface de travail les diverses étapes de la production, de la conception des outils et du matériau sonores au montage final, les différents collaborateurs – le compositeur, le producteur, les instrumentistes, les techniciens –, agissant de concert pour la concrétisation de l'œuvre, tissent, de manière plus serrée, des dynamiques fondées sur la cohésion commune des forces en action.

L'une des premières créations à bénéficier de la nouvelle infrastructure est *Kanpanorojī orinpika* de Mayuzumi Toshirō, une œuvre commandée à la NHK par le Comité d'organisation des Jeux olympiques, et dont la diffusion a lieu pendant les

会編 (Almanach de la NHK 14 – 1962 1 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 361.

³³ SHIOTANI Hiroshi 塩谷宏, ARASAWA Seishirō 荒沢清史郎, « Denshi ongaku yō 6 torakku rekōdo purēya » 『電子音楽用 6トラック・レコードプレーヤ』 (Lecteur de disques 6 pistes destiné à la musique électronique), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 15 no. 8, août 1962, p. 24-25.

Il s'agit bien d'un enregistreur à bandes magnétiques, et non d'un lecteur de disques comme l'indique de manière erronée le titre de l'article.

³⁴ « Rajio gengyō gijutsu no shinten – Sutajio gijutsu no gaikyō » 『ラジオ現業技術の進展 スタジオ技術の概況』 (L'Évolution des techniques de travail radiophonique – La situation technique du studio), dans *NHK nenkan 14 – 1962 1 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年間 14 1962 1 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 14 – 1962 1 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 361.

³⁵ « Gengyō gijutsu – Denshi ongaku » 『現業技術 電子音楽』 (Techniques de travail – Musique électronique), dans *NHK nenkan 17 – 1964 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 17 1964 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 17 – 1964 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 193.

³⁶ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, SHIMURA Satoshi 志村哲, « NHK Tōkyō ni oite seisaku saretā denshi ongaku no chōsa (1952 kara 1968 nen) » 『NHK 東京において制作された電子音楽の調査 (1952~1968年)』 (Recherche sur la musique électronique créée à la NHK de Tōkyō – De 1952 à 1968), *Journal – Institute of Advanced Media Arts and Sciences*, vol. 8, 2016, p. 127.

³⁷ « “Denshi ongaku shitsu” ga kansei – Gorin kai kaishiki ni riyō no denshi ongaku mo junbi – NHK » 『「電子音楽室」が完成 五輪開会式に利用の電子音楽も準備 NHK』 (Complétion d'un « local de musique électronique » – Et préparation d'une pièce de musique électronique utilisée pour la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques – NHK), *Shūkan ongaku shinbun* 週刊音楽新聞 (Hebdomadaire de la musique), no. 1067, 17 mai 1964, p. 7.

cérémonies d'ouverture et de fermeture des festivités au moment de l'entrée de l'Empereur sur les lieux³⁸. Se manifestant comme une variation de la pièce *Myūjikkū konkurēto no tame no* « *kanpanorojī* » produite cinq ans avant, *Kanpanorojī orinpika* représente une nouvelle étape de l'étude du son de cloche. Tandis que l'œuvre précédente était principalement composée de sons modifiés selon un travail de manipulation de la vitesse de lecture de la bande, lequel travail donnait naissance à toute une diversité de sons de cloches se distinguant par leur hauteur et leur dynamique, le nouvel effort de Mayuzumi entend tirer parti de l'acoustique particulière du lieu de célébration, et consiste pour ce faire à mettre en valeur la vibration particulière du son de cloche par une accentuation, au moyen de la reconstitution électronique, de certaines fréquences déterminées qui sont inhérentes audit son³⁹. La production du matériau par l'assemblage de plusieurs sons fractionnés de cloches de diverses provenances, en lien avec les mondes spirituels bouddhique et chrétien, assure le déploiement d'un propos à tendance universaliste – ou tout du moins organisé autour de l'axe que forment l'Occident et l'Extrême-Orient – se voulant caractéristique du principe des olympiades⁴⁰. Le Japon est le premier pays asiatique à organiser les Jeux olympiques : de condition extrême-orientale – car depuis l'époque moderne le destin de la nation s'incarne dans une certaine résistance à l'esprit occidental quelles que soient les stratégies de défense empruntées – mais pourvu des mêmes propriétés que l'Occident vis-à-vis du progrès, de ses valeurs et de ses formes, c'est sur les ressorts de la croyance en une nature duelle, et partant d'une volonté nécessaire de rendre compte d'une double altérité, que s'appuient par le biais de l'expression musicale les résonances d'une ouverture fondamentale, propre à absorber l'idéal olympien.

L'obtention de la plus haute récompense du Prix Italia en 1958 puis en 1960, le déménagement du studio dans de nouveaux locaux plus adaptés en 1964, la création d'une œuvre appelée à symboliser la physionomie contemporaine du Japon devant les délégations sportives et les grands médias internationaux, représentent autant de faits décisifs dans l'évolution du rapport à l'organe de production musicale, et donc, du développement matériel de ce dernier. C'est, chaque fois, à travers sa relation au monde, et le besoin de répondre aux responsabilités qu'implique un regard renouvelé dans sa direction, que l'établissement pose les jalons d'un itinéraire structurel pensé comme adéquat à la représentation d'un caractère moderniste et volontaire. Il faut envisager

³⁸ *Ibid.*

³⁹ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « 1964 nen » 『一九六四年』 (L'Année 1964), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 775.

⁴⁰ SATŌ Shigeru 佐藤茂, « Orinpikku kanpanorojī » 『オリンピック・カンパロジー』 (*Olympic Campanology*) dans *Oto no hajimari o motomete – Shiotani Hiroshi no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 塩谷宏の仕事 (À la recherche de l'origine du son – Le travail de Shiotani Hiroshi), Japon, Sound3, 2001 (1^{ère} éd. 1993), non paginé.

cependant que la logique du cheminement ne se fait cependant entièrement jour qu'*a posteriori*, lorsque les événements susmentionnés, transformés en autant de points déterminant les coordonnées d'une même ligne de progression, se trouvent justifier avec force la cohérence d'une démarche de développement technique et formel mise en place de manière présumée dès les débuts de la constitution de l'art. En cela, nous proposons que la production du studio, entendue comme une suite de signes sensibles liés à l'idée qu'une avancée logique s'opère, représente à la fois un résultat, c'est-à-dire les étapes successives et connectées d'un parcours, et l'outil constitutif d'une mise en perspective. À même de construire la distance indispensable à la considération d'ensemble du travail jusque-là réalisé, le répertoire d'œuvres s'avère d'une utilité manifeste.

La première liste de pièces de musique pour bande produites par la NHK à être communiquée publiquement paraît dans le bulletin d'informations bimensuel *NHK gijutsu kenkyū* en novembre 1961⁴¹. Présentée comme une simple énumération de travaux, en aucun cas elle ne s'emploie à déterminer les contours d'une création indexée par critères. Toutefois, l'expression quelques mois auparavant de l'intérêt de produire un répertoire international de la musique pour bande n'est probablement pas étrangère à la prise de conscience selon laquelle c'est dans l'identification chronologique d'accomplissements caractérisés que le récit d'une progression dynamique serait susceptible d'être formulé. En effet, en avril de la même année, est approuvée lors de la vingt-quatrième édition de la Biennale de musique de Venise la proposition d'établir un rapport général sur l'état de la réalisation expérimentale dans le monde. Les représentants des grands studios internationaux reçoivent pour consigne d'établir chacun une liste complète des œuvres de l'institution dont ils dépendent, renseignées par auteurs, durée, format des supports de stockage, nombre de pistes sonores, années de création et de première diffusion, nature (musicale ou simplement sonore) des projets. Sont également effectués des inventaires annexes, qui recensent les outils rattachés à chaque installation ainsi que les documents textuels et discographiques relatifs à la production de chaque pays. Les informations sont ensuite centralisées et éditées par le Service de la recherche de la RTF en 1962⁴².

Quoique la plupart des œuvres réalisées dans le contexte institutionnel fassent certainement l'objet de traces archivées d'une quelconque manière, l'exercice d'élaboration d'un répertoire systématisé en vue de sa diffusion externe est neuf pour la

⁴¹ TAKATSUJI Tsukasa 高辻士, FUJITA Hisashi 藤田尚, ANDŌ Yoshinori 安藤由典, SHIOTANI Hiroshi 塩谷宏, « Denshi ongaku » 『電子音楽』 (Musique électronique), *NHK gijutsu kenkyū* NHK 技術研究 (Recherche technique de la NHK), vol. 4 no. 55, novembre 1961, p. 337 ; 348.

⁴² « Jobun » 『序文』 (Avant-propos), dans *Répertoire international des musiques expérimentales – Sekai no jikken ongaku no genjō* 世界の実験音楽の現状 (État actuel des musiques expérimentales dans le monde), Tōkyō 東京, Service de la recherche de la RTF / NHK denshi ongaku sutajio NHK 電子音楽スタジオ, 1963 (1^{ère} éd. 1962), p. 2-3.

NHK, si bien que la méthode de constitution des données, sans doute lacunaire, conduit à des approximations et à des omissions que les recherches menées *a posteriori* permettent de constater⁴³. Néanmoins, le défaut d'outils sûrs de classification et de restitution des informations ne saurait entièrement expliquer tous les écarts. La tâche entreprise suppose assurément d'interroger les limites de la production tout en établissant les critères d'inclusion et d'exclusion de ce qui relève ou non du geste artistique et technique des agents liés au studio ; autrement dit, il s'agit de faire des choix. Bien davantage qu'une simple exposition des caractéristiques matérielles d'œuvres conçues au fil d'un rapport chronologique au temps, l'inventaire organisé révèle les lignes d'un ouvrage général déjà-là, tissé avec la cohésion d'un mouvement surplombant effectué hors du temps, et soutenu par le rapport téléologique d'avec ce qui est potentiellement encore à venir. Il participe à modéliser les contours d'une œuvre nivelée et rationalisée, laquelle devient constitutive d'un discours portant sur des traits distinctifs. L'esquisse d'une telle perspective n'est toutefois généralement pas instantanée ; elle s'ajuste progressivement, à mesure qu'émerge un sens général à l'œuvre édifiée. Et si le *Répertoire international des musiques expérimentales* ne permet certes pas encore pour la NHK la détermination des reliefs saillants de sa production, il en initie la procédure.

En 1968, paraît un deuxième catalogue, le *Répertoire international des musiques électroacoustiques*, compilé par Hugh Davies pour le compte de l'Office de radio-télévision française (ORTF) et du Independent Electronic Music Center à New York. Souhaité plus complet que le précédent en se focalisant sur la réalisation musicale seulement – déjà bien plus dense qu'elle ne l'était en 1962 –, il appelle la totalité des organismes internationaux recensés, quels que soient leur taille et leur rayonnement, à indiquer les détails de leur production. L'entreprise, remarquablement ambitieuse, est d'importance : compte tenu de la multiplication des studios dans le monde et de l'essor que connaît ce faisant la musique pour bande, elle constitue probablement le dernier effort historiquement possible, sous cette forme, de centralisation de données à une telle échelle, écrit Davies⁴⁴. Au-delà de l'intention purement informative qui lance la démarche d'élaboration d'un tel inventaire, les différentes structures, soumises à de réels enjeux de rapports de force les unes par rapport aux autres, ont tout intérêt de faire valoir, dans le respect d'une certaine logique de liaison des éléments en jeu, l'étendue de l'œuvre engendrée. Dans le cas de la NHK, cela se traduit notamment par la mention nouvelle de la pièce *Rittai hōsō no tame no myūjikkū konkurēto* composée par Shibata Minao en

⁴³ BATTIER Marc, « Studying Japanese Electronic Music: A View from Paris », *Mixed Muses*, no. 12, 2017, p. 21.

⁴⁴ DAVIES Hugh, *Répertoire international des musiques électroacoustiques – Electronic Music Review Nos. 2 / 3, April / July 1967*, Paris / New York, Le Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF / The Independent Electronic Music Center, 1968, p. V.

1955⁴⁵, laquelle pièce, bien que conçue au sein de l'établissement radiophonique, dépend de moyens techniques et humains autres que ceux du « studio de musique électronique » de l'époque, et n'a jusque-là jamais été mise en relation avec l'intention musicale activée auprès de Moroi Makoto et de Mayuzumi Toshirō.

Tandis que la production se diversifie à travers la variété d'approches adoptées par les compositeurs invités et la multiplication de projets au service de demandes institutionnelles spécifiques, le studio met en exergue son image d'unité forgée dans la pluralité des formes : une logique de la transversalité installée dans le dialogue qui se noue à l'œuvre internationale. Depuis les débuts de sa stratégie de communication à propos de la structure, la direction de la NHK n'a en aucun cas prétendu vouloir fonder une œuvre similaire à celle qui se développe en Europe et aux États-Unis. De fait, elle ne repose pas sur les mêmes leviers. Dans le cas japonais, la porosité à l'Autre se manifeste clairement comme un ressort de la création locale, tant cette dernière s'ingénie à rendre compte au coup par coup de l'évolution dudit dialogue international. Auprès des autres foyers de création, au commencement de l'art surtout, le dialogue en question prend davantage la forme de mécanismes d'exclusion de l'altérité. Ainsi, si à un certain moment de leur histoire, les démarches française, allemande et américaine se maintiennent dans la distance les unes par rapport aux autres, c'est parce qu'elles se configurent mutuellement selon un rapport d'opposition dialectique exprimé comme tel. L'apparente imperméabilité qui maintient closes les identités est ce qui atteste de l'originalité de chacun.

Quoique le studio de Cologne constitue pour la NHK un exemple d'organisation méthodologique auprès duquel se rapprocher pour jeter les bases d'un art dont il importe de saisir rapidement les dispositifs de conception, il faut en réalité le considérer moins comme un modèle faisant strictement autorité que comme un partenaire avec lequel s'établit un débat. De la même façon, les approches française et américaine composent des outils d'orientation de la pratique, mais jamais elles ne sont pour les compositeurs japonais ce qui pourrait s'apparenter à des formules clé en main. La nécessité, énoncée d'emblée, de donner naissance à une œuvre distincte des autres à l'aide d'instruments déjà constitués révèle ainsi une certaine prédisposition à la réadaptation des moyens en circulation. Dès lors, ce que la production du studio de la NHK perd en cohésion interne signifiée en matière d'organisation *via* le jeu des polarités, elle le gagne en dynamique d'adaptation étendue à l'évolution internationale de l'art : fondamentalement fluide, elle se fonde comme une interface de dialogue aux multiples points d'adhérence et continûment actualisée avec la production étrangère. Or aux prises avec le paradigme moderne de l'exigence d'une création originale, et incapable de soutenir une perspective

⁴⁵ *Ibid.*, p. 128.

esthétique de la musique pour bande aussi solidement constituée que celle de ses principaux interlocuteurs, il importe pour la NHK de confectionner un autre type de glu conceptuelle à même de défendre la cohésion de son travail. Comme nous allons le voir, c'est à travers le discours du savoir-faire que celui-ci prend forme.

2.B. La valorisation par le savoir-faire

Dans une perspective de l'art principalement duelle, focalisée sur les œuvres et les auteurs plutôt que sur le milieu relationnel et coopératif à l'intérieur duquel lesdites œuvres prennent forme, dans le cas de la musique pour bande la figure du technicien de studio tend à n'être comprise que dans un rapport de hiérarchisation avec les compositeurs, quand elle ne se dérobe tout simplement pas au regard, remarque avec discernement Jennifer Iverson⁴⁶. La parole du technicien a ses propres espaces dédiés – tels que *Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks* (Notes techniques de la radio du nord-ouest-allemand) (1949-1953) en Allemagne, *Hōsō gijutsu* (depuis 1948) et *NHK gijutsu kenkyū* (1949-1988) au Japon –, si bien que lorsqu'elle émerge au sein des revues musicales, qui ne sont pas spécifiquement orientées sur la question de la technique et de la technologie, elle n'en est paradoxalement que plus remarquable. Dans un double article de 1956 signé Shibata Minao et Masui Keiji 増井敬二 (1921-2007) au sujet de la composition et de la réalisation de la pièce *Rittai hōsō no tame no myujikku konkurēto*⁴⁷, les propos du compositeur et ceux du producteur, bien qu'émis séparément depuis des champs disciplinaires distincts et portés par des propriétés différentes, ne sont pas sans se rejoindre quelque part sur la question de la nature et celle de l'exécution de la musique concrète. Une telle démarche est cependant rare : si l'écriture musicale et l'application fonctionnelle des outils matériels mobilisés ne sont pas forcément à considérer comme deux moments disjoints de la création, c'est généralement le compositeur seul qui, dans les écrits qu'il publie, se charge d'en articuler jusqu'à un certain degré les aspects.

Les techniciens demeurent relativement effacés du débat public dans les premières années de la constitution de la musique pour bande au Japon. Les textes

⁴⁶ IVERSON Jennifer, « Invisible Collaboration: The Dawn and Evolution of *elektronische Musik* », *Music Theory Spectrum*, vol. 39 no. 2, automne 2017, p. 219.

⁴⁷ 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.

MASUI Keiji 増井敬二, « Myujikku konkurēto shimatsuki – Sono ni – Gutai ongaku no imi to seisaku no jissai ni tsuite » 『ミュージック・コンクレート始末記 その二 具体音楽の意味と製作の実際について』 (Exposé à propos de la musique concrète – Deuxième partie – De la signification de la musique concrète et de la pratique de son exécution), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 4, avril 1956, pp. 36-43.

spécialisés qu'ils produisent, contrairement à ceux des compositeurs, n'ont pas pour vocation de défendre une démarche esthétique. Tâchés de rendre compte de la réponse, en matière d'efficacité technique, faite à un problème d'ordre acoustique ou matériel, le discours qu'ils produisent échappe à la logique de l'émotion et de la pensée abstraite pour manifester celle du contrôle des ressources qui sous-tend la pratique de l'art. La dimension de la performance de l'« exécutant » dans le cas de la musique pour bande n'est en substance pas absente pour autant de l'acte de production de l'œuvre, elle est néanmoins rendue invisible : détachée de l'immédiateté du *hic* et du *nunc* de l'interprétation traditionnelle, ramenée à une perspective entièrement technique du travail sonore et exprimée strictement comme telle, elle glisse derrière l'image plus nette, relative à l'idée de manifestation d'un talent créatif singulier, par laquelle paraît s'exercer la faculté d'écriture du compositeur moyennant une « projection directe » de l'esprit sur la bande magnétique. Autrement dit, tandis que dans le champ de la musique traditionnelle l'instrumentiste rend évident par sa présence même l'absolue nécessité de remédier la notation musicale pour que l'œuvre se fasse, l'incapacité théorique de créer dans l'instant l'œuvre de musique pour bande conduit à l'escamotage de ses moyens gestiques. Le caractère préparé et fixé du matériau sonore exploité, quand bien même ce dernier est mis en forme concrète par le technicien, opère en outre une coupure avec l'expression d'une réaction au moment présent : de la sorte, si certes le technicien participe activement à l'œuvre, l'effort qu'il accomplit se présente en apparence comme fondé sur un rapport d'ordre mécanique – c'est-à-dire désincarné et déphasé – à la production. L'intention de redéfinir la nature d'une musique pour bande locale désormais pleinement confrontée au regard international, à une époque où par ailleurs, au début des années 1960, l'art s'oriente de manière générale vers des pratiques sous-tendues par un engagement respatialisé et souhaité plus intuitif à l'œuvre, favorise toutefois la réévaluation de la place du technicien.

Dans un article paru en 1961 dans *NHK gijutsu kenkyū*⁴⁸, est pour la première fois évoquée la qualité du travail des techniciens en charge de la production de musique pour bande au sein de l'établissement : « [à] travers cet exposé, sera présentée en détail la manière dont la musique électronique dépend fortement des ingénieries acoustique et électronique, ainsi que du talent de techniciens compétents dans les domaines en question »⁴⁹ est-il mentionné en début de texte. Ainsi sont-ils désignés, tirés de l'ombre d'où les plonge le procédé de diffusion de sons qui sont déjà fixés. Il n'importe pas, à ce

⁴⁸ TAKATSUJI Tsukasa 高辻士, FUJITA Hisashi 藤田尚, ANDŌ Yoshinori 安藤由典, SHIOTANI Hiroshi 塩谷宏, *op. cit.*, p. 327.

⁴⁹ 「全編を通じて、電子音楽が、音響工学と電子工学、ならびに、それらの技術者の才能に大きく依存しているものであることが、詳しく語られている。」
Ibid.

stade, de faire voir l'aspect technique de la production comme autre chose qu'un processus inhérent à la conception musicale ; la publication du texte en question coïncide toutefois avec la revalorisation de la production du studio dans les comptes rendus annuels de l'institution suite à l'obtention du Prix Italia pour *Ondīnu* comme avec l'entreprise d'édition d'un premier répertoire international de la musique expérimentale : une concentration nodale charnière dans l'évolution du rapport à l'Autre et à l'art, à travers laquelle est esquissé le besoin de se penser et de se représenter. Il s'agit, en d'autres termes, de constituer la jonction par laquelle la musique pour bande japonaise s'engage au monde, et, par suite, de proposer une solution concrète à l'absence de détermination de principes directeurs forts à l'acte de conception générale d'une production domestique. Et si les compositeurs ainsi que la direction du studio de la NHK se heurtent à l'impasse que représente le refus de canaliser le mouvement créatif à travers les marqueurs d'un champ théorique donné, c'est à travers l'idée d'une création entièrement ramenée à son processus réflexif et à sa *praxis*, dans le temps du rapport réel à l'œuvre mais aussi, un peu plus tard – cela se manifeste davantage à l'époque de l'élaboration du répertoire de musique électroacoustique de Hugh Davies, alors que la NHK fait montre rétroactivement de l'étendue d'un ouvrage non nécessairement édifié d'emblée à l'intérieur du cadre qu'est le « studio de musique électronique » –, dans celui extensif du rapport à l'ensemble de la production en tant qu'objet constitué, qu'est suggérée en se précisant une tentative de dépassement de cette absence d'orientation théorique.

La réception au Japon de la musique locale par John Cage constitue un moment décisif dans la recherche d'une articulation entre l'état de l'art et la mise en cohérence de cet art. À son retour aux États-Unis, Cage fait publiquement part de l'expérience socialement, psychologiquement et artistiquement stimulante de son séjour sur l'Archipel. Takemitsu Tōru, Mayuzumi Toshirō, Akiyama Kuniharu, Takiguchi Shūzō, Tone Yasunao comptent parmi les interlocuteurs qui lui ont fait la plus grande impression⁵⁰. Aussi, empressé d'expliquer toute chose à travers leur nature « japonaise » et les écarts creusés avec cette même nature⁵¹, le compositeur américain dit s'être notamment ému du travail de Takemitsu et de celui de Mayuzumi, dans lesquels il perçoit une tension toute particulière à la tradition occidentale, logée dans le souci d'une continuité musicale articulée chez le premier et dans la sollicitude prononcée des sentiments chez le second⁵² ;

⁵⁰ CAGE John, « Contemporary Japanese Music », dans UNO EVERETT Yayoi et LAU Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesley University Press, 2004, p. 196-198.

⁵¹ YANG Serena, « *John Cage Shock* » and Its Aftermath in Japan, thèse de doctorat réalisée sous la direction de LEVY Beth E., University of California Davis, 2020, p. 87-88.

⁵² CAGE John, *op. cit.*, p. 197-198.

des tendances qui, faut-il comprendre pensées comme moins programmatiques que spontanées, témoignent de l'intensité avec laquelle le Japon aurait transcendé sa condition de territoire situé à la périphérie de l'Occident pour s'ériger comme la manifestation du transfert d'un centre culturel, d'abord déterminé comme exclusif, vers d'autres zones, dès lors tout aussi centrales quoique « différentes », et avec lesquelles l'échange horizontal est la condition de l'interrogation et de l'évolution de formes devenues « communes ».

L'une des rencontres exprimées comme des plus marquantes pour Cage est toutefois celle qu'il fait avec l'ingénieur du son du Sōgetsu Art Center, Okuyama Jūnosuke 奥山重之助 (1930-), avec qui sont discutées de nouvelles propositions sonores, telles que l'utilisation de microphones de contact non pas pour faire entendre les vibrations, traversant un objet donné, de sons causés intentionnellement, mais les vibrations internes, émises sans intervention humaine, de ce même objet⁵³ : « une intention très belle et typiquement japonaise »⁵⁴, écrit le compositeur. Okuyama, dépeint comme quelqu'un ayant cette qualité « propre aux Japonais » de considérer les choses du monde avec le plus grand des respects⁵⁵, et comme « l'un des meilleurs ingénieurs » qui soit⁵⁶, dont les talents mériteraient de profiter à tous les studios de musique électronique⁵⁷, en vient à cristalliser, dans l'esprit de Cage, l'idée selon laquelle l'expression d'une grande aptitude technique et d'une grande finesse sensible au travail de studio peut être corrélée au caractère « japonais » de son auteur.

Une partie des déclarations susmentionnées – des réponses données par Cage à plusieurs sollicitations des artistes et des médias japonais entre 1963 et 1964 à propos de ses impressions du Japon⁵⁸ –, « ont été traduites en japonais et publiées quelque part, à l'intérieur ou à l'extérieur du Sōgetsu Art Center », renseigne le compositeur américain⁵⁹. Les éloges formulés à l'égard d'Okuyama éveillent l'intérêt des Japonais. Approché par la presse spécialisée, le technicien fait l'objet de quelques pages dans la revue populaire

⁵³ *Ibid.*, p. 195-196.

⁵⁴ « [A] truly beautiful and typically Japanese intention ».

Ibid., p. 196.

⁵⁵ « [Okuyama] has what is so special – at least in my experience – to the Japanese people: a high regard for things in the world ».

Ibid., p. 195.

⁵⁶ « [O]ne of the finest engineers I've ever encountered ».

Ibid.

⁵⁷ « [I]f the Lord knew His business [Okuyama] would be multiplied and placed in every electronic music studio in the world ».

Id., *A Year from Monday – New Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1969 (1^{ère} éd. 1967), p. 34.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁹ *Ibid.*

Ongaku no tomo à l'été 1965⁶⁰. Désigné comme un « créateur de sons » plutôt que comme un ingénieur du son⁶¹, Okuyama, dont le travail, dit-on, fait désormais l'objet d'une attention internationale toute particulière⁶², devient ce faisant l'organe par lequel, au sein du chantier de construction du caractère de l'œuvre nationale, s'articule le lien complexe entre le processus technique et l'acte de création, la *praxis* et la résistance à la conceptualisation théorique, le rapport à soi et à l'Autre.

Il est évident que l'individu Okuyama ne peut cependant être considéré en lui-même comme l'« endroit » réel de l'échange : bien qu'incarnant une « interface » concrète, immédiatement identifiable des forces en cause, ce dernier ne représente en réalité qu'un moyen de rendre perceptible une partie de ce qui se joue de manière générale à l'art. Au-delà de l'intérêt porté à la « singularité » de l'homme, c'est ainsi sur l'étendue d'un savoir-faire et d'un savoir-être liés à un corps de métier, à une fonction, à une activité et à une condition culturelle déterminés que doit être pensé le champ des raccords. De ce fait, que le technicien soit en fonction au Sōgetsu Art Center ou au studio de musique électronique de la NHK est la même chose. Le travail individuel devant laisser place au travail collectif et à des constantes qui lui sont inhérentes, le technicien Okuyama ne constitue que l'ouverture à travers laquelle, devenant manifeste le dispositif technique et ce faisant les mécanismes de production de la musique pour bande, est esquissée la possibilité de déterminer ce que serait la vérité de la proposition locale.

Caractérisée dès lors comme un art collaboratif porté par un processus de création éminemment concret, la musique pour bande fait l'objet dans la presse d'une attention renouvelée. À propos du travail mené au sein du studio de la NHK, l'hebdomadaire *Ongaku shinbun* indique en mai 1964 que « la conception de musique électronique requiert la coopération étroite de compositeurs, de producteurs et de techniciens ; pour disposer au mieux des ressources liées à l'ingénierie acoustique, on peut dire cependant que le rôle des techniciens revêt une importance capitale »⁶³. La

⁶⁰ « Mirai ni yume o kakeru myūjikkū konkurētā » 『未来に夢を賭けるミュージック・コンクレーター』 (Le Faiseur de musique concrète joue les rêves d'avenir), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 23 no. 7, juillet 1965, pp. 168-170.

⁶¹ 「仕事をしているときの姿勢だけみれば、なるほど録音技師に似ている。しかし、奥山さんがいちばん苦心するのは、音をつくるということだ。この創造の苦しみと喜びは録音技師にはもともとめられないものだろう。」

Ibid., p. 168.

⁶² 「奥山さんの仕事は、いまやジョン・ケージやデヴィッド・チューダーらも注目するほど、国際的になっている。」

Ibid., p. 170.

⁶³ 「電子音楽の制作は、作曲家、プロデューサー、技術者が一体となって協力することが要求されているが音響工学の技術を駆使するために、技術者の役割りの比重が大きいいとわれている。」
« “Denshi ongaku shitsu” ga kansei – Gorin kai kaishiki ni riyō no denshi ongaku mo junbi – NHK » 『「電子音楽室」が完成 五輪開会式に利用の電子音楽も準備 NHK』 (Complétion d'un « local de musique électronique » – Et préparation d'une pièce de musique électronique

transcription en août 1965 dans *Ongaku geijutsu* d'un entretien réalisé avec le producteur de radio Miyoshi Kiyotatsu 三善清達 (1926-), le directeur du studio de la NHK Uenami Wataru et l'ingénieur du son Asami Keimei 浅見啓明 révèle quant à elle une certaine résolution à faire de l'histoire de la musique une évolution d'ordre technique, non sans lien avec l'histoire des sciences. Ainsi il est dit que si le moteur du progrès prend place dans la relation à la méthode pratique, ledit progrès n'est pas pour autant coupé de toute dimension ontologique⁶⁴ : c'est l'artiste qui, en tant que sujet sensible, constitue véritablement pour l'œuvre le premier point de contact au monde, à travers lequel s'initie le mouvement, double, de réaction et de retour aux choses. L'outil, de la sorte, n'est autre que le média par le biais duquel s'opère de chaque côté du rapport la transformation : c'est par son intermédiaire qu'est saisi le réel et articulé le mouvement intérieur du compositeur. L'outil n'en est pas moins lui aussi malléable et transformant. Cette transformation s'opère concrètement par le technicien dans le cas de la musique pour bande : c'est dire que sans lui, l'œuvre à créer demeure amorphe – comme l'est tout autant, peut-on dire, l'œuvre de musique traditionnelle pour laquelle n'existerait pas l'instrumentiste.

À l'incertitude relative à l'orientation à donner à la musique pour bande, entravée dans les lignes de multiples visions de l'art, il est à entendre qu'une mise en mouvement juste de ses formes consisterait à s'appuyer sur une conception de la technique comme procès et non comme puissance : la seule condition possible au maintien d'une relation lucide et vive à l'art⁶⁵. La réponse apportée par les agents du studio de la NHK à la question de la musique pour bande domestique est dès lors la suivante : plutôt que dans la mobilisation de solutions soutenues par l'extrême rigueur de cadres et de formules préconçus, qui perpétuent la disposition à effectuer d'emblée la torsion du monde pour les besoins de l'expression d'une pure subjectivité, c'est dans la considération portée aux besoins du moment et conséquemment dans la conception de dispositifs conçus pour réagir de manière circonstancielle au mouvement de l'artiste et à l'empreinte de ce mouvement sur la bande que réside le savoir-faire local⁶⁶. À l'imperfection méthodologique que constitue de manière générale aux yeux des compositeurs japonais la réduction rationaliste du rapport au monde, fait ainsi face une autre imperfection, revendiquée celle-ci, du refus de la théorie ; calquée sur ce qui se pose comme le rapport réel au monde, creusé dans le va-et-vient d'une tension élémentaire

utilisée pour la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques – NHK), *Shūkan ongaku shinbun* 週刊音楽新聞 (Hebdomadaire de la musique), no. 1067, 17 mai 1964, p. 7.

⁶⁴ MIYOSHI Kiyotatsu 三善清達, UENAMI Wataru 上浪渡, ASAMI Keimei 浅見啓明, NAKAMURA Kōsuke 中村洪介, *op. cit.*, p. 54-55.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 59.

sans cesse ranimée entre le dedans et le dehors et donc soumise à des fluctuations, elle n'en serait que plus fidèle à la structure du dialogue entre l'artiste et son milieu, ainsi qu'entre les membres de l'équipe de production et l'œuvre à constituer.

La proposition énoncée, bien que parfaitement situationnelle au regard de la relation qui se joue à John Cage mais aussi avant ça avec les studios européens, a ceci de commode qu'elle permet de rendre cohérente la démarche de création effectuée jusque-là. L'impasse théorique que représente l'impossibilité de relier, par un appareil conceptuel similaire à ceux établis de manière générale en Occident, les coordonnées d'une production mise sur pied à travers le mouvement même du rapport dialectique tendu à l'Autre se déverrouille tout à coup, et, sous couvert du discours qu'une mécanique fondamentale de l'échange est à l'œuvre dans tout acte de création, c'est le dispositif de l'ouverture et de la réadaptation des moyens qui, par suite, trouve une justification d'ordre non seulement technique mais aussi, paradoxalement, théorique, en générant un cadre là où il n'y en avait pas. L'idée que l'innovation peut disposer pour ressorts d'un retournement de la perspective du génie surplombant par l'esprit le monde et la matière sans pour autant l'annuler n'est en réalité pas propre au champ de la musique. Comme le constate Michael Lucken⁶⁷, elle est une déclinaison d'une rhétorique plus générale mais structurellement similaire, traversant en plusieurs endroits l'art contemporain, à propos d'une prétendue spécificité du Japon vis-à-vis de la création, laquelle spécificité entend ne pas totalement déprécier le rapport à l'imitation : une disposition constituant un moyen de défendre en les transcendant les apports de la modernité occidentale, à l'origine souvent d'un sentiment de dissonance avec une certaine conception de ce que serait au fond la réalité japonaise⁶⁸.

Ainsi raisonnée, la dépendance, dans des mesures qui lui sont propres, à la reproduction, s'absout dans la perspective du développement de la technique et de la conscience aiguë des moyens comme condition du dépassement des formes ; un discours dont la substance est par ailleurs au même moment perceptible en d'autres endroits de la création japonaise comme par exemple auprès du monde de l'industrie – pour lequel la « création » repose là sur le mécanisme rationalisé de la production en masse du même. En réalité, ledit discours sur une technique ordonnée à la révélation d'un état intérieur, ou à la vérité du rapport à un art donné, n'est que la réactivation de schémas récurrents dans la pensée japonaise, sous-tendue par des intentions de manifestation d'un certain écart avec l'Occident depuis la fin du dix-neuvième siècle. Il est à comprendre alors que les déclarations de John Cage à propos du talent d'Okuyama Jūnosuke n'ont en fait rien

⁶⁷ Voir LUCKEN Michael, *Les Fleurs artificielles – Pour une dynamique de l'imitation*, Paris, Publications du Centre d'Études Japonaises de l'Inalco, 2012, 158 p.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 44.

inspiré de nouveau : elles avaient conduit néanmoins à raviver en des termes neufs cette stratégie de différenciation posée sur la valorisation du processus de réalisation et donc du mouvement de transformation des choses plutôt que des résultats, dont les formes seraient alors fixées, dudit processus. Il n'en reste pas moins que, pour que l'idée qu'un savoir-faire technique spécifique est à l'œuvre au sein de la démarche de production de la musique pour bande devienne véritablement consistante, sa solidité se doit d'être éprouvée. Aussi, c'est en mettant ses installations et ses ressources humaines à la disposition de Karlheinz Stockhausen que procède le studio de la NHK.

CHAPITRE II : LA MISE À L'ÉPREUVE DU STUDIO JAPONAIS PAR LE BIAIS DU REGARD INTERNATIONAL

1. Premier temps : Karlheinz Stockhausen au studio de la NHK

1.A. L'universalité selon Stockhausen

Par l'intermédiaire de Shinohara Makoto 篠原真 (1931-) – jeune compositeur qui, après avoir été diplômé de l'Université des arts de Tōkyō en 1954, étudie la composition contemporaine dont la musique pour bande à Paris, Munich puis Cologne⁶⁹ –, la direction du studio de musique électronique de la NHK prend contact avec Karlheinz Stockhausen en 1965 pour lui proposer de venir travailler au sein de la structure⁷⁰. Au-delà de la volonté de profiter rapidement de la mise en valeur récente de la musique locale et du savoir-faire de ses créateurs par John Cage, l'invitation correspond à une intention de commémorer le dixième anniversaire de la « fondation » du studio⁷¹, bien justement établie sur les ressorts d'un dialogue démarré avec Cologne et les travaux du compositeur allemand, et de tester la valeur d'un environnement technique qui venait de faire l'objet d'un programme d'amélioration. Il s'agit autrement dit de faire valider à travers le regard direct de l'un des tout premiers interlocuteurs approchés la pertinence d'une pratique désormais quelque part émancipée de ses modèles. Outre la légitimation de la proposition nationale et de la manière dont celle-ci est menée, les enjeux paraissent comme hautement symboliques : après avoir obtenu la reconnaissance des pairs américains, la confrontation avec l'Europe, berceau d'un exercice de l'art constitué par le biais d'une conceptualisation forte de ses principes, se révèle comme la garantie d'une pleine authenticité des formes avancées.

⁶⁹ TAKAKU Satoru 高久暁, « Shinohara Makoto » 『篠原真』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, p. 165.

⁷⁰ NOVAKOVIĆ Monika, « An Apple on the Moon: Karlheinz Stockhausen's *Telemusik* », dans POPOVIĆ MLADJENOVIĆ Tijana, STEFANOVIĆ Ana, MITROVIĆ Radōs, MIKIĆ Vesna, *Contextuality of Musicology – What, How, Why and Because*, Belgrade, University of Arts in Belgrade – Faculty of Music, 2020, p. 374.

⁷¹ « Jigyō – Kaigai geijutsuka chomeijin no shōhei – Karuruhaintsu Shutokkuhauzen no shōhei » 『事業 海外芸術家・著名人の招へい カルルハインツ・シュトックハウゼンの招へい』 (Affaires – Invitations d'artistes et célébrités – Invitation de Karlheinz Stockhausen), dans *NHK nenkan 19 – 1966 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 19 1966 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 19 – 1966 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2001, p. 273.

Stockhausen atterrit au Japon le 20 janvier 1966⁷². Contrairement à John Cage pour qui l'expérience directe du pays revenait à contempler la manifestation concrète et attendue d'un fantasme orientaliste longuement stimulé et préparé, le compositeur allemand fait sur-le-champ la pleine découverte d'une culture dont l'apparent écart avec l'Occident le fascine⁷³. Néanmoins, le regard que porte Stockhausen sur le Japon n'est structurellement pas différent de celui de Cage : il articule deux civilisations se dévoilant à travers un rapport différentiel certes, mais qui n'en est pas moins sous-tendu par un fort désir individuel de rejeter la hiérarchisation des valeurs et les rapports de force. Les deux musiciens considèrent en eux l'image, renvoyée à travers le miroir de l'Autre, de schémas dont l'évidence n'est plus absolue, mais liée à une réalité considérée comme sienne. Autrement dit, si le Japon captive, c'est parce qu'il se révèle comme ce que n'est pas d'emblée l'Occident tout en ne lui étant pas forcément inférieur, et pour Stockhausen, ce fait est d'autant plus frappant qu'il se dessine dans le moment même d'une confrontation impliquant l'intégralité de son être.

Les jours suivant son arrivée, Stockhausen assiste à diverses représentations et rituels : cérémonie du thé, combat de *sumō*, pièce de théâtre *nō* ou encore festival du *omizutori* お水取り (puisage de l'eau) à Nara⁷⁴, chaque événement constitue pour lui une expérience de l'engagement conscient à l'espace et au temps si forte qu'elle en devient le moteur de son projet musical pour la NHK⁷⁵. Au Japon, tout du moins dans les manifestations culturelles liées à la tradition et volontairement maintenues vives dans un contexte de plus en plus internationalisé, « tout est art », déclare le compositeur allemand⁷⁶ ; « [les Japonais] reste[nt] incroyablement concentré[s] sur les changements [de mouvements, d'états] les plus minces pendant une longue période de temps »⁷⁷. En cela⁷⁸ :

⁷² « Ongaku hōsō – Tokushū tokubetsu bangumi – T R FM » 『音楽放送 特集・特別番組 T・R・FM』 (Diffusion musicale – Émissions spéciales – T R FM), dans *NHK nenkan 19 – 1966 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 19 1966 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 19 – 1966 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2001, p. 148.

⁷³ Voir la conférence donnée par Karlheinz Stockhausen à l'Université de l'Essex le 7 mai 1972 au sujet de l'œuvre *Telemusik*.

STOCKHAUSEN Karlheinz, *Lecture 6 – Telemusik (1972)*, conférence à l'Université de l'Essex, 7 mai 1972.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=odbvoUqq3EA> (consulté le 22/02/2021)

⁷⁴ Le *omizutori*, festival bouddhique ayant lieu à Nara chaque année pendant la première quinzaine de mars, consiste en une série de rituels destinés à se protéger contre le mauvais sort et à se purifier le corps et l'esprit.

⁷⁵ STOCKHAUSEN Karlheinz, *op. cit.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ « one is unbelievably concentrated on the smallest changes for a long period of time ».

STOCKHAUSEN Karlheinz, *Telemusik – Text CD 16 – Lecture 1966*, Stockhausen-Verlag – Stockhausen Foundation for Japan, Allemagne, document non daté, non paginé. Traduction de l'allemand vers l'anglais par Jayne Obst.

So this sense of time, very different from that of Europeans – between extremely slow and long and then extremely fast and concentrated [...]. In Europe we live quasi in a middle time range, in which everything takes place somewhere between slow and fast, and in Japan these extremes are much further apart.

[Le] sens du temps [y] est très différent [d'en Europe] – entre extrêmement lent et long et soudainement extrêmement rapide et concentré [...]. En Europe nous vivons presque dans un intervalle de temps moyen, dans lequel toute chose prend place quelque part entre le lent et le rapide, alors qu'au Japon ces extrêmes sont bien plus éloignés.

C'est en tentant de rendre compte de cette élasticité temporelle dynamique du devenir, rendue perceptible par l'intermédiaire de pratiques et de rites largement déterminés par leur spatialisation, que Stockhausen réalise la pièce de musique pour bande *Telemusik* (Télémusique) au studio de la NHK.

Telemusik représente en tous points la relation qui pour Stockhausen se noue au Japon⁷⁹. En adoptant la perspective humaniste que la rencontre de l'Occident et de l'Orient donne lieu à une évolution des choses qui de part et d'autre tend à une certaine forme d'universel, le musicien propose une œuvre selon laquelle le distant (en grec *têle*) se résout par sa jonction à un ici et à un maintenant avec lesquels l'implication se fait totale. Constitué d'extraits musicaux liés à diverses pratiques d'origines plus ou moins anciennes provenant entre autres d'Espagne, de Hongrie, d'Amazonie, d'Afrique centrale, de Bali, de Chine, du Vietnam, du Japon (chants bouddhiques, représentations de *kabuki* 歌舞伎⁸⁰ et de *nō*), le matériau utilisé est « intermodulé »⁸¹ – c'est-à-dire que le relief dynamique d'un élément donné (le rythme, la ligne mélodique ou encore l'enveloppe d'un moment déterminé) est adapté au relief d'un autre élément – et entremêlé à des sons électroniques ; en étant transposé à des fréquences plutôt élevées – entre 6000 et 12000 hertz – par rapport à l'acuité auditive humaine⁸², le produit obtenu, une sorte d'amas sonore compact de consistance néanmoins hétérogène, donne l'impression de résider dans les sphères d'un lointain difficilement perceptible mais par intermittences rendu accessible en un même lieu, à un même moment, lorsque les valeurs desdites fréquences

URL : http://www.stockhausen-verlag.com/Stockhausen_Special_Edition_CD16.html (consulté le 23/02/2021)

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ NOVAKOVIĆ Monika, *op. cit.*, p. 374.

⁸⁰ Forme de théâtre populaire apparue vers le début de l'époque d'Edo 江戸 (1603-1868), le *kabuki* mêle chant et danse. Il est inscrit depuis 2008 sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité auprès de l'UNESCO.

⁸¹ STOCKHAUSEN Karlheinz, *Lecture 6 – Telemusik (1972)*, conférence à l'Université de l'Essex, 7 mai 1972.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=odbvoUqq3EA> (consulté le 22/02/2021)

⁸² Le champ des fréquences perceptibles par l'oreille humaine dépend des individus en fonction de facteurs liés à des prédispositions héréditaires, à l'âge ou encore à l'éducation aux sons. De manière générale, l'oreille humaine peut entendre les sons dont la fréquence est comprise entre 20 hertz (fréquence la plus grave) et 20000 hertz (fréquence la plus aiguë). Toutefois, plus les sons sont aigus, plus ils sont difficilement perceptibles.

atteignent les niveaux donnés les plus bas⁸³. L'usage d'un enregistreur à six pistes et d'un système de diffusion à cinq haut-parleurs pour la projection sur scène confère par ailleurs une véritable dimension spatiale aux sons⁸⁴.

Derrière le procédé, l'intention est de dépasser le principe du collage et de la citation propres à certains effets du modernisme musical du début du vingtième siècle⁸⁵, par le biais duquel Béla Bartók et Igor Stravinsky par exemple renvoyaient à des folklores déterminés, déclare Stockhausen⁸⁶. Dans *Telemusik* ainsi, il ne faut rien qui puisse être nommé, rien qui puisse être reconnu : tous les éléments utilisés, virtuellement égaux en valeur, doivent de fait accéder à une égalité de forme, et conduire à la constitution d'un nouvel organisme symbiotique et dynamique sans qu'ils ne perdent pour autant de leur substrat initial. Inspirée de la « pensée japonaise » selon laquelle les êtres et les choses coexisteraient en harmonie au sein de leur milieu continue Stockhausen⁸⁷, la démarche entend par ailleurs approcher la réalisation d'un rêve ancien et récurrent dans l'esprit du compositeur, lequel consiste à écrire non pas une musique déterminée par les schémas de la subjectivité, mais la musique de la planète dans son entièreté⁸⁸ – une ambition qui, bien qu'en substance exprimée d'emblée au début des années 1950 avec l'inclination pour le sérialisme intégral en tant que puissance de dépassement de la tradition, trouve à travers les termes de l'universalité une formulation nouvelle mais somme toute dans l'air du temps.

Le conflit au Vietnam, rendu intensément visible à travers le verre grossissant des médias contemporains, représente sans doute pour Stockhausen un moment majeur dans la démarche de redéfinition de l'intention artistique, avance Monika Novaković⁸⁹.

⁸³ STOCKHAUSEN Karlheinz, *Telemusik – Text CD 16 – Lecture 1966*, Stockhausen-Verlag – Stockhausen Foundation for Japan, Allemagne, document non daté, non paginé. Traduction de l'allemand vers l'anglais par Jayne Obst.

URL : http://www.stockhausen-verlag.com/Stockhausen_Special_Edition_CD16.html (consulté le 23/02/2021)

⁸⁴ YUASA Jōji 湯浅譲二, « Gekijō – Kono higekijōteki na mono – Envairamentaru media toshite » 『劇場 この非劇場的なもの エンヴァイライメンタル・メディアとして』 (Salle de représentation – Cette chose qui ne peut être représentée – Pour un média environnemental), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 1, décembre 1973, p. 48 n. 2.

⁸⁵ STOCKHAUSEN Karlheinz, « Telemusik », dans STOCKHAUSEN Karlheinz, *Texte zur Musik 1963-70: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten* (Textes sur la musique : avant-propos et projets, cours, communications, points de vue, notes d'accompagnement), vol. 3, Cologne, Dumont, 1971, p. 75. Cité dans HEILE Björn, « Weltmusik and the Globalisation of New Music », dans HEILE Björn (dir.), *The Modernist Legacy – Essays on New Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, p. 158.

⁸⁶ *Id.*, *Lecture 6 – Telemusik (1972)*, conférence à l'Université de l'Essex, 7 mai 1972.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=odbvoUqq3EA> (consulté le 22/02/2021)

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Id.*, « Telemusik », dans STOCKHAUSEN Karlheinz, *Texte zur Musik 1963-70: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten* (Textes sur la musique : avant-propos et projets, cours, communications, points de vue, notes d'accompagnement), vol. 3, Cologne, Dumont, 1971, p. 75. Cité dans HEILE Björn, *op. cit.*, p. 158.

⁸⁹ NOVAKOVIĆ Monika, *op. cit.*, p. 375-376.

C'est en suivant dans les journaux la situation sur le front que le compositeur, selon ses dires, décide par ailleurs de recourir pour *Telemusik* à la musique folklorique du pays⁹⁰ : un choix d'autant plus évident qu'il vient accentuer les idéaux de paix sous-tendant les aspirations humanistes énoncées. Sont à considérer les idées de Marshall McLuhan (1911-1980) à propos de la transformation du monde en un village global comme un autre ressort potentiel, alors, de la pensée de Stockhausen, propose Björn Heile⁹¹. La théorie selon laquelle la technologie électrique conduirait de manière générale au rapprochement puis à l'unification des cultures aurait ainsi probablement atteint le musicien autour de l'époque de la composition de *Telemusik*⁹². La reproduction en février 1971 par Stockhausen d'une conversation tenue au Japon avec Suzuki Daisetsu valide en partie le propos : la technologie constitue un « prolongement naturel de l'esprit » tandis qu'est artificiel ce qui fait obstacle à l'esprit, lui aurait enseigné le penseur japonais⁹³. Le vocabulaire employé semble bien plus attribuable à McLuhan qu'il ne l'est à Suzuki, comme si les travaux de l'auteur canadien venaient à constituer une grille de transposition des paroles qu'il s'agissait de reproduire. Si l'influence que vint à exercer McLuhan sur le compositeur allemand dans la seconde moitié des années 1960 ne peut certes être véritablement attestée au début de l'année 1966, elle devient davantage évidente en 1971. Elle constitue de ce fait, au *minimum*, un outil d'affinement d'une réflexion dont les formes n'en sont pas moins déjà apparentes au sein de l'œuvre susmentionnée.

Bien que Stockhausen prône la (sa) musique comme un instrument de réconciliation spirituelle⁹⁴, le point de vue adopté n'en est pas moins profondément ancré dans le vieil idéalisme européen de l'universalité associée aux Lumières et au colonialisme, constate Heile⁹⁵. Le déterminisme technologique dont le compositeur est imprégné sans doute de manière inconsciente conduit ce dernier à ignorer les questions du contrôle et du profit sises derrière le processus de diffusion d'un étalon technique par lequel s'opère le « rassemblement » des peuples, mais, par là-même aussi, le nivellement des cultures⁹⁶. L'émerveillement pour ce qu'il identifie comme la tradition japonaise, entendue comme la démonstration à l'époque contemporaine d'une certaine résistance à

⁹⁰ STOCKHAUSEN Karlheinz, *Lecture 6 – Telemusik (1972)*, conférence à l'Université de l'Essex, 7 mai 1972.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=odbvoUqq3EA> (consulté le 22/02/2021)

⁹¹ HEILE Björn, « Weltmusik and the Globalisation of New Music », dans HEILE Björn (dir.), *op. cit.*, p. 160.

⁹² *Ibid.*

⁹³ STOCKHAUSEN Karlheinz, *Entretiens avec Jonathan Cott*, Paris, J.C. Lattès, 1988 (1^{ère} éd. 1974), p. 31. Traduction de Jacques Drillon.

⁹⁴ MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, p. 219.

⁹⁵ HEILE Björn, *op. cit.*, p. 161.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 162.

l'occidentalisation de la vie⁹⁷, peut sembler dès lors paradoxal si l'union des cultures est souhaitée. Ça ne l'est pourtant pas. Le phénomène du tourisme, sous-tendu par la recherche d'un exotisme mis en scène pour le voyageur à une époque où les distances se rétractent, fonctionne de manière structurellement similaire. Quand bien même ce n'est qu'à un Japon partiel, spécialement sélectionné pour satisfaire aux représentations communes du visiteur, qu'a eu à faire Stockhausen, c'est l'accessibilité concrète de ce Japon qui importe. La mondialisation permet de mettre en lumière des différences – qu'elles soient considérées comme des constructions ou non n'a que peu d'importance –, et donc des richesses, qu'il devient possible d'intégrer par l'expérience dont elles font l'objet, tandis que dans le même temps un discours de proximité et d'égalité toute symbolique des cultures et des peuples se met en place. Il faut comprendre alors que dans *Telemusik*, l'exploitation du folklore de l'Autre constitue moins une prémisse qu'un point d'arrivée pour Stockhausen : un but qui, déjà atteint sitôt les principes de l'universalité formulés, valide d'emblée le propos du musicien. La démarche n'est au demeurant pas complètement contestable du point de vue japonais, car c'est la mise à disposition libre des ressources locales dans ses dimensions matérielles et abstraites qui bien justement en garantit la valeur universelle, et par conséquent le potentiel de puissance dans le dialogue avec l'Occident.

Ce n'est pas une œuvre mais deux que Stockhausen réalise au studio de la NHK. La deuxième, intitulée *Solo*, se présente comme une pièce conçue pour le jeu instrumental direct, dont l'enregistrement sur bande magnétique, synchronique, en renvoie l'écho de manière différée selon divers intervalles de temps et ce faisant diverses valeurs de superposition du son. Le procédé, complexe, met en évidence une véritable interaction, dans le temps même de l'interprétation, entre l'instrumentiste et les techniciens⁹⁸. Dénuée d'éléments référentiels comparables à ceux travaillant *Telemusik*, la pièce *Solo* n'annule pas entièrement pour autant le propos de l'œuvre susmentionnée : elle en est l'épure. Car si *Telemusik* se présente comme le résultat d'un rapport au Japon compris en tant que réduction d'un engagement – horizontal, souhaite rendre compte Stockhausen – plus large au monde, *Solo* constitue une version de ce rapport toute entière ramenée à la pure dimension d'un échange candidement symétrique : une dimension figurée par la réaction bilatérale, orientée néanmoins vers un objectif commun, d'agents qui sont à l'écoute des

⁹⁷ STOCKHAUSEN Karlheinz, *Lecture 6 – Telemusik (1972)*, conférence à l'Université de l'Essex, 7 mai 1972.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=odbvoUqq3EA> (consulté le 22/02/2021)

⁹⁸ MACONIE Robin, *op. cit.*, p. 201-202.

propositions énoncées de part et d'autre du dialogue sonore⁹⁹. D'un point de vue structurel, cette tentative de « sensorialiser » le processus de création musicale n'a d'ailleurs rien de contradictoire avec le travail antérieur du compositeur. Très tôt, celui-ci réalisait en effet que l'ordonnance sérielle ne devait pas s'opposer au traitement du son par le biais éminemment transformant de l'oreille. Le concept de *momentform* (forme momentanée), présenté en 1961 à Darmstadt, lui permettait par ailleurs d'affirmer la composition non plus comme un déroulement téléologique du temps musical, mais comme une suite de moments autonomes constitués de caractéristiques formelles propres¹⁰⁰ : en passant du régime de la projection temporelle linéaire à celui du plein présent, l'attention se focalisait désormais entièrement sur la matière et sur le dialogue – dont les modalités, débarrassées des scories des représentations culturelles et des rapports de force, devenaient « universelles » – entretenu avec elle ; une démarche de redéfinition de la structure musicale que Shinohara Makoto qualifiait en 1963 de proche du détachement prôné par la pensée orientale¹⁰¹.

Telemusik fait l'objet d'une première diffusion publique à la NHK le 20 mars 1966 et la pièce *Solo* est interprétée à deux reprises, une fois pour un trombone et l'autre pour une clarinette, le 25 avril de la même année¹⁰². À la même période, Stockhausen effectue une série de communications dans les locaux de l'institution à Tōkyō et à Ōsaka¹⁰³. Portant sur un certain nombre de questionnements liés à la musique contemporaine et plus particulièrement à la musique pour bande, les exposés s'appuient sur des réflexions formulées *via* des textes publiés et des discours prononcés en Allemagne pendant la décennie passée. Avant de quitter le Japon à la fin du mois d'avril 1966, le compositeur donne par ailleurs à ses hôtes un avis organisé à propos du fonctionnement technique et structurel du studio dont il venait de faire usage. Ainsi, bien qu'il déclare avoir été agréablement surpris que l'équipement de l'établissement soit

⁹⁹ SATŌ Shigeru 佐藤茂, « Shutokkuhauzen “Soro” no gijutsu ni tsuite » 『シュトックハウゼン “ソロ” の技術操作について』 (À propos des opérations techniques autour de *Solo* de Stockhausen), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 6, juin 1970, p. 46-47.

¹⁰⁰ SHINOHARA Makoto 篠原眞, « Shutokkuhauzen no kōsei hōhō to momento keishiki » 『シュトックハウゼンの構成方法とモメント形式』 (La Méthode de composition et le *momentform* de Stockhausen), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 2, février 1963, p. 24-34.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰² KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Nihon no denshi ongaku – Shuyō saku hin » 『日本の電子音楽主要作品』 (La Musique électronique japonaise – Les principales œuvres), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 1052-1051.

¹⁰³ SHIBATA Minao 柴田南雄, « Gendai ongaku no tenbō » 『現代音楽の展望』 (Panorama de la musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 24 no. 11, octobre 1966, p. 11 n. 2.

« globalement identique »¹⁰⁴ à celui de Cologne, avec qui plus est un nombre autrement plus conséquent de modulateurs sonores¹⁰⁵, l'ensemble souffre tout de même selon lui de dysfonctionnements importants. Ce sont d'abord les équipements, considérés comme peu ergonomiques et d'un niveau de précision peu fiable, qui sont pointés du doigt. Sont également critiqués un déficit de communication entre l'équipe de production et la direction du studio, ainsi qu'une absence de détermination claire des responsabilités envers la mise en œuvre des projets et la continuité de la recherche¹⁰⁶; des problèmes qui avaient déjà été mis en lumière par Moroi Makoto¹⁰⁷ dès 1957 puis par Matsushita Shin.ichi en 1962¹⁰⁸. Les agents du studio se défendent en répliquant que la plupart des outils, fabriqués selon les besoins des compositeurs, sont originaux et relèvent davantage de l'artisanat que de la technologie de pointe, tandis que l'organisation de la structure repose sur une économie choisie du projet autonome : le maître-mot pour adapter chaque fois une nouvelle démarche à des appuis lâches est la flexibilité, et cela suppose une articulation la plus déliée possible entre chacune des propositions mises en œuvre¹⁰⁹.

Les informations contenues dans le compte rendu en question ne sont vraisemblablement pas publiquement diffusées ; le document demeure semble-t-il interne à la NHK¹¹⁰. La rencontre avec Stockhausen, la réception de son travail, de ses séminaires et de ses idées sont par ailleurs très peu discutées dans la presse spécialisée, contrairement à ce qu'il en fut par exemple à propos de John Cage. Les conditions du contact avec le compositeur allemand sont cependant tout à fait différentes de celles du contact avec Cage. En effet, historiquement le dialogue instauré avec l'œuvre de Stockhausen était d'emblée mieux établi qu'avec l'œuvre de Cage, et le rapprochement avec le compositeur allemand qui venait de se faire en ce début d'année 1966 se limitait de manière générale au périmètre de l'équipe technique du studio de la NHK. Aussi, quoique Stockhausen ne constatait pas les qualités qu'avait identifiées Cage à propos de ce qui avait été considéré comme le savoir-faire local et autour desquelles s'était organisé dès lors le travail de

¹⁰⁴ STOCKHAUSEN Karlheinz, *Telemusik – Text CD 16 – Lecture 1966*, Stockhausen-Verlag – Stockhausen Foundation for Japan, Allemagne, document non daté, non paginé. Traduction de l'allemand vers l'anglais par Jayne Obst.
URL : http://www.stockhausen-verlag.com/Stockhausen_Special_Edition_CD16.html (consulté le 23/02/2021)

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « 1966 nen » 『一九六六年』 (L'Année 1966), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 785.

¹⁰⁷ MOROI Makoto 諸井誠, « Denshi ongaku - “7 no variēshon” o chūshin ni » 『電子音楽 “7 のヴァリエーション” を中心に』 (La Musique électronique – Centrée sur 7 no variēshon), *Ongaku geijutsu 音楽藝術* (L'Art de la musique), vol. 15 no. 8, août 1957, pp. 91-111.

¹⁰⁸ MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Denshi ongaku to denshi ongaku ha » 『電子音楽と電子音楽派』 (Musique électronique et écoles de la musique électronique), *Ongaku geijutsu 音楽藝術* (L'Art de la musique), vol. 20 no. 1, janvier 1962, pp. 48-53.

¹⁰⁹ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, *op. cit.*, p. 785.

¹¹⁰ Kawasaki Kōji dévoile les points essentiels de ce texte en 2006.
Ibid.

présentation de la création japonaise – l’enthousiasme du musicien allemand s’était porté ailleurs –, il n’est pas juste de penser pour autant que l’échange se solde par un échec total du côté japonais, car il entraîne la réaffirmation d’un positionnement.

1.B. Annuler le schéma centrifuge de l’universalité comme réponse

Comme dit plus haut, il est difficile de prendre la mesure de la réception de *Telemusik* et de *Solo* au Japon tant les interventions à ce propos dans la presse sont rares et brèves. Au demeurant, le sujet de la musique pour bande est de moins en moins discuté, tandis que les grandes directions de la musique contemporaine dans son ensemble apparaissent plus largement questionnées. En effet, les interrogations que soulevaient tour à tour la musique concrète puis la musique électronique à leur début avaient perdu de leur spécificité à mesure que les approches se rejoignaient et se diversifiaient, pour finalement se retrouver absorbées dans le mouvement d’un questionnement plus vaste relatif aux lignes de force de la modernité musicale. Les problématiques propres au travail que suggérait le rapport au support de l’œuvre disparaissaient à certains égards pour faire de la bande un outil parmi d’autres dédié à l’application d’approches méthodologiques transversales – le sérialisme, l’indétermination, la probabilité en faisant partie. À ce titre, en 1966, Moroi Makoto propose d’abandonner le terme quelquefois usité – mais non conceptualisé – au Japon de « musique pour bande » (*tēpu ongaku* テープ音楽), qui ne désignerait rien d’autre que le produit de l’instrument employé, pour approuver définitivement celui de « musique électronique » (*denshi ongaku*)¹¹¹, lequel, faut-il comprendre en considérant l’usage qui en est fait en Allemagne, mettrait davantage l’accent sur une démarche de création constituée et déjà adhérente à l’histoire : une problématique de légitimation de la création japonaise qui dans le fond ne cesse de revenir. La suggestion n’entraîne cependant pas de nouveau débat.

Moroi questionne une fois de plus le studio de la NHK quelques temps après le départ de Karlheinz Stockhausen, et le constat se révèle plutôt amer. Selon lui, l’attractivité des conditions de travail n’avaient pu être totalement maintenues tandis que la structure gagnait en ressources financières, matérielles, et en stabilité au cours des années 1960¹¹². La fraîcheur propre à la découverte s’était étiolée, et à défaut de pouvoir entretenir l’esprit d’expérimentation qui quelques années plus tôt faisait l’objet de nombreuses réponses positives auprès des rassemblements internationaux, l’institution ne s’était plus efforcée qu’à perpétuer des schémas de création déjà éprouvés pour répondre

¹¹¹ MOROI Makoto 諸井誠, « Gihō no teichaku to hatten – Denshi ongaku » 『技法の定着と発展 電子音楽』 (Ancrage et développement de la méthode – La musique électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L’Art de la musique), vol. 24 no. 11, novembre 1966, p. 16.

¹¹² *Ibid.*, p. 14.

à la demande. L'évaluation négative du fonctionnement du studio par Stockhausen conduit toutefois à faire pleinement face à la situation, et doit dès lors constituer une force avec laquelle sont à réaffirmer les intentions, continue Moroi¹¹³. Le compositeur japonais prend alors le contre-pied de ce qu'avait suggéré Stockhausen, et indique à nouveau son souhait de voir le studio se positionner pleinement en tant que structure libre, où cohabitent, nombreux, projets musicaux et sonores divers à destination de tout public¹¹⁴. Autrement dit, cela revient à parer au manque de cohésion artistique du studio en faisant de la pluralité des usages un véritable programme artistique que doit concrétiser la pratique libre et ininterrompue des moyens. C'est en permettant un plus grand accès au studio, en généralisant davantage le son électronique, en habituant l'oreille du plus grand nombre à ses caractéristiques, que véritablement, en retour, « la musique électronique pourra s'ancrer dans le champ [plus général] de la musique et davantage poursuivre son développement », déclare-t-il¹¹⁵. En d'autres termes, il s'agirait pour le studio de redynamiser la production et, du côté de la réception, de permettre une meilleure appréhension du travail effectué, en articulant projets musicaux ambitieux et programmes populaires.

La connexion du peuple à la musique contemporaine, expression que d'aucuns considèrent comme tendant à demeurer verrouillée sur elle-même, est une question qui occupe tout particulièrement les esprits depuis l'acquisition des méthodes de composition les plus neuves après la guerre. Les musiciens y avaient répondu avec plus ou moins d'attention au cours des années, mais la coupure sociale quelque part subsistait. La musique pour bande, elle, disposait pourtant spontanément d'une certaine aptitude à s'orienter vers le peuple : une capacité dispensée par la nature même du média radiophonique dont elle dépendait, mais qui pourtant paradoxalement semblait encore peu exploitée tant ladite musique demeurait « expérimentale ». Ce sont ainsi les possibilités matérielles de création mais aussi de transmission du son offertes par la structure qui demandaient à être prises en compte. Pour le dire autrement, au discours formulé par Stockhausen selon lequel il fallait pour le studio redéfinir son organisation interne, Moroi répond par la logique d'un décloisonnement nécessaire des perspectives, laquelle logique élargit considérablement la composante sociale. Structurellement, un parallèle n'est pas

¹¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁴ Selon les informations récoltées par Kawasaki Kōji dans son travail de recherche mené auprès des archives de la NHK, depuis 1964, date à laquelle Moroi Makoto avait pour la première fois exprimé cette attente, le volume de la production électronique de la NHK n'aurait cessé de chuter. Alors que onze œuvres tous programmes confondus auraient été produites en 1964, seulement sept puis quatre œuvres sont identifiées pour 1965 et 1966.

KAWASAKI Kōji 川崎弘二, SHIMURA Satoshi 志村哲, *op. cit.*, p. 135-137.

¹¹⁵ 「音楽の中に電子音楽が定着し、より大きな発展性を獲得するためには、何と云っても、このようなポピュラリティーというものを軽視すべきではない。」

MOROI Makoto 諸井誠, *op. cit.*, p. 16.

sans être fait par ailleurs entre les propositions susmentionnées de Stockhausen et la vision d'une universalité à dynamique restreinte, unilatérale et coupée des objectifs sociaux vrais de l'universalité, que développe le compositeur allemand dans *Telemusik*.

L'universalité est en cette deuxième moitié des années 1960 l'horizon par lequel, plus que jamais, s'imagine une destinée commune qui pourrait justifier du caractère axiomatique de ladite universalité. De manière générale, elle constitue alors un outil conceptuel historiquement et socialement nécessaire pour d'un côté expliquer comme une régression – pouvant être répréhensible – les trajectoires allant à l'encontre de cette attraction anthropologique fondamentale, et de l'autre produire une valeur positivée de l'altérité, laquelle, lorsqu'elle n'est pas insurmontable, c'est-à-dire lorsqu'elle ne contrevient pas à la nature de cette progression considérée comme inhérente aux principes vrais de l'humanité, devient un motif de rapprochement des cultures. Sur le plan musical, c'est vers l'expression de l'universel que s'oriente en grande partie la création. Le discours universaliste est certes prégnant tout au long des années 1960 : à une époque où sont reformulés les rapports de force avec l'Autre, il constitue un socle, envisagé comme collectif, à travers lequel s'effectue la jonction avec les figures internationales de l'art ; auprès des compositeurs du studio de la NHK, après la collaboration avec Stockhausen, est toutefois encouragée la reconsidération de sa dimension abstraite afin que prenne forme le dépassement d'un travail – *Telemusik* – que Moroi qualifie comme empreint d'un subjectivisme – typiquement occidental doit-on comprendre – par trop gênant¹¹⁶.

À la fin de l'année 1966, Yuasa Jōji commence au studio de la NHK la réalisation de la pièce *Howaito noizu ni yoru* « *Ikon* » ホワイト・ノイズによる「アイコン」 (« Icône » selon bruit blanc), dont la diffusion a lieu en mars 1967¹¹⁷. Se positionnant dans la continuité de l'œuvre *Purojekushon esenpurasukku* produite en 1963, *Ikon* se présente comme un assemblage dense mais aux mouvements souples de bandes de matière sonore sculptée depuis un bloc brut de bruit blanc. La démarche de création du son, soustractive, se veut relative à la spiritualité orientale selon laquelle le vide est en réalité plein¹¹⁸ ; plein de l'espace dynamique que creusent les êtres et les choses dans leur interdépendance, plein du rapport par lequel se dévoilent le caractère et le sens de ces êtres et de ces choses puis plein de la réaction déclenchée en retour, plein ce faisant de tous les devenir en puissance. En cela, ladite démarche se configure comme l'antithèse de celle consistant à imaginer la création comme un acte d'accouchement de l'œuvre.

¹¹⁶ 「照れ臭いような主観的音楽」.

Ibid., p. 14.

¹¹⁷ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Nihon no denshi ongaku – Shuyō saku hin » 『日本の電子音楽 主要作品』 (La Musique électronique japonaise – Les principales œuvres), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 1048.

¹¹⁸ YUASA Jōji 湯浅譲二, KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Yuasa Jōji » 『湯浅譲二』, dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 189.

Ancrée dans une perspective subjectivée de l'artiste dans sa relation au monde, cette dernière n'est pas sans sous-tendre l'approche installée par Stockhausen pour *Telemusik*, selon laquelle les musiques folkloriques saisies, et partant les cultures auxquelles elles sont liées, font l'objet d'une chosification corrélative à l'exercice du contrôle de la matière : une conception de l'élaboration de l'œuvre que Yuasa, à travers sa rhétorique, maintient fermement à distance.

Composée sur l'enregistreur à six pistes dont la NHK dispose depuis 1961 – un appareil qui permet à Yuasa de rassembler sur une seule bande les sons que jouent simultanément cinq autres bandes – et pensée pour être transmise *via* cinq haut-parleurs, *Ikon* use des mêmes principes de centralisation puis de distribution du son mis en place pour *Telemusik*. Contrairement à ce qu'il en fut pour la pièce de Stockhausen qui ne disposait que d'un canal sonore par piste, Yuasa et les techniciens du studio imaginent un système de mise en rotation du son, permettant à celui-ci de passer d'un haut-parleur à l'autre en un déplacement continu durant la projection¹¹⁹. À l'instar de ce qui avait été élaboré avec *Purojekushon esenpurasutikku*, dans *Ikon* le temps musical n'est considéré que comme une fenêtre par laquelle parvient à l'auditeur un moment de mesure déterminée à l'intérieur d'une activité sonore qui, elle, serait constante. La spatialisation sensible des trajectoires du son au sein d'un lieu donné prolonge sur le plan physique l'idée d'un mouvement sonore perpétuel dont seules quelques-unes des circonvolutions se révéleraient à l'oreille. À chaque diffusion de l'œuvre correspondent ainsi des coordonnées spatiotemporelles spécifiques mais considérées comme interchangeable quant à l'accès à ce flux permanent traversant le monde. En représentant le geste de création musicale comme un acte d'évidement du plein dans le temps et l'espace, un creusement de la bi-dimensionnalité élémentaire de la surface du réel par lequel éclate, derrière, l'existence d'un courant relationnel infini parmi les êtres et les choses, Yuasa fait du musicien un intermédiaire en tension, une interface fondamentale entre les plans individuel et collectif, entre les absolus dont la relation est parfaitement équilibrée que sont l'unité et le tout. Si *Ikon* effectue un dépassement de *Telemusik*, c'est ainsi dans l'entre-deux, ce flottement né de l'impossibilité théorique de déterminer avec exactitude les points de fixation au monde de l'enchaînement exposé, et partant cet arrachement d'avec la structure, restée visible en filigrane chez Stockhausen, des rapports de force, que celui-ci réside.

Ikon n'est pas la première œuvre à poser en ces termes le rapport à l'espace et au temps ; dans une moindre mesure, *Purojekushon esenpurasutikku* le faisait déjà. Mais ledit rapport prenant une signification toute particulière après *Telemusik*, elle ouvre la

¹¹⁹ YUASA Jōji, *op. cit.*, p. 48.

voie à une nouvelle manière d'en penser la construction. La pièce *Denshion no tame no inpurovizēshon* 電子音のためのインプロヴィゼーション (Improvisation pour sons électroniques) de Shibata Minao, commencée en décembre 1967 et diffusée en mars 1968¹²⁰, se fait l'écho d'*Ikon*. Constituée d'une succession de masses sonores amples et de progression continue, elle prend l'allure fluide et organique de corps aqueux qui, bien que semblant de nature à s'écouler sans fin, auraient été sectionnés par la coupure nette de limites temporelles arbitraires¹²¹. Le travail de Shibata évoque en cela l'interruption non pas comme une disparition ni une suspension de l'activité sonore, mais comme la marque d'une persistance « hors-champ » : une continuité propre au mouvement du monde qui dans les faits ferait surface à chaque occurrence de la diffusion ou de l'interprétation de l'œuvre, cette dernière ayant été envisagée par son auteur comme susceptible de s'affranchir de son caractère fixé pour être jouée en direct, selon des rapports de temps et de dynamique sonore chaque fois neufs¹²².

La pièce *Shōsange* 小懺悔 (Petite confession) de Moroi Makoto, produite à la même période et diffusée le même jour que *Denshion no tame no inpurovizēshon*¹²³, découle elle aussi d'une perspective similaire. Composée de sons de *horagai* 法螺貝¹²⁴, de *shakuhachi* et de *shamisen* 三味線¹²⁵ enregistrés au Tōdaiji 東大寺 à Nara et sur le Mont Takao 高尾山, l'œuvre est élaborée avec l'enregistreur à six pistes du studio, qui permet à Moroi de réaliser plusieurs enchaînements, selon divers intervalles de temps, de variations électroniquement réalisées de ces sons¹²⁶. Chacune desdites variations, en se répondant mutuellement, tisse ainsi autant de virtualités formelles et temporelles comme autant de dimensions d'un même étant sonore rassemblées en un seul espace transversal. Le distant ou le non directement expérimentable – figuré par les sons artificiellement modifiés, qui d'abord doivent faire l'objet d'une projection de l'esprit avant qu'ils ne deviennent une re-projection autonome du son d'origine – en ce qu'il a de latent au regard d'un événement immédiatement sensible – le son « réel » des instruments –, devient dès

¹²⁰ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Nihon no denshi ongaku – Shuyō sakuhin » 『日本の電子音楽主要作品』 (La Musique électronique japonaise – Les œuvres principales), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 1046.

¹²¹ ENDŌ Shunrō 遠藤俊郎, « Denshi on seisaku no ichirei – Shibata Minao sakkyoku “Denshi on no tame no inpurovizēshon” no baai » 『電子音制作の一例—柴田南雄作曲「電子音のためのインプロヴィゼーション」の場合』 (Exemple de création de son électronique – Le cas de la composition *Denshi on no tame no inpurovizēshon* de Shibata Minao), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 3, mars 1969, p. 56-57.

¹²² *Ibid.*, p. 60.

¹²³ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, *op. cit.*, p. 1045.

¹²⁴ Instrument à vent, proche du cor de chasse ou de la corne, constitué d'une conque et d'une embouchure en bambou ou en métal par laquelle souffle l'instrumentiste.

¹²⁵ Luth à manche long comportant trois cordes.

¹²⁶ SATŌ Shigeru 佐藤茂, « Shōsange » 『小懺悔』 (Petite confession), *Oto no hajimari o motomete 3 – Satō Shigeru no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 3 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 3 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2005, non paginé.

lors une réalité tout aussi valide que la première sitôt sa potentialité formulée. C'est dire que ce qui est proposé comme une « copie » s'annule dès que cette dernière vient au monde avec sa propre énergie. Que ce soit chez Yuasa, Shibata ou Moroi, le problème de l'universalité constitue indéniablement le ressort sur lequel s'appuie la réaction à *Telemusik*. Ici dénué de perspective centrifuge, il mène au développement d'un espace pensé comme parcouru de rapports décentrés : une réponse qui, si elle n'est pas sous-tendue par un caractère spécifiquement « extrême-oriental », en présente toutefois les atours, tirés de représentations quelque part relatives au monde bouddhique, qui ne sont pas sans poursuivre ce qui avait été fait dans le prolongement de la rencontre avec John Cage, pour procéder à la mise en œuvre d'une opposition dialectique fondamentale.

La production du studio de la NHK n'est pas toute entière mobilisée pour l'expression d'un universalisme pensé comme structurellement propre à une certaine conception régionale de l'espace. L'intention de rendre compte de l'engagement au monde reste de manière générale particulièrement pressante, mais d'autres compositeurs font le choix de signifier ledit rapport à travers l'évocation de l'environnement direct de l'individu japonais. Le pragmatisme de la démarche n'en dépend pas moins d'une volonté de déterminer l'espace selon le point de vue local. À la fin de l'année 1968, Ichiyanagi Toshi et Matsudaira Yoriaki réalisent chacun une pièce : *Tōkyō 1969* 東京 1969 pour l'un, *Tēpu no tame no « Assenburijisu »* テープのための「アッセンブリッジス」 (« Assemblages » pour bande) pour l'autre¹²⁷. Les deux compositeurs usent d'éléments significatifs de la vie contemporaine japonaise – émissions de télévision et de radio locales et internationales, extraits de musique *rock* et de chansons populaires, sons discrets du quotidien – auxquels sont appliqués des effets d'amplification et de filtrage des fréquences sonores, de transition d'un événement à l'autre, d'intermodulation avec des sons d'origine synthétique. L'espace élaboré, confus et bruyant, épouse la structure d'un quotidien marqué par la réception d'une multitude d'informations sonores déhiérarchisées, pour mieux en soutenir *in fine* la nature parfaitement transnationale : de manière sensible, l'espace local n'est pas foncièrement différent d'ailleurs, et la banalité de la vie japonaise rejoint la banalité de la vie de toute nation moderne. Néanmoins, en se bornant à considérer l'expérience de leur milieu le plus immédiat, Ichiyanagi et Matsudaira jamais ne transfèrent le Japon vers cet ailleurs universel pour lequel il tiendrait lieu d'archétype ; au contraire, ce sont les caractéristiques de l'universel qui pleinement sont montrées comme prégnantes au sein du cadre local. En clair, à un schéma centrifuge de l'universalité, c'est son retournement, une reconfiguration vivante de ladite universalité d'où est absent tout enchaînement simplement polarisé, qui est mise sur

¹²⁷ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, *op. cit.*, p. 1044.

ped : une manière, encore une fois, de se positionner à l'encontre des formes surgies de représentations pensées comme propres à la subjectivité occidentale, tout en ayant recours aux instruments les plus actuels du dialogue international.

Même si nous remarquons que le rapport direct à la technique est relativement tu au cours de cette période de réponse à Stockhausen, ce qu'il implique en substance dans ses aspects performatifs et conceptuels, à savoir, de la manière dont il a été défini par les artistes japonais, la possibilité de saisie d'un monde sonore existant d'abord en dehors des rapports de force, l'expérience d'un échange symétrique et pareillement transformant pour les participants d'un dialogue orienté vers la concrétisation d'un objectif commun, reste absolument présent en filigrane : il est à considérer qu'aborder les ressorts et les enjeux dudit rapport à la technique en ces termes constitue une façon de creuser l'écart avec les manifestations de l'idée que la technique est un outil de contrôle de la matière et un corolaire du déterminisme technologique tel qu'il est à l'œuvre dans l'universalité occidentale. La démarche, au demeurant, n'est pas sans préparer les compositeurs à faire face à de nouveaux rapprochements internationaux puis à l'événement cristallisant la rhétorique d'une pleine convergence vers un même horizon des cultures et des hommes : l'Exposition universelle d'Osaka en 1970.

2. Deuxième temps : l'Exposition universelle d'Osaka

2.A. Intensification des rapprochements internationaux et renouvellement de la question du rapport à l'Autre

La représentation des rapports entre l'Orient et l'Occident dans le champ de la musique contemporaine a une histoire, et force est de reconnaître qu'au cours des années 1960 se distingue l'amorce d'un changement de perspective tandis que le Japon s'affirme davantage sur la scène internationale. Comme le fait remarquer Fukunaka Fuyuko¹²⁸, juste avant que les échanges autour du Sōgetsu Art Center ne s'imposent comme une véritable articulation historique selon laquelle une partie de la communauté musicale japonaise et américaine parvient ensemble à s'imaginer comme un levier de dépassement de la musique européenne, l'événement East-West Music Encounter, qui se tient à Tōkyō d'avril à mai 1961, confirme ce qui demeure encore communément une vision partagée du monde musical : les pratiques occidentales, pensées comme corrélées à un mouvement constant d'avancée générale, viennent alors se positionner contre des esthétiques largement déliées de ce même rapport au temps.

¹²⁸ FUKUNAKA Fuyuko, « World Music History and Interculturality: Toward Recontextualizing Post-War Japanese Avant-Garde Music », *The World of Music*, vol. 6 no. 1, 2017, p. 66.

La manifestation est d'une ampleur inédite au Japon, et permet pour le public local de rencontrer autour d'une même scène les compositeurs Luciano Berio, Boris Blacher (1903-1975), Elliott Carter (1908-2012), Henry Cowell, Lou Harrison, Bruno Maderna, Virgil Thomson (1896-1989), Iannis Xenakis, Leonard Bernstein (1918-1990) ; les interprètes Aloys Kontarsky (1931-2017), Alfons Kontarsky (1932-2010), Hermann Prey (1929-1998), Isaac Stern (1920-2001) ; les musicologues et critiques Alain Daniélou (1907-1994), Mantle Hood (1918-2005), Hans Heinz Stuckenschmidt ; l'Orchestre philharmonique de New York, le Quator Juilliard, le Royal Ballet. Dans le même temps, l'assemblée profite de danses et de spectacles de musique folklorique du Japon, d'Inde, d'Indonésie. Une conférence sur les échanges musicaux entre les deux (vastes) régions du monde est également au programme ; néanmoins, le débat, ne parvenant pas à s'extirper de configurations bipartites traditionnelles, se soumet à la pensée selon laquelle chaque répertoire est le produit de structures culturelles spécifiques, ayant pour résultat de circonscrire la production asiatique à l'idée d'un passé dont les formes, adaptées de manière à ce qu'elles demeurent continuellement vivaces, seraient largement atemporelles¹²⁹.

Dirigé par le compositeur Nicolas Nabokov (1903-1978) qui, après avoir fui la Russie pendant la révolution d'Octobre en 1918 finit par s'installer aux États-Unis en 1933, et financé par le Congress of Cultural Freedom, une organisation à but non lucratif américaine aux positions anti-communistes avérées, le festival tend à manifester la culture en tant qu'entité autonome, séparée en apparence de la question politique et de l'histoire¹³⁰, pour mieux insister sur des traditions qui quelque part sont menées à se rencontrer, même si de manière déphasée, sur le chemin du progrès. Dans le fond, il faut comprendre que dans un contexte international houleux avec notamment la montée vive des tensions en Asie du sud-est, il s'agit de rapprocher sous la houlette des États-Unis les pays participants « non-alignés » d'un Japon pro-occidental. En 1959, à propos de la préparation du projet, Nabokov écrit¹³¹ :

Though exchanges between Asia and the West in the field of music have (hitherto) been scarce (and haphazard), this is clearly not the result of inadequate communication or lack of good will. The reason lies rather (in the nature of music itself or, more accurately,) in the widely differing ways by which both Easterners and Westerners approach their own and each other's music. [...] It is because of these considerations that a dialogue between East and West on the art of music is necessary.

Quoique les échanges entre l'Asie et l'Occident dans le champ de la musique aient été (jusqu'ici) rares (et hasardeux), à l'évidence cela ne saurait être imputable à une communication défailante ou à un manque de bonne volonté. La raison réside plutôt (dans la nature de la musique elle-même, ou plus précisément) dans la façon dont

¹²⁹ SHEPPARD Anthony, « Global Exoticism and Modernity », dans BOHLMANN Philip (dir.), *The Cambridge History of World Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2013, p. 606. Cité dans FUKUNAKA Fuyuko, *op. cit.*, p. 66.

¹³⁰ FUKUNAKA Fuyuko, *op. cit.*, p. 67.

¹³¹ Note rédigée par Nicolas Nabokov à destination de la direction du Congress for Cultural Freedom, datée de novembre 1959. Cité dans FUKUNAKA Fuyuko, *op. cit.*, p. 67.

tout aussi bien les Orientaux que les Occidentaux abordent leur musique et celle de l'autre. [...] C'est suite à ces considérations [que nous pouvons affirmer] qu'un dialogue entre l'est et l'ouest à propos de l'art musical s'avère nécessaire.

Si une dichotomie musicale existe, celle-ci est donc pensée comme relative à des schèmes psychiques, performatifs et pédagogiques précédant les artistes et leurs moyens d'action¹³² : bien plus qu'au musicien occidental, c'est néanmoins au musicien asiatique, imaginé comme en retrait par rapport aux modalités de l'esthétique et de la technique modernes, qu'il incombe de combler la distance qui le séparerait de l'art de l'autre. Or, le dialogue sollicité, tels qu'en sont énoncés les principes, exclut la possibilité pour ledit musicien de surmonter en toute autonomie sa condition. Le discours à l'œuvre derrière la proposition et la direction de l'événement c'est que, sans la supervision (culturelle et *a fortiori* politique) de l'Occident, l'Orient ne peut disposer de la latitude nécessaire au changement véritable. Alors que depuis 1957 est organisé par le groupe Nijū seiki ongaku kenkyūjo le Festival de musique contemporaine du Japon, une manifestation d'envergure nationale où sont jouées par les musiciens locaux les œuvres internationales les plus novatrices, le rassemblement East-West Music Encounter, ordonné par une structure occidentale, fonctionne comme un refus de considérer en de nouveaux termes les rapports de force. L'éventualité d'un rapprochement sincère est de même déniée¹³³.

C'est depuis une perspective décentrée, coupée d'avec l'autorité d'organismes proches des instances politiques en place, qu'en parallèle s'établit comme nous l'avons vu un contact avec l'Autre plus authentique, à même de répondre favorablement aux besoins qu'identifient les artistes quant à l'évolution de leurs pratiques. Au début des années 1960, les interactions autour du Sōgetsu Art Center incarnent un moment privilégié où les interlocuteurs concernés arrivent à renverser le schéma d'un échange inégalitaire, représentatif de la survivance du paradigme colonialiste au sein de la structure des relations internationales, pour imaginer de concert les contours d'une véritable alternative à la tradition dominante et composer dans le même temps les éléments d'un rapport représenté comme horizontal¹³⁴. Précédés d'une telle reconfiguration du Japon comme réservoir d'objets de la pensée aptes à mener l'évolution des formes et donc comme puissance attestée de proposition, nombreux sont ensuite sur le sol national les rassemblements musicaux internationaux à s'accorder à l'idée qu'une orientation collective ou presque vers un même horizon politique, social, technique et artistique, laquelle orientation est rendue possible par la « découverte » ontologique d'une destinée foncièrement commune à l'humanité, légitime en théorie l'alignement des cultures prenant part au dialogue mis en place. Figure parmi les événements les plus remarquables

¹³² FUKUNAKA Fuyuko, *op. cit.*, p. 66.

¹³³ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 62-65.

la série de concerts *Kurosu tōku* クロス・トーク (Cross Talk) puis *Kurosu tōku / Intāmedia* クロス・トーク／インターメディア (Cross Talk / Intermedia) (1967-1969)¹³⁵, qui se tient parallèlement aux deux éditions, en 1966 et en 1968, de la manifestation *Ōkesutoraru supēsu* オーケストラル・スペース (Orchestral Space), menée conjointement par Takemitsu Tōru et Ichianagi Toshi, dans le souci de poursuivre la transmission au grand public de la musique d'avant-garde suite à l'arrêt du Festival de musique contemporaine du Japon en 1965.

Même si les musiciens japonais les plus progressistes font montre d'une vigueur certaine dans l'appropriation et la reformulation des formes internationales ainsi que dans la diffusion de ces formes, il faut comprendre toutefois que, de manière générale, celles-ci restent pensées comme relativement transgressives vis-à-vis d'une pratique traditionnelle largement enseignée et culturellement bien implantée sur le sol national. Lorsqu'en 1966 le compositeur américain Roger Reynolds (1934-) apprend à Takahashi Yūji, alors en séjour aux États-Unis, qu'il va s'installer au Japon grâce à un financement de l'Institut des affaires mondiales actuelles (Institute of Current World Affairs, ICWA), ce dernier lui dit que s'il a pour intention de se rendre à des concerts intéressants, ce sera à lui de les organiser¹³⁶. Reynolds est d'abord déconcerté par la réponse ; vus de l'extérieur, les musiciens japonais ont déjà témoigné d'une grande vitalité artistique au sein de leurs échanges avec le mouvement expérimental américain¹³⁷ – c'est par ailleurs ce que John Cage a largement transmis à ses pairs. Peu après son arrivée sur place, en 1967, il se rend toutefois à l'évidence : « quand bien même l'activité musicale [y] est intense, le répertoire joué, répétitif et restrictif, est insupportable »¹³⁸ ; il est pratiquement impossible d'assister à une représentation sans que ne soit jouée la musique de Ludwig van Beethoven (1770-1827), de Johannes Brahms (1833-1897), de Modeste Moussorgski (1839-1881), d'Antonín Dvořák (1841-1904), d'Igor Stravinsky, écrit-il dans un compte rendu à la fondation dont il est boursier¹³⁹.

Rapproché du Centre culturel américain à Tōkyō (American Cultural Center in Tokyo), Reynolds propose à ses interlocuteurs d'organiser un festival consacré à la musique contemporaine japonaise et américaine, dont le but est de donner une nouvelle stimulation et une nouvelle visibilité publique au dialogue entre les deux pays. L'idée est

¹³⁵ TAKEDA Akimichi 武田明倫, « “Kurosu tōku” to “nichidoku gendai ongakusai” 『<クロス・トーク>と<日独現代音楽祭>』 (Cross Talk et le Festival de musique contemporaine nippon-allemand), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 4, avril 1968, pp. 12-14.

¹³⁶ REYNOLDS Roger, « Cross Talk Intermedia I », *Institute of Current World Affairs*, courrier personnel adressé à Richard Nolte, 10 mai 1969, p. 1.

URL : <http://www.icwa.org/wp-content/uploads/2015/11/RR-20.pdf> (consulté le 07/04/2021)

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ « While concert activity is intense, its repetitious and restrictive repertoire is intolerable ».

Ibid.

¹³⁹ *Ibid.*

acceptée ; avec la collaboration active de Yuasa Jōji et d'Akiyama Kuniharu à la coordination, et la participation financière du Service d'information des États-Unis (United States Information Service, USIS), Reynolds met en place l'événement Cross Talk, reconduit deux fois en 1968 puis dans des dimensions plus amples en 1969¹⁴⁰. Dans les faits le soutien d'une agence gouvernementale américaine relie fatalement le dessein artistique à la diplomatie. Le propos n'est cependant plus celui qui sous-tendait au début de la décennie la manifestation East-West Encounter : en lieu et place d'une nation dépendante des États-Unis sur le plan non seulement de la sécurité internationale mais aussi sur celui, entre autres, de l'acquisition et de la didactique des formes contemporaines de l'art, le Japon fait désormais davantage figure d'un véritable partenaire culturel, économique et politique – surtout par sa coopération dans le conflit avec les États communistes en Asie du sud-est, en constituant un point d'accès privilégié au front pour les forces armées américaines. La démarche est assurément intéressée, car elle correspond en réalité à un besoin pour les États-Unis de se recomposer une image en éloignant les regards de la question politique et de la situation régionale : après les mouvements de protestation publique associés à la signature en 1960 du Traité de coopération mutuelle et de sécurité et la perspective de sa reconduction en 1970, puis l'intensification des affrontements entre la police et les étudiants – dont la plupart sont sympathisants de groupes d'extrême-gauche – dans le cadre de démonstrations liées à la réprobation du rôle du gouvernement japonais dans la lutte au Vietnam¹⁴¹, il s'agit en réalité pour les États-Unis de renouer avec le peuple japonais et plus particulièrement avec sa jeunesse ; la promotion de la musique d'avant-garde fait partie dès lors de cette stratégie de diversion¹⁴².

La dernière édition du festival, intitulée Cross Talk / Intermedia et donnée dans le gymnase olympique de Yoyogi, est conçue comme un élargissement de la perspective artistique, passant du registre musical à celui ample de l'« intermédia », un concept introduit par l'artiste Dick Higgins (1938-1998) dans un essai de 1966¹⁴³ qui, exposant le besoin contemporain de vision globale, de continuité, de lumière, de vérité qui s'articule aux médias, s'attache à dégager les espaces à l'intersection des arts ; une réévaluation de la clôture qui, au Japon depuis le travail de Jikken kōbō et surtout l'élaboration d'un cinéma expérimental en les murs du Sōgetsu Art Center au cours des années 1960¹⁴⁴, trouve particulièrement son sens dans le prolongement hors des cadres habituels de

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ OGUMA Eiji, « Japan's 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil », *The Asia-Pacific Journal – Japan Focus*, vol. 13 no. 12 (1), mars 2015, p. 1-4.

¹⁴² REYNOLDS Roger, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴³ HIGGINS Dick, « Intermedia », *Something Else Newsletter*, vol. 1 no. 1, février 1966, pp. 1-3.

¹⁴⁴ ROSS Julian, « Site et spécificité dans le cinéma élargi japonais : l'essor de l'*intermedia* à la fin des années 1960 », *Décadrages – Cinéma, à travers champs*, no. 21-22, 2012, p. 89-90.

l'œuvre. Concrètement, lors de la manifestation, cela se traduit par un attachement à composer la spatialisation physique de la musique – en plaçant l'orchestre parmi le public, en disposant de multiples haut-parleurs liés à plusieurs canaux de diffusion du son au sein de la salle de représentation – et à allier les systèmes de projection sonore, photographique et vidéo¹⁴⁵ dans un processus de recherche de nouvelles modalités participatives d'appréhension de l'œuvre, en cela que le public, face à une amplification multidirectionnelle de l'espace de cette dernière, s'applique à redonner sens audit espace¹⁴⁶. Sous le régime de l'intermédia, l'art médiatisé devient ce faisant art environnemental (*kankyō geijutsu* 環境芸術). Pour représenter cette création d'un syncrétisme innovant, la programmation du festival s'appuie sur le travail des musiciens Gordon Mumma (1935-), Salvatore Martirano (1927-1995), Robert Ashley (1930-2014), George Cacioppo (1926-1984), Alvin Lucier (1931-), David Rosenboom (1947-), John Cage, Roger Reynolds, Takemitsu Tōru, Takahashi Yūji, Ichiyangi Toshi, Takehisa Kosugi, Mizuno Shūko, Tone Yasunao, Shiomi Mieko 塩水允枝子 (1938-), ainsi que sur celui des réalisateurs Stan Vanderbeek (1927-1984), Ronald Nameth (1942-), Matsumoto Toshio 松本俊夫 (1932-2017), Iimura Takahiko 飯村隆彦 (1937-).

« [N]onobstant l'exacte définition que l'on pourrait donner de l'[intermédia], on ne peut nier son lien avec la technologie » écrit Yuasa Jōji¹⁴⁷. Au-delà de son aspect purement factuel, lequel met l'accent par ailleurs sur le caractère innovant de pratiques destinées à accompagner ce qui est vu comme le mouvement d'avancée générale de la modernisation, la remarque du compositeur n'est pas sans faire écho à un phénomène qui se précise alors qu'est attendue pour bientôt l'Exposition universelle du Japon à Ōsaka : la récupération politique de l'art intermédia, qui, de son origine au sein des cercles de l'avant-garde, devient un outil destiné à soutenir les enjeux financiers des grandes compagnies industrielles et commerciales¹⁴⁸. Par une implication matérielle à divers degrés d'importance quant au fonctionnement de l'événement, les sociétés Pioneer, TEAC, Sony, Pepsi, Pan American World Airways se présentent ainsi comme des organismes contribuant au développement des affaires culturelles internationales¹⁴⁹. L'art

¹⁴⁵ REYNOLDS Roger, *op. cit.*, p. 3 ; 10.

¹⁴⁶ ROSS Julian, *op. cit.*, p. 90 ; 92.

¹⁴⁷ YUASA Jōji 湯浅譲二, « Hirogerareta kūkan e no kairo – Insaïdo repōto - “Kurosu tōku intāmedia” wa kō hirakareta » 『ひろげられた空間への回路 インサイド・レポート <クロス・トーク/インターメディア>はこう開かれた』 (Vers un circuit de l'espace élargi – *Inside report – Cross Talk Intermedia* s'est tenu ainsi), *Bijutsu techō* 美術手帳 (Carnets d'art), no. 306, avril 1969, p. 99. Cité dans ROSS Julian, *op. cit.*, p. 91. Traduction de l'anglais vers le français par Sylvain Portmann.

¹⁴⁸ ROSS Julian, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴⁹ REYNOLDS Roger, *op. cit.*, p. 10.

intermédia est extrêmement « sensible au contexte » relève Juliane Rebentisch¹⁵⁰, c'est-à-dire qu'il incorpore des mécanismes de réception où s'enracinent en profondeur les besoins politiques et les ambitions économiques du moment. L'œuvre en ce cas représente moins le travail expressif d'un auteur que le faire-valoir d'un dispositif par lequel elle s'incarne. En d'autres termes, plutôt que le contenu, singulier, c'est la structure sociale dans toutes ses dimensions de ladite œuvre qui constitue ce qui de manière la plus immédiate doit être vu. Au décloisonnement des cadres disciplinaires – théoriques et médiatiques – traditionnels de l'œuvre correspond de la sorte l'ossature d'une pratique désormais très largement dépendante de ses moyens de production et de transmission au sein de l'espace public, lesquels moyens englobent de puissants organes coutumièrement extérieurs à la question de l'art et animés pour chacun de motivations distinctes.

Roger Reynolds est bien conscient des difficultés auxquelles s'exposent les artistes en devant se débarrasser quelque part de certaines représentations qui leur sont propres pour adhérer davantage aux dynamiques économiques en place ; cela d'autant plus qu'en tant que coordinateur des festivités, le musicien américain se heurte lui-même à la nécessité de faire converger les visées des différents interlocuteurs concernés. Toutefois, plutôt que de prendre pour seul point de vue celui d'ensemble du système et de considérer les artistes comme un simple rouage d'un appareil qui les dépasse, Reynolds, qui depuis sa position n'en reste pas moins directement concerné par la question de l'autonomie artistique, s'efforce d'aborder le rapport de force en en transposant aussi la tension depuis la perspective opposée. Ainsi il est remarquable dit-il que malgré la pluralité des motifs en cause, l'objectif à atteindre, collectif, ait toutes les qualités de pouvoir répondre favorablement à chacun d'entre eux¹⁵¹. Au-delà de ce que l'art intermédia représente de prime abord, un miroir de la structure sociale qui l'accueille et au sein de laquelle sont transcendées les prétentions artistiques, technologiques, politiques et économiques l'animant nombreuses à la base, il s'agit de la sorte pour Reynolds de dépasser autant que possible les contradictions et de faire de l'art en question un levier d'action même proportionné pour chacun des participants impliqués.

À travers l'approche, Reynolds souhaite non seulement que fassent surface des visions d'auteurs spécifiques, mais aussi qu'affleure tout un socle relationnel présent à différentes phases de la création. La question de la technique, plutôt que de se manifester par le biais de dispositifs matériels désolidarisés de la *praxis*, peut dès lors réintégrer la dimension humaine pour interroger la notion de compétence. À ce propos, Reynolds

¹⁵⁰ REBENTISCH Juliane, *Aesthetics of Installation Art*, Berlin, Sternberg Press, 2012 (1^{ère} éd. 2003), p. 221. Cité dans ROSS Julian, *op. cit.*, p. 94. Traduction de l'anglais vers le français par Sylvain Portmann.

¹⁵¹ REYNOLDS Roger, *op. cit.*, p. 9.

écrit¹⁵² :

We had also secured the services of Jūnosuke Okuyama as engineering director. He is unique in Japan, an enterprising engineer with a history of involvement in avant-garde undertakings and a strong practical bent. It has become almost tautological that if Okuyama engineers a concert, everything works, if he doesn't the reverse may well occur. [...] Okuyama set out guide-lines for the festival's audio engineering requirements based on meetings with the Japanese composers involved and with me as general representative for all American compositions.

Nous avons aussi obtenu les services d'Okuyama Jūnosuke en tant que directeur technique. Il est unique au Japon ; c'est un ingénieur audacieux avec une longue implication dans l'avant-garde et de grandes dispositions pratiques. C'est presque devenu un pléonasme de dire que si Okuyama s'occupe d'un concert, tout fonctionne, et que s'il ne le fait pas c'est le contraire qui peut bien arriver. [...] Okuyama a formulé des directives pour les besoins techniques de la sonorisation du festival, fondées sur les réunions avec les compositeurs japonais impliqués et avec moi comme représentant général des œuvres américaines.

La manière qu'a le musicien d'essayer d'appréhender par le bas la composante institutionnelle est avantageuse pour les structures de production de musique expérimentale japonaises, du fait qu'elle vient coïncider avec le travail de détermination d'un caractère local fondé sur le savoir-faire de techniciens qui ont une nouvelle fois l'occasion d'être mis en avant. Formellement, elle s'accorde également avec les modalités d'expression de l'universalité faites par les compositeurs en fonction au studio de musique électronique de la NHK, c'est-à-dire avec la mise en exergue d'un entre-deux par lequel s'exerce une articulation fondamentale entre les éléments d'un tout et le tout en question. Pour faire valoir auprès du public la structure du dialogue qui se joue dans l'art intermédia, il importe propose Reynolds d'octroyer une visibilité accrue à ses agents individuels. C'est ainsi que le programme de l'événement, davantage qu'un guide d'informations, se présente comme une compilation de textes critiques, techniques et théoriques, en japonais et en anglais, rédigés par les artistes conviés mais aussi par les commentateurs de l'avant-garde parmi lesquels le danseur Hijikata Tatsumi 土方巽 (1928-1986), le peintre et sculpteur Okamoto Tarō 岡本太郎 (1911-1996), le poète et critique Takiguchi Shūzō, les architectes Tange Kenzō 丹下健三 (1913-2005) et Richard Buckminster Fuller (1895-1983), le cinéaste Peter Yates (1929-2011)¹⁵³.

Dans les faits cependant, la démarche ne prévient aucunement les confrontations structurelles et les difficultés de communication entre les divers partenaires engagés ; des désaccords qui, dans les textes laissés par Reynolds, en viennent à ramener en dernière instance les rapports conflictuels expérimentés à la dimension de mésententes dues à un écart systémique, relatif à la langue et à la culture, entre les

¹⁵² *Ibid.*, p. 10.

¹⁵³ *Id.*, « Cross Talk Intermedia II », *Institute of Current World Affairs*, courrier personnel adressé à Richard Nolte, 22 août 1969, p. 1.

URL : <http://www.icwa.org/wp-content/uploads/2015/11/RR-22.pdf> (consulté le 07/04/2021)

principaux organisateurs¹⁵⁴. Des opinions similaires sont exprimées du côté japonais. Dans un article qu'il publie en 1968¹⁵⁵, le musicologue Takeda Akimichi 武田明倫 (1937-2003) fait déborder les conséquences de cet écart bien au-delà du cadre strictement organisationnel, et, suite aux trois premières éditions du festival Cross Talk, va jusqu'à mettre en doute la capacité des agents concernés à proposer une œuvre d'ensemble homogène, et donc à construire une image cohérente de la musique contemporaine internationale auprès du public. Bien que la programmation s'attache à représenter de manière bienvenue une production libre et novatrice, dégagée du mieux possible des doctrines héritées de l'art moderne, le décalage structurel entre le Japon et les États-Unis saisit toute chose dont le rapport à l'histoire de la musique écrit-il¹⁵⁶ : la réalité rattrape le rêve, et croire en la possibilité d'une réduction musicale de cette distance revient dès lors à contempler une utopie. Le discours, qui en se voulant lucide ne laisse aucune place à l'espoir d'une véritable conjonction culturelle, soutient pourtant sans y prendre bien garde les constructions relatives à l'idée d'une opposition formelle « naturelle » entre le Japon et l'Occident. Émerge ainsi avec force la difficulté de se penser hors des systèmes de configuration par le biais de l'Autre, quand bien même est désirée l'autonomie.

Sakai Naoki, en s'intéressant à la façon dont s'articule la problématique de l'universalisme au Japon, rend compte de la dynamique englobante de l'imaginaire qui se noue dans la relation à autrui¹⁵⁷ : il est manifeste que la tendance à se poser dans la distance avec l'Autre pour se composer une place propre, et l'idée qu'un rapprochement effectué avec cet autre pour tendre vers une structure commune puisse conduire à une absence de dissonance dans la relation créée, procèdent même de représentations et de fantasmes en liens avec leur temps, évoque-t-il avec raison. De cette manière, nous comprenons que ne peut rester qu'irrésolu le schéma général que nous mettons au jour à propos d'une tension élémentaire entre d'un côté l'attraction pour l'expression de traits et d'aspirations qui seraient communs à l'Occident et au Japon et de l'autre la détermination à affirmer un caractère propre, car les objectifs à atteindre, sans cesse reformulés selon les circonstances, ne peuvent dans le fond jamais être atteints. La conscience du problème est réelle ; ledit problème est même tacitement accepté, car c'est lui qui garantit la marche constante vers le progrès. Il est ce qui, d'une certaine manière, garantit aux yeux des compositeurs japonais, relativement sensibles à la question du rapport à l'Autre dans le développement de l'art, la *praxis* comme possibilité la plus adéquate de se rapprocher de

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 8-12.

¹⁵⁵ TAKEDA Akimichi 武田明倫, *op. cit.*, pp. 12-14.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 12-13.

¹⁵⁷ SAKAI Naoki, « Modernity and Its Critique: The Problem of Universalism and Particularism », dans MIYOSHI Masao, HAROOTUNIAN H. D. (dir.), *Postmodernism and Japan*, Durham / Londres, Duke University Press, 1989, p. 98.

la vérité d'un horizon vers lequel le cap doit être continuellement maintenu, en opposition à une approche théorique de la méthode qui elle nierait la dynamique même de l'insaisissabilité de la chose en vue : une *praxis* qui, à nouveau, sert de fondement à l'appréhension des tensions émergeant au sein de l'Exposition universelle de 1970.

2.B. Une universalité sous tension

L'installation du site de l'Exposition universelle fait partie d'un plan de déploiement important des infrastructures au nord d'Ōsaka, démarré au début des années 1960 avec l'érection de nouveaux centres résidentiels conçus pour soutenir l'urbanisation massive du territoire, la construction de l'autoroute Meishin 名神高速道路 – une liaison routière avec Nagoya à l'est – et l'extension de la voie ferroviaire Hankyū senri 阪急千里線 – connectée à la ligne desservant la région de Kyōto. L'événement est proposé par le Ministère du Commerce international et de l'industrie 通商産業省 au Bureau international des Expositions (BIE) en 1964, avec pour intention de constituer une nouvelle vitrine internationale de la modernisation éclair du Japon et de stimuler l'économie de la région du Kansai 関西, de la même façon que les Jeux olympiques permettaient de fortement dynamiser le développement de Tōkyō et plus largement de la région du Kantō 関東¹⁵⁸.

L'annonce du projet est reçue positivement par un groupe d'intellectuels liés à l'Université de Kyōto 京都大学 – parmi lesquels sont l'anthropologue et ethnologue Umesao Tadao 梅棹忠夫 (1920-2010), le théoricien des médias Katō Hidetoshi 加藤秀俊 (1930-), le journaliste et auteur de science-fiction Komatsu Sakyō 小松左京 (1931-2011) –, groupe qui, par le biais d'une société d'études formée pour l'occasion, Bankoku o kangaeru kai 万国博を考える会 (Penser l'Exposition universelle), s'engage à élaborer une réflexion critique à propos des orientations thématiques envisageables pour l'événement en incluant la recherche en anthropologie sociale et culturelle comparative, les sciences de la communication, l'architecture et la planification urbaine. La perspective de faire de la manifestation un lieu de démonstration du progrès économique qu'a effectué le pays est dépassée à mesure que prend forme le souhait de mettre en exergue le Japon comme première nation non occidentale à être susceptible d'organiser une exposition universelle ; une opportunité de décentrement du regard, de déconstruction de l'humanisme à dimension unipolarisée des Lumières, qu'il s'agit de contextualiser par l'articulation d'un espace double, régional et mondial, en mesure de porter un éclairage neuf sur les cultures des territoires situés en dehors de l'axe européen-américain. Le 14 septembre 1965 la tenue de l'événement à Ōsaka se voit confirmée, et alors que le groupe Bankoku o

¹⁵⁸ GARDNER William O., « The 1970 Osaka Expo and / as Science Fiction », *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 28, 2011, p. 28.

kangaeru kai est appelé à participer à la planification des festivités auprès des agents locaux, est adopté pour thème général de l'Exposition l'intitulé *Jinrui no shinpō to chōwa* 人類の進歩と調和 (Progrès et harmonie pour l'humanité), pensé avec le souci de répondre ensemble aux questions portant sur l'accroissement des richesses, l'amélioration de la qualité de vie pour tous, l'accord avec le milieu naturel et l'entente commune¹⁵⁹.

Cet idéal d'avancée collective et de partage horizontal de l'espace sous-entend le besoin d'imaginer les modalités de dépassement pour l'humanité d'une condition générale faite de ruptures, lesquelles maintiennent les inégalités sociales, politiques et économiques entre les peuples, mais aussi entretiennent la peur de l'Autre au sein d'un contexte mondial marqué par la Guerre froide et l'angoisse du conflit nucléaire. De la sorte, si le progrès et l'harmonie sont brandis comme les valeurs d'un avenir rêvé que l'Exposition universelle d'Osaka propose de rendre consistant en l'incarnant, c'est qu'ils viennent renverser la structure d'un ordre international en réalité grêlé de l'empreinte profonde des rapports de pouvoir et de domination¹⁶⁰. La déclaration officielle du thème de l'Exposition en fait état en ces termes¹⁶¹ :

世界の現状をみると、人類はその栄光ある歴史にもかかわらず、多くの不調和になやんでいることを率直にみとめざるをえない。技術文明の高度の発展によって、現代の人類は、その生活全般にわたって根本的な変革を経験しつつあるが、そこに生じる多くの問題は、なお解決されていない。さらに世界の各地域には大きな不平等が存在し、また、地域間の交流は、物質的にも精神的にも、いちじるしく不充分であるばかりか、しばしば理解と寛容を失って、摩擦と緊張が発生している。科学と技術さえも、その適用を誤るならば、たちまちにして人類そのものを破滅にみちびく可能性を持つにいたったのである。

[Q]uand nous regardons la situation dans le monde, nous sommes bien forcés d'admettre que l'humanité, malgré une histoire glorieuse, reste accablée par de nombreuses formes de disharmonie. Grâce au haut degré de développement de la civilisation technique, l'humanité aujourd'hui est en train de connaître une révolution fondamentale de tout son mode de vie, mais les nombreuses questions qui émergent à cet endroit ne sont toujours pas pour autant résolues. Par ailleurs, de grandes inégalités sont à déplorer dans toutes les régions du monde, et non seulement les échanges entre ces dernières se manifestent comme imparfaits, aussi bien sur le plan matériel que sur le plan spirituel, mais fréquemment aussi la compréhension et la tolérance disparaissent, laissant paraître frictions et tensions. Même la science et la technique, si elles sont appliquées de manière incorrecte, peuvent en un instant mener l'humanité à sa perte.

La solution pour passer outre les limites actuelles des interactions humaines, appréhender positivement les différences et embrasser la potentialité d'un véritable futur identique pour tous réside dans la croyance en une sagesse (*chie* 知恵) élémentaire continue le texte¹⁶², c'est-à-dire « une sagesse dont la lumière n'est pas circonscrite à une seule zone sur Terre, mais qui respandit universellement, en tout endroit où se trouvent

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 28-31.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶¹ « Tēma » 『テーマ』 (Thème), dans *Nihon bankoku hakurankai – Kōshiki kiroku dai 1 kan* 日本万国博覧会 公式記録第1巻 (L'Exposition universelle du Japon – Premier volume des annales officielles), Ōsaka 大阪, Tsūshin 通信, 1972, p. 57.

¹⁶² *Ibid.*

les hommes »¹⁶³ : ce qu'aspire à faire entrevoir l'Exposition en élaborant une vaste surface « multipolarisée »¹⁶⁴ de rencontre des sociétés, des arts, des techniques et des sensibilités, en d'autres termes un environnement qui puisse rendre compte de la tendance à l'abstraction qui sous-tend la « société de l'information » (*jōhō shakai* 情報社会) dans laquelle évolue désormais l'humanité, et qui partant doit se poser en rupture avec le monumentalisme typique des Expositions universelles du temps de la société industrielle, dont l'espace s'organisait autour de pôles d'attraction matériellement déterminés, déclare Tange Kenzō¹⁶⁵, en charge de la conception finale du plan des lieux. Est significative à ce sujet l'exposition, au sein du Pavillon des États-Unis アメリカ館, d'un éclat de roche lunaire ramené une année auparavant par la mission Apollo 11 : l'objet, insignifiant par sa taille et par son aspect des plus communs, n'en constitue pas moins une incommensurable puissance de projection des rêves de mystères et d'Ailleurs¹⁶⁶. La grande Tour du Soleil (*Taiyō no tō* 太陽の塔), conçue par Okamoto Tarō et utilisée comme emblème de l'événement, tend quant à elle de prime abord à contredire le propos susdit ; en réalité imaginée comme l'articulation symbolique des trois niveaux de visite du Pavillon du thème de l'Exposition テーマ館 avec les âges de l'humanité auxquels ces derniers se rapportent – des strates intitulées de bas en haut « Le Mystère de la vie » (*Seimei no shinpi* 生命の神秘), « L'Énergie d'aujourd'hui » (*Gendai no enerugi* 現代のエネルギー), « L'Espace du futur » (*Mirai no kūkan* 未来の空間) –, elle a pour prétention de rassembler les hommes par le biais d'une reconstruction de l'histoire dont le point de référence, conditionnant un « avant » et un « après », serait ramené au nœud du moment souhaité comme transcendantal de « sagesse » que renvoie en miroir l'Exposition¹⁶⁷.

En bref, l'Exposition universelle d'Ōsaka est regardée comme l'occasion pour le Japon de donner forme, à une échelle jusque-là inédite, à l'ambition maintes fois formulée sous d'autres aspects et auprès de champs divers selon le contexte et les besoins au cours de l'époque contemporaine – la période impérialiste ne faisant pas exception – de s'établir en tant que modèle alternatif de la modernité et force de rassemblement des

¹⁶³ 「私たちは、その知恵の光が地球上の一地域に局限されて存在するものではなく、人間あるところすべての場所にあまねく輝いているものであることを信じるものである。」

Ibid.

¹⁶⁴ GARDNER William O., *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁵ TANGE Kenzō 丹下健三, KAWAZOE Noboru 川添登, « Nihon bankoku hakurankai no motarasu mono » 『日本万国博覧会のもたらすもの』 (Ce que l'Exposition universelle du Japon va apporter), *Shin kenchiku* 新建築 (Nouvelle architecture), vol. 45 no. 5, mai 1970, p. 147. Cité dans GARDNER William O., *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁶ MORIOKA Yoshitomo 森岡祥倫, « Hakurankai no shisō to tekuno avangyarudo (zen) » 『博覧会の思想とテクノ＝アヴァンギャルド (前)』 (Pensée et techno avant-garde de l'Exposition universelle – Première partie), *InterCommunication*, vol. 14 no. 4, automne 1995, p. 185.

¹⁶⁷ « Tēma » 『テーマ』 (Thème), dans *Nihon bankoku hakurankai – Kōshiki kiroku dai 1 kan* 日本万国博覧会 公式記録第1巻 (L'Exposition universelle du Japon – Premier volume des annales officielles), Ōsaka 大阪, Tsūshin 通信, 1972, p. 11-12.

peuples. La dimension projective de l'approche est cependant ce qui, ici bien davantage qu'ailleurs, sert de levier au discours humaniste, du fait qu'elle vient remplir, par la promesse de l'expérience directe des modalités et des résultats que suppose le nouvel universalisme en place, le vide que laissait vacant les formes d'un précédent universalisme hérité des Lumières et dont l'histoire avait démontré les conséquences effroyables¹⁶⁸.

L'utopie qu'exalte l'Exposition n'est néanmoins elle-même pas exempte de contradictions¹⁶⁹. La doctrine capitaliste qui la sous-tend constitue par ses corollaires, la productivité et la consommation comme prédicats de la réalisation sociale et individuelle, une source de tensions entre élan d'émancipation et ancrage dans un système aliénant lequel prône conformisme et compétition. Les ressorts du rêve technologique affiché consistant par ailleurs en une pénétration sociale profonde de schèmes relevant de la normalisation des tâches collectives et du contrôle de leur bonne application, le dépassement des inégalités et le confort de vie promus ne sont pas sans laisser transparaître un mécanisme d'infiltration des grands groupes industriels et de l'appareil bureaucratique employé à procéder à l'encadrement de la société. Procède d'une même rhétorique, à l'échelle de l'Exposition, la censure opérée par exemple auprès de Kawazoe Noboru 川添登 (1926-2015), critique d'art et membre du comité d'organisation de l'événement, alors qu'il entreprend de mettre en perspective, sous forme d'un « mur » de photographies, les visions du futur installées avec les catastrophes écologiques et humaines potentielles que le monde encourt en suivant cette voie – somme toute vue comme déjà tracée. Du spectacle général de l'Exposition, une fois la plupart des éléments critiques visant à nuancer le propos utopiste écartés ou bien escamotés par ce que Sawaragi Noi 榎木野依 désigne comme la « clarté excentrique »¹⁷⁰ du site, ne reste en réalité plus qu'une version amoindrie de la société réelle d'alors, naïve voire parodique dans son excès de bienveillance envers les nouvelles structures du pouvoir et son amnésie de l'histoire ; comme si, tel que le note William O. Gardner¹⁷¹, les excès dont l'Exposition fait étalage préfiguraient la réalité honteuse, qu'il s'agit d'ores et déjà de maquiller, d'une potentielle décadence du monde post-industriel : l'invitation aux échanges dans le cadre des festivités d'une masse d'individus n'entretenant aucune forme de solidarité préalable (plus de soixante-quatre millions de visiteurs sont accueillis entre le 15 mars et le 13

¹⁶⁸ JULLIEN François, *De l'universel*, p. 143-145.

¹⁶⁹ MORIOKA Yoshitomo 森岡祥倫, *op. cit.*, p. 185.

¹⁷⁰ 「奇矯な明るさ」.

SAWARAGI Noi 榎木野依, *Sensō to banpaku 戦争と万博* (Guerre et Expo universelle), Tōkyō 東京, Bijutsu shuppansha 美術出版社, 2005, p. 102-106. Cité dans GARDNER William O., *op. cit.*, p. 39.

¹⁷¹ GARDNER William O., *op. cit.*, p. 37-39.

septembre 1970¹⁷²) constitue dès lors le fard derrière lequel disparaissent les indices de fracture¹⁷³.

Néanmoins la réception populaire n'est pas unanime. Des mouvements anti-Exposition se forment, dont certains parfois vont jusqu'à créer des incidents dans l'enceinte du parc. Dès la phase de planification de l'événement, nombreux sont aussi les artistes et les critiques à condamner l'utilisation politique qui est faite de ce dernier, car l'Exposition est vue comme un moyen de distraire l'attention du peuple alors que les révoltes étudiantes se multiplient à l'approche de la perspective de la reconduction du Traité de sécurité avec les États-Unis. Pose question également la participation des grandes entreprises de l'industrie et de l'électronique – Fuji 富士, Hitachi 日立, Kubota クボタ, Mitsubishi 三菱, Sanyo 三洋, Toshiba 東芝 entre autres –, dont certaines investissent de prodigieuses sommes d'argent pour faire de leurs pavillons les vitrines de puissances financières – et désormais culturelles du fait de leur pénétration sociale – considérables, que viennent souligner, souvent, des œuvres intermédiaires remarquables de par le dispositif technique employé : apparaît comme problématique en effet la mise à disposition d'une forme d'art d'avant-garde qui, de plus en plus, se développe – ou se vide – en s'incorporant aux structures politiques et économiques des organismes financeurs¹⁷⁴.

Dans le même temps que l'Exposition universelle, est organisée du 10 au 30 mai 1970 la dixième Exposition d'art international du Japon 第10回日本国際美術展 (appelée aussi Biennale de Tōkyō 東京ビエンナーレ), un événement fondé par le journal Mainichi qui a lieu de manière régulière depuis 1952. Cette dixième édition, dont le thème est « L'Homme et la matière » (*Ningen to busshitsu* 人間と物質, ou *Between Man and Matter* selon l'intitulé en langue anglaise), entend opérer un renouveau par rapport à ce qui compose d'ordinaire le contenu de la manifestation : en laissant de côté la peinture et la sculpture au sens conventionnel, le commissaire sélectionné, le critique d'art Nakahara Yūsuke 中原佑介 (1931-2011), souhaite prolonger les recherches démarrées environ vingt ans auparavant autour de l'art informel et poursuivies avec l'anti-art (*hangeijutsu* 反芸術), l'art minimal, l'art conceptuel, l'*arte povera* (art pauvre), le *mono-ha* もの派 (école des choses)¹⁷⁵, pour, en privilégiant les reliefs fluides, instables, désincarnés, faire réagir les artistes aux différents environnements potentiellement mêlés que

¹⁷² FROGER Lilian, « L'Art japonais autour de 1970 : technologie, environnement, matière », *Critique d'art*, no. 50, Printemps / Été 2018, p. 1.

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/29351> (consulté le 22/04/2021)

¹⁷³ OSAWA Kei, « Tōkyō *Underground* – Le *topos* des avant-gardes japonaises au tournant des années 1960 », *Perspective*, no. 1, 2020, p. 276.

¹⁷⁴ FROGER Lilian, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷⁵ Le *mono-ha* est un mouvement artistique japonais alors en gestation dont les participants s'appliquent à explorer la rencontre entre les matériaux naturels et les matériaux industriels.

constituent l'espace de l'exposition, celui du musée et celui des alentours du musée. Comptent parmi les invités Matsuzawa Yutaka 松澤宥 (1922-2006), Kawara On 河原温 (1932-2014), Enokura Kōji 榎倉康二 (1942-1995), Koshimizu Susumu 小清水漸 (1944-), Takamatsu Jirō 高松次郎 (1936-1998), Carl Andre (1935-), Sol LeWitt (1928-2007), Richard Serra (1938-), Mario Merz (1925-2003), Gilberto Zorio (1944-), Giuseppe Penone (1947-), Bruce Nauman (1941-), Daniel Buren (1938-), Christo Vladimiroff Javacheff (1935-2020) et Jeanne-Claude Denat de Guillebon (1935-2009), *alias* Christo. La volonté de dissoudre les distinctions par nationalité des artistes et par genre artistique, la résistance aux systèmes établis de production et de réception de l'art, l'application du principe d'« *in situ*-isme » (*rinjō shugi* 臨場主義) cher à Nakahara, selon lequel l'œuvre prend sens à travers l'espace qu'elle occupe et non par le biais de ses mécanismes techniques, constituent autant d'éléments d'une critique évidente, quoique discrète, de l'organisation formelle et de la direction artistique de l'Exposition d'Ōsaka¹⁷⁶. Le dénigrement de l'aspect politique de l'Exposition universelle par des procédés en apparence détachés de la question politique ne s'exerce néanmoins pas seulement à l'extérieur de l'enceinte du parc : les compositeurs invités à prendre part à l'événement s'appliquent également à rendre sensible par leur art la tension qui les habite. Cette prise de position n'est cependant sujette à aucune forme de censure contrairement à ce qu'il en est pour certaines autres propositions : c'est qu'elle n'emploie pas les traits de la subversion ou du discours moralisateur. Elle se prête en réalité volontiers au jeu de l'Exposition, mais les formes qu'elle emprunte rendent compte dans le même temps d'une subtile opposition.

Il est fait appel aux studios de musique expérimentale pour réaliser la musique des différentes zones de l'Exposition. Nombreux sont les compositeurs à participer au projet : Akiyama Kuniharu, Kosugi Takehisa, Satō Keijirō, Matsudaira Yoriaki, Matsushita Shin.ichi, Shibata Minao, Miyoshi Akira, Irino Yoshirō, Mamiya Ichio, Ichyanagi Toshi, Yuasa Jōji, Mayuzumi Toshirō, Takemitsu Tōru, Takahashi Yūji, Matsumura Teizō 松村貞三 (1929-2007), Ishii Kan 石井歓 (1921-2009), Ishii Maki 石井真木 (1936-2003), Ezaki Kenjirō 江崎健次郎 (1926-), Miki Minoru 三木稔 (1930-2011)¹⁷⁷. L'exercice marque la mise à l'épreuve véritable d'une nouvelle structure de

¹⁷⁶ FROGER Lilian, *op. cit.*, p. 2-3.

¹⁷⁷ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, *op. cit.*, p. 1041-1037.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼昭, MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, ISHII Kan 石井歓, SHIBATA Minao 柴田南雄, MIYOSHI Akira 三善晃, IRINO Yoshirō 入野義郎, MAMIYA Ichio 間宮芳生, MATSUMURA Teizō 松村貞三, ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, EZAKI Kenjirō 江崎健次郎, MIKI Minoru 三木稔, YUASA Jōji 湯浅譲二, ISHII Maki 石井真木, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, TAKEMITSU Tōru 武満徹, XENAKIS [Iannis] クセナキス, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, « Expo '70 – Bankokuhaku no sakkyokuka » 『Expo'70／万国博の作曲家』 (Expo 70 –

production pour le studio de la NHK, puisque ce dernier déménage une fois de plus en 1968¹⁷⁸ : transféré des bâtiments situés dans le quartier de Chiyoda 千代田 à ceux récemment édifiés de Shibuya 渋谷, il est conçu pour répondre à de nouveaux critères d'amélioration du fonctionnement général de l'activité, lesquels sont en partie établis selon les indications données par Karlheinz Stockhausen deux années avant¹⁷⁹. Cependant l'organisation matérielle du studio est conçue pour soutenir davantage ce qui avait été esquissé dans les années 1950, puis identifié comme marqueur d'originalité locale au cours des années 1960 et affirmé face à Stockhausen : la flexibilité comme postulat de la production. Ainsi, les outils de composition musicale sont agencés et connectés de manière à ce que la configuration technique du lieu, désirée non fixe, puisse répondre chaque fois différemment et en toute fluidité aux besoins des différentes demandes¹⁸⁰.

Il faut bien comprendre que l'établissement d'un environnement instrumental flottant ne correspond plus du tout ici au paradigme d'un manque de moyens formels dont il faut s'accommoder : il relève d'un modèle de construction motivé, qui par ailleurs vient coïncider avec un désir renouvelé d'expérimentation et de diversification tel que l'avait exprimé Moroi Makoto plus tôt dans son invitation à redéfinir les priorités du studio suite aux critiques de Stockhausen¹⁸¹. Le refus d'une architecture technique figée et donc d'une prémisses de travail reconduite à l'identique d'une pièce musicale à l'autre permet tout particulièrement d'accentuer la structure sociale du studio en tant que ressort majeur de la production, et garantit par ailleurs la réactivation de l'idée que l'ingénieur du son, par un exercice de considération des possibilités d'emploi des instruments rendu d'autant plus vif qu'il s'inscrit au sein de dynamiques collaboratives, constitue la clé de voûte du processus de concrétisation de l'œuvre.

À l'heure de l'introduction des ordinateurs dans les studios – opération effectuée aux alentours de 1967 dans le cas de la NHK¹⁸² –, le choix d'un tel aménagement met de nouveau en évidence la dimension humaine qui par endroits sous-

Les compositeurs de l'Exposition universelle), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 5, mai 1970, non paginé.

¹⁷⁸ « Ankēto – Kokunai denshi ongaku sutajio » 『アンケート 国内電子音楽スタジオ』 (Enquête – Les studios de musique électronique nationaux), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 4, octobre 1974, non paginé.

¹⁷⁹ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, SHIMURA Satoshi 志村哲, *op. cit.*, p. 130-131.

¹⁸⁰ SATŌ Shigeru 佐藤茂, « Hōsō sentā iten to Ōsaka banpaku no koro » 『放送センター移転と大阪万博のころ』 (À l'époque du transfert du centre de diffusion et de l'Exposition d'Ōsaka), *Oto no hajimari o motomete 3 – Satō Shigeru no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 3 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 3 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2005, non paginé.

¹⁸¹ MOROI Makoto, *op. cit.*, pp. 14-16.

¹⁸² SATŌ Shigeru, « Seisaku no tayōka to konpyūta myūjikkū » 『制作の多様化とコンピュータ・ミュージック』 (Diversification de la production et musique par ordinateur), *Oto no hajimari o motomete 4 – Satō Shigeru no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 4 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 4 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2006, non paginé.

tend nécessairement les modalités de la production. Or la question de l'universalité telle qu'elle est posée par l'Exposition ne peut qu'occulter la perspective individuelle de la relation au monde, en cela qu'elle est imaginée comme déjà incluse dans la mise en horizontalité des identités culturelles communautaires grâce à des procédures collectives de normalisation des infrastructures techniques et technologiques au sein de la société. Le fait d'entretenir en retour une certaine conception de l'acte de création en tant que résultat d'un engagement social volontaire que ne saurait réduire la nature mécanique et « normalisée » de l'art exercé, fonctionne à l'évidence comme un mouvement de repli, appuyé sur les principes structurels de l'autonomie, vis-à-vis des tentatives d'assimilation par le discours politique des conditions formelles, quelque peu désobjectivisées, de mise au monde de l'œuvre. Parmi les propositions musicales effectuées pour l'Exposition, cela se traduit dans certains cas par l'usage délibéré d'un matériau plus propice à l'exploitation de techniques privilégiant l'approche « traditionnelle » de production du son en studio de musique électronique, lesquelles relèvent de la préparation d'objets demandant à être appréhendés de manière « non mécanique », c'est-à-dire indépendamment les uns des autres et avec une grande minutie sensible du fait de leur discontinuité fondamentale entre eux. Ainsi est symboliquement écartée autant que faire se peut la potentialité de travail auprès d'outils de liaison sensible assistée des sons. Sont par exemple concernées les œuvres *Disupurei '70* ディスプレイ'70 (Display '70) (1969) de Shibata Minao et *Toranjitto* トランジット (Transit) (1969) de Miyoshi Akira diffusées dans l'enceinte du Pavillon du Japon 日本館¹⁸³, lesquelles font l'utilisation de sons percussifs, par définition courts et complexes, et qui donc requièrent une attention toute particulière¹⁸⁴.

Dans le cadre de la diffusion des œuvres selon les moyens tels qu'ils sont mobilisés pour l'Exposition universelle, il existe par ailleurs une coupure forcée entre le moment de la composition et celui de la transmission sonore, car l'œuvre une fois fixée sur support doit être adaptée à des dispositifs de projection du son gigantesques qui sont extérieurs aux ressources sollicitées pendant le processus de création musicale¹⁸⁵. La décision de Takemitsu Tōru de ne pas appliquer d'effets de mouvements

¹⁸³ KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « 1970 nen » 『一九七〇年』 (L'Année 1970), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 814-815.

¹⁸⁴ SATŌ Shigeru 佐藤茂, « Disupurei '70 » 『ディスプレイ'70』 (Display '70), *Oto no hajimari o motomete 3 – Satō Shigeru no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 3 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 3 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2005, non paginé.
Id., « Toranjitto » 『トランジット』 (Transit), *Oto no hajimari o motomete 4 – Satō Shigeru no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 4 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 4 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2006, non paginé.

¹⁸⁵ *Id.*, « Hōsō sentā iten to Ōsaka banpaku no koro » 『放送センター移転と大阪万博のころ』 (À l'époque du transfert du centre de diffusion et de l'Exposition d'Ōsaka), *Oto no hajimari o motomete 3 – Satō Shigeru no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 3 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 3 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2005, non paginé.

multidirectionnels lors de la diffusion de sa pièce orchestrale *Kuroshingu* クロシング (Crossing) (1970) au sein du Space Theater スペース・シアター, la salle de projection musicale du Pavillon de la Fédération japonaise du fer et de l'acier 鉄鋼館, pourtant équipée d'environ un millier de haut-parleurs et d'un système de distribution dynamique du son sur douze canaux, participe d'une intention similaire à celle évoquée précédemment¹⁸⁶ : c'est qu'il appartient au visiteur, à travers le mouvement de son propre déplacement et donc sans que rien ne lui soit imposé, de construire l'espace sonore qu'il traverse, écrit Takemitsu dans le programme du lieu¹⁸⁷. Le compositeur tente de concevoir ce faisant, par une réappropriation active et techniquement « diminuée » de la configuration matérielle de l'endroit, de nouvelles modalités d'appréhension, valorisant la perspective individuelle, du flux musical. La désapprobation de l'Exposition, qui n'est pas ouvertement exprimée en 1970, fait surface cinq ans plus tard sous la forme d'un complément au texte susmentionné. Le document confirme alors la posture du musicien vis-à-vis des instances du pouvoir et de leur représentation¹⁸⁸ :

La construction du Space Theater fut conçue, lors de l'Exposition universelle de 1970, par The Japan Iron and Steel Federation. L'architecte Maekawa Kunio [前川 男 (1905-1986)] me demanda de m'occuper de l'aspect sonore de cette construction. Je refusai sa proposition pendant longtemps, car je pensais que la réalisation de l'exposition universelle ne correspondait pas à l'état du Japon de cette période, et que l'artiste ne devait pas, par facilité, participer aux événements contrôlés par l'État. Aujourd'hui encore je n'ai pas changé d'avis. Toutefois, si j'ai décidé alors d'y participer, c'est parce que j'étais convaincu que le Space Theater resterait même après l'exposition comme un espace public particulier, et qu'il serait un nouveau lieu qui changerait radicalement la façon d'écouter de la musique. [...] [A]ujourd'hui en 1975, le Space Theater n'est toujours pas utilisé comme le lieu public dont nous avons rêvé. [...] Cela me met en colère. En même temps, je constate l'impuissance de l'artiste. Mais cela n'a pas d'importance. Je regrette d'avoir participé à la réalisation du Space Theater. J'aurais dû le garder comme un rêve irréalisable dans un espace illimité.

Au-delà de la question technique, le sujet de l'universalité fait aussi nécessairement l'objet d'une réflexion ramenée à la dimension discursive de la musique. Yuasa Jōji, qui depuis le début des années 1960 s'interroge sur les modalités d'expression du rapport à l'altérité dans sa dimension métaphysique, soulève avec *Voisesu kamingu* ヴォイセス・カミング (Voices Coming) (1969) la problématique du lien au langage. L'œuvre s'ouvre sur une multitude de voix provenant de nombreux opérateurs téléphoniques à travers le monde, qui, à mesure qu'elles se superposent les unes aux autres, finissent par se retrouver englouties au sein d'un espace sonore proche de

¹⁸⁶ TAKEMITSU Tōru 武満徹, WAKABAYASHI Shunsuke 若林俊介, FUNAYAMA Takashi 船山隆, « Tekkō kan – Supēsu shiatā no tanjō – Atarashii onkyō kūkan » 『鉄鋼館 スペース・シアターの誕生 新しい音響空間』 (Pavillon du fer et de l'acier – Naissance du Space Theater – Un nouvel espace acoustique), *Rekōdo geijutsu* レコード芸術 (L'Art du disque), vol. 19 no. 4, avril 1970, p. 222-225. Cité dans KAWASAKI Kōji 川崎弘二, *op. cit.*, p. 816.

¹⁸⁷ TAKEMITSU Tōru, *Écrits – Choisis et introduits par Wataru Miyakawa*, Lyon, Symétrie, coll. « Symétrie recherche », 2018, p. 137-138. Traduction de Wataru Miyakawa.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 138-139. Traduction de Wataru Miyakawa.

l'homogénéité du bruit blanc ; elle se poursuit avec une suite d'articulations de mots de coordination et de subordination du discours, comme résultat d'une opération de suppression des locutions verbales et nominales au sein d'énoncés déterminés ; elle se termine sur de longs extraits d'allocutions de Martin Luther King (1929-1968) et d'Asanuma Inejirō 浅沼稻次郎 (1898-1960), homme politique élu chef du Parti socialiste japonais 日本社会党中央執行委員長 en 1960 avant d'être assassiné par un militant d'extrême-droite la même année¹⁸⁹. Chaque partie de la pièce représente une activité déterminée du langage laquelle passe par le biais de la langue. De la mise en exergue du langage comme moyen de connexion à un monde tissé d'une infinité de ces mêmes connexions croisées, Yuasa aborde ensuite sa fonction phatique, selon laquelle ce n'est pas tant l'information contenue dans le message produit que l'acte d'énonciation lui-même qui permet de mettre en état de coprésence les locuteurs. Le compositeur finit sur l'idée que si le langage a le pouvoir de rapprocher les hommes, il est aussi ce qui amené au niveau du discours constitue l'expression d'une distance qui peut être infranchissable entre eux.

Dans son exploration des dynamiques du rapport du singulier à la totalité, entamée de manière conceptuelle par l'étude de la structure du bruit blanc, Yuasa finit par se heurter semble-t-il à la question du langage qui à ce moment du travail de recherche met à l'épreuve les prétentions à l'universalité de la musique. En effet, contrairement à ce qu'il en est avec le bruit blanc, matériau non linguistique qui se compose de multiples fréquences de mouvement aléatoire capables de produire dans leur simultanéité un tout constitué supérieur, la langue en tant qu'instrument de matérialisation d'un discours déterminé, lequel instrument produit donc du sens dont les modalités sont absentes des cas observés précédemment, apparaît relayer et intensifier des énergies culturelles et politiques antagonistes dont la force d'opposition mène potentiellement à la rupture, ici « mise en scène » par la disparition (la mort hors-champ), à la fin de l'œuvre, des locuteurs dont il est question. La survivance concrète et symbolique de ces locuteurs à travers la fixation médiatique – matérielle et mémorielle – de leurs discours doit être certes comprise comme une sorte de dépassement rendu permanent et célébré en tant que tel de la rupture ; elle ne constitue pas néanmoins une solution capable de résoudre les tensions, car celles-ci demeurent virtuellement vivaces par la possibilité de s'incarner ailleurs. Par conséquent, si la musique constitue une forme de langage en cela qu'elle est sous-tendue par une activité d'énonciation discursive, alors c'est semble-t-il dans le décrochage d'avec l'idée qu'une syntaxe quel qu'en soit l'aspect et le degré formel doit

¹⁸⁹ SATŌ Shigeru 佐藤茂, « Boisesu kamingu » 『ボイセスカミング』 (Voices Coming), *Oto no hajimari o motomete 3 – Satō Shigeru no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 3 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 3 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2005, non paginé.

être à l'œuvre dans l'organisation de son mouvement, autrement dit c'est dans l'élaboration motivée d'un flou sémantique, rendu possible par un certain refus de la structure préalablement fixée et garantissant l'autonomie des formes, qu'elle peut potentiellement démêler lesdites tensions et se révéler dans sa dimension imaginée de langage universel. La musique chez Yuasa veut se manifester comme un écho de l'existentialisme sartrien dont le questionnement toujours demeure dans la ligne de mire des moyens mis à contribution par le compositeur : elle est une entité fondamentalement ouverte et inachevée pour laquelle la complétude – ou plutôt ce qui s'en approche – ne peut être envisagée que dans l'horizon infini des rapports qu'elle tisse au cours de son mouvement au monde. Proposer la diffusion de *Voisesu kamingu* dans le cadre d'une Exposition universelle dont les structures coercitives sont largement visibles ne peut qu'être vu comme un pied de nez lancé au système qui la soutient. Ironie du sort : pour des raisons qui nous sont inconnues, des trois sections qui constituent la pièce seule la première est diffusée lors de l'Exposition, au sein du Pavillon des télécommunications 電気通信館. Privée de sa progression discursive, l'œuvre tronquée subit une torsion qui la circonscrit au champ clôturé d'un idéal politique et économique avec lequel un engagement de confiance, fondé sur la croyance en un rapprochement des hommes déterminé par la technologie, serait déjà effectué.

Compte tenu des spécificités techniques de la musique pour bande, celle-ci dépend d'organismes dont la charge inclut des processus chaînés de production et de médiation des œuvres. Les musiciens se soumettent donc d'emblée à des dynamiques qui exigent l'installation de rapports cohérents d'un bout à l'autre du système au sein duquel ils prennent place. Ainsi c'est dans la tension avec d'un côté la discipline dont relèvent des pratiques artistiques déterminées, de l'autre l'horizon vers lequel se doivent de converger divers objectifs institutionnels et sociaux, que les compositeurs déploient leur propre espace de manœuvre. Ladite tension, lorsqu'elle s'intensifie, implique un renouvellement de la réflexion, sans signifier pour autant que s'accroissent les difficultés structurelles à créer. Dans le cas de l'Exposition universelle justement, il serait faux de dire que les compositeurs subissent une pression directe telle qu'ils ne peuvent s'exprimer. Par rapport aux moyens techniques importants mis à contribution, affirmer le contraire s'avère même plus correct ; la musique, d'expression abstraite, ne subit par ailleurs pas la censure qui s'applique plus volontiers aux arts graphiques et à la littérature. Ainsi les choix relatifs au contenu des œuvres et à la manière de présenter ce contenu relève entièrement des auteurs dans la mesure des ressources qui sont engagées. Pour le dire autrement, au cours de l'Exposition les compositeurs ne subissent pas de contraintes autres que celles que leur dictent leurs convictions morales, lesquelles les pousse, pour certains d'entre eux, à élaborer des voies d'expression de l'universel en décalage avec le

discours officiel et ce faisant souhaitées plus ancrées dans la réalité sociale. L'intention procède d'une volonté de se maintenir à distance du fait politique tel qu'il émane des stratégies de l'État et auxquelles sont liées les grandes entreprises pour faire valoir *in fine* la nouvelle puissance économique japonaise. L'Exposition, d'un côté, peut être considérée comme un succès pour la musique d'avant-garde quant à l'ampleur de la transmission publique effectuée : en tant que vitrine pour un certain nombre de procédés artistiques neufs, elle contribue à promouvoir le son électronique auprès du peuple, un rapprochement que Moroi Makoto estimait urgent par rapport aux perspectives d'évolution de la pratique ; de l'autre cependant, elle rend compte de la manière dont la création et sa diffusion se voit désormais davantage liée à des enjeux économiques et politiques appelant à considérer l'évolution de la technique au détriment quelque part de la question de l'esthétique musicale et de celle de l'engagement social de l'artiste : ce contre quoi, d'une certaine manière, les compositeurs tentent symboliquement de lutter pendant l'événement. La démarche n'est par ailleurs pas sans faire suite à cette idée chère, dont la réalisation est mise en œuvre au fur et à mesure du questionnement relatif au caractère de la production nationale, selon laquelle les mécanismes abstraits comme concrets de l'élaboration de l'art se doivent d'être rendus visibles.

Les années d'après l'Exposition universelle dépassent le cadre temporel d'analyse que nous nous étions fixé en début de recherche, car elles impliquent un tout nouveau rapport technique à l'art, qui nécessite de réfléchir de toute autre manière la production de musique pour bande magnétique. Nous ne pouvons raisonnablement pas faire l'impasse cependant sur ce que cette nouvelle période qui s'ouvre pour l'histoire de la musique en question a à nous dire sur les moyens accordés jusque-là pour faire l'art et pour constituer l'identité de cet art. Comment sont mis à l'épreuve les discours relatifs à l'ouverture, à la *praxis* et au savoir-faire pour déterminer le caractère de la création japonaise dans un nouveau contexte de production ? Quels sont de ces discours ce qu'il reste aujourd'hui pour continuer d'articuler au monde la production musicale expérimentale d'après-guerre ? En quoi dès lors ces mêmes discours demeurent-ils pertinents ou non de nos jours ? Il nous est nécessaire d'aborder ces questions pour comprendre comment les agents du studio de musique électronique de la NHK négocient les changements qui s'opèrent dans la durée au cours des années 1970 et au-delà. Confronter l'état actuel de l'art à ce que nous avons mis au jour tout au long de cette thèse est ce qui permettra en outre de vérifier la validité de nos résultats.

3. L'après-Exposition et la fin du studio de musique électronique de la NHK

3.A. L'évolution du contexte de production

Le critique Togashi Yasushi 富樫康 (1920-2003) écrit en 1967 que le débat autour de la manière de connecter ensemble la musique occidentale et la musique japonaise n'est pas encore clos, et qu'il ne le sera pas avant longtemps encore malgré les avancées conceptuelles qu'avait entraînées le principe de l'indétermination quant à la dissolution formelle de la tradition. Des solutions individuelles remarquables, constituées bien à propos dans la distance avec les figures occidentales, avaient été quoi qu'il en soit proposées déclare-t-il¹⁹⁰. À propos de la question de la nature de la musique nationale, Bekku Sadao ajoute en 1971 que la musique japonaise est en réalité multiple, puisque ses formes résultent de différents contacts avec l'extérieur et de développements distincts depuis les temps anciens¹⁹¹. Dès lors, il faut comprendre que tenter d'en saisir l'essence à l'heure d'une mixité internationale jusque-là inédite relève d'un non-sens ; mais d'un non-sens qui, par le contexte de l'époque, fait particulièrement sens, tant il est destiné à stimuler la création locale par le biais d'une réflexion individuelle et communautaire sur l'étant japonais.

Après le rapprochement effectué auprès de John Cage et du courant expérimental américain, après les grands rassemblements internationaux de la deuxième moitié des années 1960, après l'interrogation collective de la notion d'universalité et l'Exposition universelle, le problème du caractère formel de la musique contemporaine japonaise demeure effectivement sans réponse générale, car comme le suggère Bekku, il se serait agi en réalité depuis le début de l'après-guerre non pas d'identifier ce qui en elle serait de l'ordre de reliefs persistants, mais d'appréhender les mécanismes d'articulation des divers éléments endogènes et exogènes – si tant est qu'il soit possible de les distinguer – qui la composent, pour mieux imaginer les formes découlant de ces mêmes articulations. Est compris toutefois de manière générale qu'à moins d'un cadre conceptuel fort à même de constituer les balises propres à générer les grandes orientations de la pratique musicale, ladite pratique ne peut qu'être difficilement posée comme un ensemble rationalisé. Or c'est par la *praxis* pour elle-même que les compositeurs japonais en

¹⁹⁰ TOGASHI Yasushi, « Review of the World of Musical Composition in 1967 », *Nihon no sakyōkyoku 1968 – Ongaku geijutsu – 7 gatsu rinji zōkan* 日本の作曲 1968 音楽藝術 7月臨時増刊 (La Composition japonaise 1968 – L'art de la musique – Supplément spécial du numéro de juillet), juillet 1968, p. 37.

¹⁹¹ MOROI Makoto 諸井誠, BEKKU Sadao 別宮貞夫, « Kakutei to fukakutei no ketsugō o nariyuki de » 『確定と不確定の結合を成り行きで』 (Sur le chemin de l'union de la détermination avec l'indétermination), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 29 no. 3, mars 1971, p. 44.

viennent à construire la logique de liaison des approches et des œuvres : ce qui permet de contourner par l'action en tant que procès les difficultés inhérentes à la réflexion ordonnée à la connaissance de la nature de la musique japonaise, et d'avancer la variété formelle – donc l'engagement individuel au monde et la rencontre en tant que principes sans cesse transformant, donc l'ouverture sociale collective et la modernité qu'engendre d'elle-même la recherche active de modernité – tout aussi bien comme résultat de l'activité musicale que comme prédicat de la musique nationale. Cette insistance sur la variété des formes, composée comme le produit d'une réaction déterminée au milieu avant qu'elle ne soit également imaginée comme une prémisse de la création locale, devient par ailleurs garante de la potentialité de résistance à l'attraction qu'exercent les perspectives déterministes énoncées comme destin social. En d'autres termes, elle est ce qui sous-tend le maintien d'une disposition critique vive¹⁹².

Serena Yang écrit que les années 1970 sont marquées par un déclin du sentiment de responsabilité de la profession et de l'intérêt à l'égard de la poursuite du travail de constitution de la musique d'avant-garde¹⁹³. Trois raisons sont invoquées : le changement de la société d'après-guerre en une société de haute croissance puis d'abondance, qui résulte en l'affaiblissement du sentiment d'urgence à propos de la nécessité de créer quelque chose qui puisse remettre en cause l'histoire et la guerre qu'elle entraîna ; la dissolution de la figure du compositeur d'avant-garde alors que celui-ci devient un agent majeur des cercles de la musique japonaise ; le défaut d'implication de la génération de musiciens nés pendant la guerre envers des expressions qui n'ont plus la valeur subversive qu'elles avaient au moment de leur apparition et qui donc sont relativement incomprises¹⁹⁴. Plus que la capacité à critiquer, c'est la nécessité de le faire qui se serait ainsi dissipée. À la NHK, la musique pour bande subirait également, *a priori*, un même désintérêt pour la continuation de ses formes, si bien que dans les déclarations de ses auteurs et dans la littérature sur le sujet, il est courant de poser l'Exposition universelle comme le point culminant de la production¹⁹⁵. Mais cette vision paraît par trop simpliste, et nécessite un regard renouvelé vis-à-vis de l'évolution de l'art dans son ensemble et du fonctionnement du studio. Comme nous allons le voir, la musique pour

¹⁹² HAVENS Thomas R. H., *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts – The avant-Garde Rejection of Modernism*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 220.

¹⁹³ YANG Serena, *“John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de LEVY Beth E., University of California Davis, 2020, p. 129 ; 132.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 129-132.

¹⁹⁵ UENAMI Wataru 上浪渡, KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Uenami Wataru » 『上浪渡』, dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 207-208.

SATŌ Shigeru 佐藤茂, KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Satō Shigeru » 『佐藤茂』, dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 224-225.

SHIMAZU Takehito, « The History of Electronic and Computer Music in Japan: Significant Composers and Their Works », *Leonardo Music Journal*, vol. 4, 1994, p. 103-104.

GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 172.

bande faisant en réalité moins l'objet d'un déclin d'attention que d'une transformation amorcée par divers facteurs sociaux, économiques et artistiques, sa qualité et son volume à l'articulation des années 1960 et 1970 ne peuvent être véritablement compris en fonction d'un mouvement de sens ascendant puis descendant.

Alors que la création musicale et sonore expérimentale s'organisait presque entièrement autour des stations de radio dans les années 1950, la situation change significativement par la suite. À mesure que le matériel adapté à la production du type se développe et connaît de nombreuses améliorations, que les pratiques d'usage se diversifient, que les possibilités du matériau électronique sont mieux connues et qu'elles pénètrent plus avant l'espace social, que la demande institutionnelle se fait grandissante et que s'avère nécessaire la prise en charge d'un enseignement plus important des nouvelles activités de studio, nombreux sont les instituts d'art, les universités, à titre privé les musiciens et les techniciens, à faire l'acquisition d'un équipement propre et à fonder des structures dédiées. Parmi les établissements créés jusqu'à la moitié des années 1970, peuvent être cités : le studio de l'ETSM (Electronic Topological Space Music) (1962) ; l'atelier d'acoustique et de musique pour bande de Tōkyō 東京テープ音楽音響工房 (1966), renommé plus tard en Société de *design* acoustique 音響デザイン社 (1971)¹⁹⁶ ; le studio personnel d'Okuyama Juntarō après qu'il eut quitté ses fonctions d'ingénieur du son au Sōgetsu Art Center (1966)¹⁹⁷ ; le laboratoire d'acoustique du centre d'étude musicale de l'Université des arts de Tōkyō 東京芸術大学音楽学部音楽研究センター音響研究室 (1966) ; l'Institut de *design* artistique de Kyūshū 九州芸術工学大学 (1967) ; le studio de musique de l'Université des arts d'Ōsaka 大阪芸術大学芸術学部音楽学科スタジオ (1969)¹⁹⁸ ; le laboratoire de musique électronique du département de composition musicale de l'Université préfectorale des arts d'Aichi 愛知県立芸術大学音楽学部作曲科電子音楽研究室 (1971) ; le studio de musique électronique du centre de technologie de l'Université Tōkyō Gakugei 東京学芸大学工学センター電子音楽スタジオ (1972) ; le

¹⁹⁶ L'établissement est fondé par le compositeur Ezaki Kenjirō, diplômé du département des arts de l'Université Nihon 日本大学芸術学部 et élève de Matsudaira Yoritsune, qui pratique de manière indépendante la musique pour bande, principalement pour réaliser des publicités et des œuvres environnementales.

« Ankēto – Kokunai denshi ongaku sutajio » 『アンケート 国内電子音楽スタジオ』 (Enquête – Les studios de musique électronique nationaux), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 4, octobre 1974, non paginé.

¹⁹⁷ GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 171.

¹⁹⁸ Créé et dirigé par Shiotani Hiroshi 塩谷宏 (1929-1992), technicien en chef du studio de musique électronique de la NHK depuis ses débuts et qu'il quitte à cette occasion, le studio de musique de l'Université des arts d'Ōsaka est organisé de façon à ce que l'architecture du système sonore, aisément modifiable, puisse être agencée selon les besoins du moment. L'approche structurelle et pratique mise en place est similaire à celle déjà expérimentée à la NHK.

« Ankēto – Kokunai denshi ongaku sutajio » 『アンケート 国内電子音楽スタジオ』 (Enquête – Les studios de musique électronique nationaux), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 4, octobre 1974, non paginé.

studio Purazuma Myūjikkū プラズマ・ミュージック (Plasma Music) (1973)¹⁹⁹ ; le laboratoire de musique contemporaine de l'Université Shōbi 尚美学園・現代音楽研究所 (1974)²⁰⁰ . Nombre de ces institutions s'équipe d'emblée d'ordinateurs et de synthétiseurs ; de nouveaux outils de composition musicale et de création sonore qui, vers le début des années 1970, entraînent une profonde transformation des pratiques : les uns permettant un contrôle considérablement accru du matériau sonore au moyen du calcul numérique des opérations de génération du relief des sons, les autres autorisant un rapport instantané au son par le biais de sa performance directe, ils rendent petit à petit caduque le travail de façonnage « manuel » du son. Par conséquent, tendent à se faire moins courantes les techniques « typiques » de transformations successives du son²⁰¹.

Il est indéniable que les changements contextuels susmentionnés amènent les structures historiques à faire face à des difficultés d'ordre économique et artistique tandis que les techniques en usage depuis les débuts deviennent progressivement sinon obsolètes, tout du moins datées et moins fonctionnelles par rapport aux normes qui s'installent. En se confrontant à une nouvelle gestion de l'art, les compositeurs et les techniciens en activité depuis les années 1950 ou la première moitié des années 1960 doivent notamment mettre à l'épreuve des modalités d'approche neuves. La nécessité de travailler le matériau sonore en fonction des limitations techniques (importantes) inhérentes aux appareils utilisés, le dialogue entre les membres de l'équipe de production pour proposer des solutions quant au dépassement de ces difficultés, le « bricolage » de studio – à partir duquel se développe l'image d'un corps d'ingénieurs capable de parer par ses compétences au manque de moyens matériels –, font partie des composantes déterminant les schémas méthodologiques qui s'étaient établis alors et avaient constitué une démarche de création spécifique pendant une quinzaine d'années. Suivre les évolutions d'une pratique dont les points de pression s'exercent désormais tout aussi bien depuis le contexte international que le contexte national en raison de la multiplication des centres de production à la pointe de la novation technique, et passer à un nouvel environnement de travail davantage assisté et systématisé, ne se fait pas sans heurt. Car en démunissant les créateurs de leurs capacités sensibles et cognitives à s'ajuster progressivement au son en gestation, qu'une série d'étapes préparatoires tire de son état d'inachèvement originel,

¹⁹⁹ Le studio est fondé par Tomita Isao 富田 勲 (1932-2016), compositeur de musique de programmes radiophoniques et télévisés à la NHK, qui, grâce au synthétiseur, participe à partir de son premier *album* en 1972 à grandement populariser la musique électronique sur l'Archipel et dans le monde.

²⁰⁰ « Ankēto – Kokunai denshi ongaku sutajio » 『アンケート 国内電子音楽スタジオ』 (Enquête – Les studios de musique électronique nationaux), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 4, octobre 1974, non paginé.

²⁰¹ SHIBATA Minao 柴田南雄, « Nihon no denshi ongaku no rekishi to genjō » 『日本の電子音楽の歴史と現状』 (L'Histoire et l'état actuel de la musique électronique japonaise), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 4, octobre 1974, p. 59.

c'est tout un savoir-faire et la reconnaissance de ce savoir-faire qui sont mis en jeu. Au cours d'un entretien récent, l'ingénieur du son Satō Shigeru, en poste à la NHK de 1955 à 1993²⁰², se souvient²⁰³ :

私は一九七五年から二年間、技術指導のためにシンガポールの放送局に行っていたから、そのあいだはほとんど作品が作られていないんです。シンガポールから帰って来たら、電子音楽スタジオの機械はだいぶシンセサイザーに置き替わっていた。だから、機械を作って曲を作って行くというよりは、シンセサイザーというものをどうやって上手に使って行くかという方向に変わっていたんです。機械を作ってやって行くことに比べたら、シンセサイザーはかなり短い時間で作品を作ることができる。でも、今聴いてもシンセサイザーを作った作品というのは結構冷たく感じますね。

Comme pendant deux ans à partir de 1975, je m'étais rendu à la station émettrice de Singapour pour orientation technique, pratiquement aucune œuvre n'avait été réalisée pendant ce laps de temps. À mon retour, la plupart des instruments du studio de musique électronique avaient été remplacés par des synthétiseurs. De ce fait, il n'avait plus tant été question de réaliser des outils et de réaliser des œuvres que de se demander comment bien disposer des synthétiseurs. Par rapport au temps que nécessite la création d'instruments, la production par synthétiseur est bien plus rapide. Mais en y prêtant l'oreille maintenant, les œuvres produites par synthétiseur sonnent de manière assez froide.

[...]音楽を作りたいんだ、自由に音楽を作りたいんだと言っても、シンセサイザーだからこれしかできませんなんて今の技師には言われてしまうらしいんだね。

[...] [M]ême si l'on dit vouloir faire de la musique, vouloir faire de la musique librement, les techniciens d'aujourd'hui répondent qu'avec les synthétiseurs on ne peut pas faire autrement que ce que ces derniers rendent possible.

En s'insinuant plus profondément dans la société, la production musicale et sonore électronique devient tiraillée entre diverses représentations liées à des objectifs pragmatiques accrus de commercialisation de produits technologiques et de promotion d'organisations et d'entreprises, à des besoins pédagogiques, à la nécessité de s'insérer dans des logiques de marché et dans une dialectique concurrentielle avec les autres centres de création ; ce qui n'est pas sans se traduire par une certaine exigence pour lesdits centres à suivre au plus près les innovations techniques concernées, au détriment quelque part de la recherche artistique pure²⁰⁴. En résonance à ce phénomène d'ordre tout à fait structurel, au fur et à mesure moins d'œuvres sont créées à la NHK après l'Exposition universelle ; et même si cette baisse de productivité n'est pas réellement significative avant la deuxième moitié des années 1970²⁰⁵, est aussi à considérer comme

²⁰² SATŌ Shigeru 佐藤茂, KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Satō Shigeru » 『佐藤茂』, *op. cit.*, p. 210.

²⁰³ *Ibid.*, p. 224-225.

²⁰⁴ GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 172.

²⁰⁵ À ce jour, Kawasaki Kōji dénombre vingt-huit œuvres produites à la NHK entre 1961 et 1965, trente-quatre entre 1966 et 1970 (parmi lesquelles vingt œuvres auraient été réalisées au total en 1969 et 1970, c'est-à-dire au moment de la peine préparation puis de la tenue de l'Exposition universelle : une période que l'on peut regarder comme à part tant elle requérait l'attention d'un grand nombre de compositeurs d'avant-garde), vingt-deux entre 1971 et 1975, treize entre 1976 et 1980, neuf entre 1981 et 1985.

KAWASAKI Kōji 川崎弘二, SHIMURA Satoshi 志村哲, *op. cit.*, p. 136-137.

l'un des ressorts du processus en question un éclatement rapide et étendu des perspectives individuelles autrefois rassemblées autour du studio. Cette dispersion des trajectoires ne peut s'expliquer toutefois par le simple changement de contexte économique qui s'opère au sein de l'art, car elle est tout aussi bien corrélée à l'évolution de la carrière et de la sensibilité musicale de chacun des compositeurs impliqués. À titre d'exemple : Moroi Makoto, après l'œuvre *Shōsange* en 1968, n'utilise la bande magnétique guère plus que comme un moyen de produire un effet d'écho du jeu instrumental direct ; Mayuzumi Toshirō réalise sa dernière œuvre de musique pour bande pour la NHK en 1969 avant de s'orienter de manière générale vers une pratique instrumentale plus traditionnelle ; Matsushita Shin.ichi, qui de 1965 à 1980 enseigne les sciences physiques à l'Université de Hambourg, signe sa dernière œuvre du genre en 1970 ; Takemitsu Tōru, largement acclamé par la critique et sollicité pour de nombreuses commissions internationales à partir des années 1960, utilise pour la dernière fois le studio de création de la NHK en 1972 ; Yuasa Jōji, après une ultime production au sein du même studio en 1975, travaille la musique électronique auprès du Centre de musique expérimental de l'Université de Californie à San Diego en 1984 et en 1987, à l'IRCAM en 1988, aux Ateliers Unité Polyagogique Informatique (UPIC) du Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales (CEMAMu) (aujourd'hui le Centre de Création Musicale Iannis Xenakis, CCMIX) en 1991²⁰⁶. Dès le début, le cadre collectif avait servi de dynamique de stimulation des propositions individuelles ; dès lors nous avançons que l'affirmation de parcours indépendants autour des années 1970 est en réalité moins la cause d'un « échec » que d'un « succès » de la gestion générale du studio pendant une quinzaine d'années.

C'est justement parce que les musiciens sont profondément impliqués dans un dialogue social auquel ils n'ont par ailleurs eu de cesse de prendre part, qu'à l'heure de la restructuration, sous forme d'éclatement, du système de studios, ils répondent tous de manières différentes aux attentes adressées à leur égard ainsi qu'à l'évolution de l'art. La logique à l'œuvre n'est pas foncièrement différente de celle qui sous-tend l'activité de la profession depuis la fin de la guerre : formellement, l'activité en question s'adapte chaque fois au contexte, selon divers niveaux de tension dans le rapport à l'individu et au collectif, le rapport à soi et à l'altérité, le rapport à l'autorité et au subversif, le rapport au présent et à l'histoire. Un équilibre se fait dans l'enchaînement des éléments en jeu ; aussi, il n'est pas paradoxal que quelques-uns des compositeurs en cause, alors qu'ils orientent leur activité vers des cheminements distincts, se réunissent une fois de plus autour d'une

KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Nihon no denshi ongaku – Shuyō sakuhin » 『日本の電子音楽 主要作品』 (La Musique électronique japonaise – Les œuvres principales), dans KAWASAKI Kōji (dir.), *op. cit.*, p. 1047-1011.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 1047-992.

même structure collective, Toransonikku トランソニック (Transonic), laquelle, fondée de manière autonome, témoigne d'un engagement communautaire maintenu vif. Constitué en 1972 par Takahashi Yūji²⁰⁷, alors fraîchement revenu d'un séjour de presque dix ans en Europe et aux États-Unis après y avoir suivi Iannis Xenakis, le groupe édite entre 1973 et 1976 douze numéros d'une revue du même nom entièrement dédiée aux pratiques musicales les plus novatrices et à la question de la responsabilité sociale des musiciens²⁰⁸; une question qui, à nouveau, trouve réponse dans le va-et-vient d'un ajustement constant, selon les circonstances, aux expressions d'un « on » et d'un « je » corrélatifs. À l'heure où l'écart entre les itinéraires individuels se fait davantage marqué et où la production pour bande fait face à une fragmentation des perspectives, il convient pour le studio de la NHK, mais aussi pour ceux désormais extérieurs à la structure mais qui prirent part à son développement, de réaffirmer le caractère unitaire de l'œuvre constituée, puisque par son biais, c'est la cohésion structurelle du studio en tant que socle historique du développement de l'art qui également s'articule.

3.B. L'ouvrage du studio de la NHK aujourd'hui

Avec la diversification des pratiques et l'intensification de la demande, la NHK se heurte au problème de la continuation des modalités de production en application jusque-là. Le changement qui s'opère entraîne une transformation de l'appréhension de la discipline à plusieurs niveaux et redistribue les enjeux de la création auprès de nombreux nouveaux acteurs. La NHK de ce fait ne peut prétendre continuer d'agir comme un axe de convergence majeur des forces en action. Tandis que les compositeurs, par leur mobilité et par leur capacité à adapter à diverses ressources instrumentales le propos musical qu'ils développent, sont libres de transférer la substance de leur art auprès d'outils de production formelle variés, le studio ne peut organiser le passage à un tout nouvel environnement technique sans dénaturer quelque part le rapport établi à l'« artisanat » du travail de la bande magnétique. Parce qu'une coupure dans le rapport à l'art se crée inévitablement avec le renouvellement en profondeur du matériel, le moment du basculement n'est pas sans être considéré avec méfiance, et ce n'est qu'en 1973, après six années de recherches menées sur l'utilisation des ordinateurs, qu'une œuvre au matériau entièrement constitué par calculs numériques est réalisée à la NHK : *Panoramikku sonōru* パノラミック・ソノール (Panoramic Sonor) de Takeda Akimichi, musicologue et compositeur diplômé de l'Université des arts de Tōkyō. Pour cause de connaissance

²⁰⁷ Aux côtés de Takahashi Yūji se trouvent Takemitsu Tōru, Ichianagi Toshi, Yuasa Jōji, Hayashi Hikaru, Matsudaira Yoriaki, Shibata Minao.

²⁰⁸ GALLIANO Luciana, *op. cit.*, p. 233.

insuffisante des fonctionnalités des nouvelles ressources, l'enregistrement sonore est édité selon les méthodes « traditionnelles » de transformation du son par le biais de la manipulation du support magnétique de l'œuvre, déclare l'ingénieur du son Satō Shigeru²⁰⁹. L'ordinateur apparaît ainsi n'être qu'un élément parmi d'autres du dialogue pratiqué avec le milieu instrumental au sujet de la méthode : il ne constitue pas un interlocuteur absolu auprès duquel se réorganiserait en totalité l'exercice de la production musicale ; c'est-à-dire qu'il n'affecte pas l'autonomie du créateur. Mettre en exergue la facture manuelle de l'œuvre en question permet par ailleurs d'entretenir l'idée selon laquelle la cohésion du travail du studio de la NHK repose sur le savoir-faire de ses techniciens. À propos du rapport aux nouveaux outils numériques, Shibata Minao écrit en 1974 dans *Kikan toransonikku*²¹⁰ :

初期の手作りのテープ音楽は技術者の手先の器用さと徹夜作業を煩わめ熱意に支えられて育った、それは、いわば名人の手作りの仕事という観があり、多少の語弊のあるのを承知でいえば芸術のための芸術であった。これを音響デザイン、環境音楽といった観点から企業レベルで取り上げていく方向や、音響学的心理学的方法をより深める方向など、テープ音楽の領域は今日ひじょうに拡大され、多様化されつつある、江崎健次郎、和田則彦、住谷智、端山貢明、一柳慧らの仕事はそうした意味でこれまでの芸術派テープ音楽の未踏の分野を開拓しつつある。

La musique pour bande des débuts, confectionnée à la main, doit beaucoup à l'adresse et à l'ardeur à la tâche, témoignée jusque tard dans la nuit, des techniciens ; elle est à considérer comme le fruit d'un travail de maîtres, et si j'ose dire, comme un art fait pour l'amour de l'art. Orienté vers le domaine industriel par le biais du *design* acoustique et de la musique environnementale, ou bien approfondi *via* la psychoacoustique, le champ de la musique pour bande aujourd'hui s'élargit et se diversifie ; de cette manière, à travers l'œuvre de compositeurs tels que Esaki Kenjiro, Wada Norihiko [和田則彦 (1932-)]²¹¹, Sumitani Satoshi [住谷智 (1932-2003)]²¹², Hayama Kōmei [端山貢明 (1932-)]²¹³, Ichianagi Toshi, les territoires encore non explorés de l'art peuvent être défrichés.

[...]日本では、二十年あまり前に初期の電子音楽やミュージック・コンクレートの時期にはほとんど諸外国と同じスタート・ラインに立っていたが、コンピューター音楽ではいちじるしく立ちおくれた。その原因は名人芸と熱意だけではコンピューター音楽は成り立たず、設備と運用に多額の費用がかかることにある。

[...] Au Japon, il y a une vingtaine d'années, au moment où débutaient la musique électronique et la musique concrète, nous démarrions du même point que les autres pays, mais en ce qui concerne la musique par ordinateur, nous avons pris un

²⁰⁹ SATŌ Shigeru 佐藤茂, « Panoramikku sonōru » 『パノラミックソノール』 (*Panoramic Sonor*), *Oto no hajimari o motomete 4 – Satō Shigeru no shigoto* 音の原始 (はじまり) を求めて 4 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 4 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2006, non paginé.

²¹⁰ SHIBATA Minao 柴田南雄, *op. cit.*, p. 59.

²¹¹ Pianiste et compositeur, diplômé de l'Université des arts de Tōkyō en 1956, Wada Norihiko, d'abord producteur d'émissions radiophoniques et télévisées, intègre le collectif *Onkyō dezainā no kai* 音響デザイナーの会 (Groupe des *designers* acoustiques) en 1959.

²¹² Diplômé en musique de l'Université d'Ibaraki 茨城大学音楽科 et de l'Université des arts de Tōkyō, Sumitani Satoshi fonde le studio de l'ETSM en 1962. En 1972, il devient le directeur du studio de musique électronique du Centre de technologie de l'Université Tōkyō Gakugei.

²¹³ Après être sorti diplômé de l'Université des arts de Tōkyō, Hayama Kōmei intègre en 1957 pendant deux ans le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, au sein duquel il étudie auprès d'Olivier Messiaen. Il fonde au Japon en 1972 le *Konpyūta āto sentā* コンピュータ・アート・センター (Computer Art Center).

retard considérable. Cela est dû au fait que la virtuosité et l'ardeur ne suffisent pas ; il faut investir de grandes sommes d'argent dans le matériel et son application.

Si la compétence pratique telle qu'elle est exposée ici constitue un moyen de dépasser les limites matérielles d'un environnement de travail fondé sur des appareils analogiques, elle ne peut toutefois que buter contre l'instrument numérique lequel suppose un rapport autre à la machine, plus tendu car davantage directif dans la manière dont il dépend de la syntaxe d'un langage déjà déterminé. Procédant par des calculs dont le résultat apparaît de manière tout à fait déphasée avec la formulation de ses termes, l'instrument numérique en question ne peut accorder la même souplesse avec laquelle se fondait jusque-là la démarche empirique et sensible, c'est-à-dire en constante transformation, de construction du son. C'est la structure même du dispositif de saisie de l'outil, et ce faisant de l'art auquel il est lié, qui s'en trouve modifiée. Ainsi, considérer l'ordinateur comme un simple module du système et non comme le centre dudit système permet de résister quelque peu au mouvement d'avancée générale de la discipline tout en ne s'y opposant pas, autrement dit, tout en évitant soigneusement de se positionner à contre-courant du progrès. Pour le studio de la NHK, cela ne représente pas tant une réponse d'ordre financière au coût du matériel et de son fonctionnement, comme cherche à le signifier Shibata, qu'une approche méthodologique dûment raisonnée du modèle en train de s'installer : une stratégie qui bien justement n'entrave pas la logique du rapport à la technique davantage comme processus actualisé de réaction au son que comme moyen de « transposition directe » de la pensée en un objet sonore constitué. En effectuant la jonction de deux plans différents du travail du son et de son appréhension, le savoir-faire « artisanal » peut demeurer dès lors, en théorie, ce principe par lequel se coordonnent les différentes œuvres produites, quels que soient la période dont elles sont issues et les formes qui les manifestent. Il est ce qui, en quelque sorte, permet d'articuler l'histoire de la musique pour bande japonaise au-delà du changement de l'environnement technique que requiert son évolution.

Shibata participe en juin 1970 au congrès international *Music and Technology* organisé par l'Unesco à Stockholm. Dans les actes publiés en français par La Revue musicale²¹⁴, à la question du caractère de la musique électronique japonaise et de son développement, le compositeur écrit²¹⁵ :

Outre la musique de style occidental, le Japon a une musique traditionnelle représentée par de nombreux genres. Ils semblent offrir un champ restreint à la

²¹⁴ SHIBATA Minao, « Musique et technologie au Japon », *La Revue musicale – Musique et technologie – Réunion de Stockholm 8-12 juin 1970*, nos. 268-269, 1971, pp. 173-180.

Une version anglaise du même texte est aussi publiée :

Id., « Music and Technology in Japan », *La Revue Musicale – Music and Technology – Stockholm Meeting June 8-12 1970*, nos. 268-269, 1971, pp. 173-179.

²¹⁵ *Id.*, « Musique et technologie au Japon », *La Revue musicale – Musique et technologie – Réunion de Stockholm 8-12 juin 1970*, nos. 268-269, 1971, p. 180.

technologie. L'évolution la plus probable est l'intégration, dans le cadre d'une musique de style occidental, d'un parfum de tradition, qui est néanmoins proche du style de vie du Japon moderne. D'un point de vue purement technique, par exemple, dans « Icon », de Yuasa, vingt-cinq très étroites bandes de son blanc enregistrées sur cinq pistes (cinq bandes par piste) qui « volent » autour d'un circuit de cinq haut-parleurs, comme une toile d'araignée. Ce type de technique japonaise – qui consiste en une manipulation délicate et raffinée des sons en parfait accord avec l'esprit de l'art japonais traditionnel – est sans doute unique, et nous devrions la préserver et la cultiver.

Le propos de la technique de production domestique laquelle serait typiquement japonaise est réaffirmé. Mais cette fois, ladite technique se construit comme une manifestation contemporaine de la spécificité de l'art japonais ; elle est ce faisant légitimée par son raccordement à la tradition. Souvenons-nous, les louanges qu'avait adressées John Cage à Okuyama Jūnosuke pour son travail au Sōgetsu Art Center avaient débordé du cadre de la circonstance pour, à partir d'environ 1964, être récupérées par les agents de la constitution de la musique pour bande japonaise, et faire de l'excellence du travail technique de la bande magnétique un trait propre à la production locale ; en 1970, ce trait est présenté par Shibata comme une émanation d'un schéma de création plus large et pensé comme intemporel. Il permet par ailleurs d'inscrire pleinement la musique pour bande dans la généalogie de l'art « traditionnel » national. Le rapport à la technique a tout intérêt dès lors de s'ancrer au sein du processus d'écriture de l'histoire de ladite musique : dans un court récit de la production de musique pour bande nationale que propose Shibata en 1974²¹⁶, la perspective artistique et la perspective technique sont mêlées de sorte à ce que pour chaque œuvre mentionnée, soient identifiés le compositeur et les techniciens qui y sont rattachés.

Il est difficile de prendre la réelle mesure, les années qui suivent, de la diffusion de l'idée qu'existe un savoir-faire technique caractéristique de l'œuvre de studio japonaise. Alors que la recherche purement artistique s'amenuise au moment où les moyens de faire de la musique électronique se démocratisent et que se développe une importante industrie du synthétiseur – par le biais des constructeurs Korg コルグ, Roland ローランド, Yamaha ヤマハ –, c'est davantage l'image d'un Japon producteur d'une technologie instrumentale de qualité qui se déploie. Structurellement, la logique n'en est cependant pas particulièrement différente : elle relève d'une pensée selon laquelle les ingénieurs et à une autre échelle les firmes, en tant que participants au débat constitué autour de la nécessité d'établir un rapport toujours mieux défini au son à élaborer, ont par leurs compétences la capacité de répondre aux attentes des différents publics. Il n'y a pas glissement du discours sur le savoir-faire d'un champ vers l'autre, mais plutôt une coexistence de deux formes d'expression, à intensités variables dans le temps, d'une

²¹⁶ *Id.*, « Nihon no denshi ongaku no rekishi to genjō » 『日本の電子音楽の歴史と現状』 (L'Histoire et l'état actuel de la musique électronique japonaise), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 4, octobre 1974, pp. 48-59.

même exigence à rendre sensibles les mécanismes relationnels en jeu dans la création technique ; deux formes d'expression, appuyées sur les mêmes ressorts, qui sont appliquées simultanément à deux économies musicales différentes : au cours des années 1970, le synthétiseur, en devenant de manière générale un instrument de musique populaire, creuse un sillon qui, sur les plans artistique et social, s'éloigne considérablement des contours de la musique, dite savante ou sérieuse, fabriquée dans les laboratoires de recherche que représentent les studios des établissements radiophoniques et des institutions de l'art.

Le directeur du studio de la NHK en poste depuis l'époque de la réalisation de *Shichi no variēshon*, Uenami Wataru, quitte ses fonctions en 1982. Le déclin de l'activité du studio était déjà sensible depuis le milieu des années 1970 mais celui-ci s'accélère alors²¹⁷. En 1993, Satō Shigeru, l'un des principaux ingénieurs du son à avoir œuvré pour le développement de la musique pour bande, prend sa retraite à son tour : la structure, qui est alors privée de ses techniciens historiques, passe à un environnement matériel globalement numérique en 1997. Il n'est plus question à ce moment-là de produire des œuvres musicales autonomes, mais les génériques et la musique d'accompagnement d'émissions télévisées et radiophoniques²¹⁸. En 1993 toujours, l'année où prend place à l'Université Waseda 早稲田大学 – et ce pour la première fois en Asie – la dix-neuvième édition de la Conférence internationale de musique par ordinateur (International Computer Music Conference, ICMC)²¹⁹, est produite une compilation, intitulée *Oto no hajimari o motomete*, contenant une partie du travail de Shiotani Hiroshi, ingénieur en chef du studio de la NHK à partir de 1955 et qui décède en 1992. Le projet, à l'initiative d'anciens étudiants en musique de l'Université des arts d'Ōsaka et qui bénéficie de la collaboration de Satō Shigeru, entend rendre hommage à celui qui fut également enseignant au sein de l'université en question à partir de 1969²²⁰. La tenue d'une manifestation liée à la musique faite par ordinateur, réunissant une nouvelle

²¹⁷ La diminution du nombre d'œuvres musicales créées à la NHK se fait véritablement sensible vers la fin des années 1970. Kawasaki Kōji recense quatre œuvres produites – entièrement ou en partie – au sein de l'institution en 1971, cinq en 1972, quatre en 1973, six en 1974, trois en 1975, deux en 1976, une en 1977, cinq en 1978, deux en 1979, trois en 1980, deux en 1981, trois en 1982, deux en 1983 et en 1984, deux en 1986 et en 1987, trois en 1989, deux en 1990, deux en 1992 et en 1993, une en 1994 et en 1995, une en 1998 et en 1999.

KAWASAKI Kōji 川崎弘二, *op. cit.*, p. 1037-978.

²¹⁸ FUJITA Masami 藤田昌巳, HAMASAKI Kimio 浜崎公男, « NHK shin denshi ongaku sutajio no gaiyō » 『NHK 新電子音楽スタジオの概要』 (Aperçu du nouveau studio de musique électronique de la NHK), *Hōsō gijutsu 放送技術* (Techniques de radiodiffusion), vol. 50 no. 5, mai 1997, p. 128 ; 135.

²¹⁹ SHIMAZU Takehito, *op. cit.*, p. 105.

²²⁰ Ces informations ont été récoltées lors d'échanges privés avec Shimura Satoshi, musicien et enseignant à l'Université des arts d'Ōsaka, et avec Hinagata Hiroshi 日永田広, ingénieur du son à l'origine de Sound3, la compagnie qui édite la série de disques *Oto no hajimari o motomete*. Tous deux sont des anciens étudiants de Shiotani Hiroshi.

génération de compositeurs et d'ingénieurs du son autour de la célébration de techniques devenues désormais courantes, et la parution la même année d'une anthologie dédiée à la mémoire de l'un des premiers acteurs de la musique pour bande relève de la plus pure coïncidence ; le second événement n'en constitue pourtant pas moins une occasion de mettre en avant le point d'origine de la musique électronique japonaise, sous-tendu par un travail de production tout à fait différent que celui alors communément en cours.

Après la disparition d'Uenami Wataru en 2003, il est décidé de donner une suite au disque *Oto no hajimari o motomete* et de publier une série d'enregistrements des principales œuvres du studio de musique électronique de la NHK, chaque volume de la collection étant consacré au travail d'un ou plusieurs techniciens en particulier. Suite à tout ce que nous venons d'exposer, nous proposons qu'il ne serait pas tout à fait exact de dire que la série de disques en question, éditée en peu d'exemplaires et vouée à ne pas vraiment dépasser le cercle des proches des anciens agents du studio et celui des auditeurs avertis *via* un réseau de distribution limité, prétend relancer l'idée que la particularité de la musique pour bande domestique repose sur le savoir-faire de ses techniciens : il nous apparaît que, menée depuis une impulsion privée et s'adressant à un public relativement restreint, l'entreprise en réalité consiste moins à forger un discours de valorisation de la production japonaise qu'à célébrer des créateurs dont le nom restait plus ou moins dans l'ombre malgré l'importance du rôle qu'ils avaient joué pour mettre sur pied ladite production. Pour le formuler autrement, nous suggérons que les lignes de force qui traversent l'anthologie dont nous parlons s'articulent davantage comme la conséquence d'un énoncé déjà construit et assimilé, que comme une intention de produire un énoncé. Ce serait dire l'énergie avec laquelle les propositions élaborées dans les années 1960 et 1970 pour constituer la cohésion de l'art et installer ce dernier auprès de la scène internationale demeurent ancrées dans les représentations de ceux qui aujourd'hui, avec les moyens qui sont les leurs, participent à perpétuer la présence au monde dudit art²²¹.

²²¹ Voir CORRAL Jeremy, « Les débuts de la musique électroacoustique japonaise : archives sonores et discours de valorisation », dans SUZUKI Seiko, CORDEREIX Pascal, BERGOUNIOUX Gabriel (dir.), *Mémoire sonore du Japon – Le disque, la musique et la langue*, Paris / Orléans, BNF / Université d'Orléans, 2021, pp. 81-94.

CONCLUSION

De l'importance de la musique pour bande pour resituer l'espace musical japonais

L'impulsion initiale de notre recherche démarrait de la prémisse selon laquelle la modernité musicale, si elle se fonde sur les formes occidentales, suppose de s'appuyer sur des schémas déjà en circulation qui seraient par anticipation peu enclins à révéler les principes vrais de l'expression japonaise ; cela s'expliquant par le fait que la musique japonaise, d'ordinaire corrélée à la musique occidentale *via* un jeu de différences avec elle, n'est pas pensée de manière suffisamment autonome, avance Ishii Hiromi¹. En réalité dit Ishii², la musique japonaise est davantage qu'une pratique instrumentale « autre » ; elle nécessite d'abord d'être comprise par le biais d'une autre écoute, laquelle s'affranchit des dispositifs habituels, restreints, d'architecture rythmique, harmonique et mélodique au sein d'une temporalité progressive. Ainsi c'est plus l'événement sonore dans ses moindres caractères sensibles, « tel qu'il est », qui devrait guider l'attention. Les systèmes classiques cependant n'autorisent pas une telle lecture. Comme suggère l'auteure³, et comme nous le vérifions aussi, la musique électroacoustique, et donc la musique pour bande, de la manière dont nous la définissons, par son ajustement à des moyens techniques innovants permettant de travailler le son, par son intention générale de mettre en avant une suite d'événements sonores articulés autrement que par un déroulement chronologique du temps, par la coupure qu'elle propose d'effectuer ce faisant avec l'histoire de la musique, offre un cadre alternatif, bienvenu, par lequel s'établit plus aisément une réflexion par rapport à ce qu'est la teneur véritable de l'art musical domestique. Le contexte de l'après-guerre, d'un point de vue politique, technologique et social – avec la valorisation de l'autonomie, le développement économique et matériel des structures radiophoniques et plus largement médiatiques, la redéfinition de la responsabilité de l'artiste –, favorise la constitution collective d'une forme d'expression fondée sur ces ressorts. Par le biais des avant-gardes et du jeu de leur coordination transnationale, les compositeurs japonais saisissent là l'opportunité de repenser et réaffirmer leur place au monde en des termes inédits et qui s'avèrent potentiellement capables de redéfinir la nature du lien à l'Occident. En validant la première hypothèse susmentionnée, notre travail, dont nous allons revoir les grands mouvements dans cette conclusion générale, consistait alors à déterminer comment

¹ ISHII Hiromi, *Composing Electroacoustic Music Relating to Traditional Japanese Music*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Simon Emmerson, City University of London, 2006, 124 p. + annexes.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*

s'articulent la musique pour bande japonaise et le questionnement qui la sous-tend.

Pour déterminer ce qui serait propre à la vérité de la musique japonaise, il n'y a pas pour autant de rejet de la musique occidentale ; bien au contraire. L'approche compositionnelle de la musique pour bande découle d'un dialogue engagé en particulier avec la France, l'Allemagne, les États-Unis, dans le moment même du développement international de l'art. Comme nous l'avons montré, le procédé mimétique n'est en outre pas absent de la relation à l'Autre : il s'incarne par exemple chez Mayuzumi Toshirō et chez Takemitsu Tōru dans la manière de s'assurer par l'enregistrement, et donc par un décollement d'avec le réel tel qu'il est d'abord expérimenté, de la musicalité latente du monde sonore ; chez Moroi Makoto, Shibata Minao, Matsushita Shin.ichi, dans le choix de l'arrangement sériel pour contempler les facettes d'une matière sonore activée non plus par les schèmes de l'expression romantique mais par de multiples rapports à la fois mécaniques et sensibles d'intervalles de temps, de hauteurs, de substances ; chez Ichianagi Toshi, Takahashi Yūji, Matsudaira Yoriaki, Yuasa Jōji, dans les modalités d'évacuation d'un « formalisme électroacoustique » naissant. Ledit procédé mimétique est cependant loin d'être absolu dans l'élaboration de l'art : comme le propose Judith Ann Herd⁴, plutôt logé dans la méthodologie de la conception de l'œuvre que dans la forme musicale recherchée, il constitue de manière générale dans le champ de la musique contemporaine un outil de transgression rapide des standards académiques. Autrement dit, il permet d'appréhender immédiatement ce qui est déjà en train de faire table rase de la tradition occidentale pour mieux poser les fondations de ce qui doit venir après : un art musical porté et mu autant que faire se peut par une sensibilité proprement individuelle et communautaire, à propos de laquelle est particulièrement prégnant l'ajustement au local dans toute l'étendue de ses représentations – de la tradition aux trajectoires dites universelles. Les reliefs de l'œuvre, de cette façon, sont travaillés dans le mouvement d'un rapport tendu des auteurs à leur milieu et à un questionnement quant à leur identité culturelle.

Herd a raison quelque part d'ajouter que l'acquisition par mimétisme des méthodes de composition occidentales, autour desquelles s'attachent les dynamiques globales de rassemblement et le débat international, assure le chemin le plus rapide vers, justement, la reconnaissance internationale⁵. Cette explication pourtant ne peut suffire au regard du développement et de la circulation de la proposition japonaise. Elle ne saisit pas l'entièreté de l'importance du mimétisme ni du mécanisme qui l'embarque, et ce pour deux raisons. Premièrement, la musique pour bande internationale est à ses débuts

⁴ HERD Judith Ann, *Change and Continuity in Contemporary Japanese Music: A Search for a National Identity*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de KLEEMAN Janice, Brown University, 1987, p. 280.

⁵ *Ibid.*

majoritairement pénétrée par le biais de l'écrit au Japon ; essayer de retranscrire concrètement le produit de l'interprétation des textes est une nécessité qu'implique la structure même du rapport à l'objet étudié. En effet, lorsque se fait jour une certaine volonté d'explorer les possibilités d'écriture musicale de la bande magnétique, la production occidentale déjà existante se donne en grande partie comme une image « auditive » mentale travaillée dans le creuset de l'interrogation des documents abordés ; le transfert par l'oreille et par le geste de cette image sur la bande devient alors le moyen le plus immédiat d'appréhender la substance de ladite production. En réalité le procédé relève davantage de la double translation systémique – de la musique au texte puis de nouveau à la musique – que de l'imitation à proprement parler : il y a adaptation et forcément transformation. Dans la mesure de l'intention de reproduire ce qui doit l'être, et donc en dehors d'écarts volontaires, le résultat escompté se veut toutefois le plus analogue possible aux effets sonores et musicaux d'origine, condition *sine qua non* au rapprochement d'avec la réalité de l'art et à l'affinement du dialogue avec celui-ci. Deuxièmement, et fort à propos avec la dynamique dialectique susmentionnée, c'est à travers la pression, double, de l'examen des postulats de création occidentaux et de l'exploration de la réalité locale que la production nationale trouve ses voies de progression, de représentation, et *in fine* de déploiement *via* la constitution d'axes d'échanges transnationaux : l'œuvre japonaise s'établit au monde sur les ressorts *a priori* contradictoires, mais pourtant simultanés et complémentaires, de la concordance et de la différence avec lesdites méthodes de composition occidentales. L'imitation, de ce fait, ne peut être tout à fait perçue comme un moyen de rendre légitime auprès de la scène internationale la création locale. Elle est davantage l'un des termes du balancement en jeu dans le processus de rapprochement et de distanciation avec les modèles considérés, dans le sens où c'est la volonté de saisir intellectuellement et matériellement les formes de création internationales, puis la mise en avant de variations distinctes de ces mêmes formes – des variations estimées comme non moins justifiées car sincères –, qui vont constituer le mouvement d'aller et retour dans la relation installée avec les différents interlocuteurs. C'est par le biais d'un tel mécanisme que, par exemple, les compositeurs japonais font valoir l'originalité d'une œuvre laquelle adhère aux formats établis et qui plusieurs fois est primée au sein des concours internationaux, ou qu'une connexion spécifique au mouvement expérimental américain se fait autour de l'idée de la pensée orientale en tant que réaction à l'autorité de la musique européenne.

Le procédé d'évaluation critique à la fois conceptuel et pratique – par la discussion des énoncés, des principes et des résultats ; par l'essai concret – de la démarche de Pierre Schaeffer, de celle de Karlheinz Stockhausen, de celle de John Cage, émane de cette intention de situer la production domestique au sein des flux d'échanges

internationaux tout en l'ancrant fermement dans l'espace local. Il s'agit en d'autres termes d'user de l'imitation comme d'une garantie de maintenir ouverte une fenêtre donnant sur un vaste champ des possibilités, dont les formes, en mouvement constant, épousent d'une part les avancées techniques et théoriques pensées comme objectives, universelles, et donc d'une certaine manière vraies de l'art en question, d'autre part la dynamique du dialogue en jeu avec l'Autre et en retour, sous forme d'interrogation de la figure du compositeur japonais, avec l'environnement social direct ; un environnement par lequel est entretenu le rapport construit à la pratique et à l'écoute musicales, mais aussi, procédant d'une même mécanique, à l'écoute du son non forcément instrumental, corrélative à l'acte de création de la musique pour bande. On voit bien que l'assertion d'Emmanuelle Loubet présentée en début de notre réflexion⁶, selon laquelle les idées théoriques (occidentales) dans l'œuvre japonaise servent simplement de faire-valoir formel d'approches compositionnelles en réalité intuitives, nie de ce fait la nature de l'articulation – dialectique – à l'Autre qui s'exerce au sein du processus créatif. Le modèle général de translation proposé par Sakai Naoki⁷, avec lequel ce dernier appuie l'idée du désir d'équivalence structurelle des Japonais pour l'Occident, désir dont les traits s'incarneraient dans la recherche d'une symétrie de fond, et seulement de fond, entre le système référent et le système autochtone, s'avère de ce fait bien plus pertinent. Il faut bien comprendre en effet que l'imitation dans le cas que nous avons abordé ne sert ni une intention de reproduire un objet lequel serait considéré comme supérieur, ni inversement ne façonne une simple ornementation destinée à valoriser l'art local. Il est ce qui, dans la pratique de la musique pour bande, guide le questionnement, pose les fondations de ce qui doit être techniquement mis en œuvre et de ce qui doit être entendu.

De l'importance de la mise en lumière des procédés dialectiques comme outil d'analyse

Quoique la musique pour bande au Japon constitue un tout nouveau point de départ salutaire pour les compositeurs impliqués, en cela qu'elle garantirait dans le champ de la musique contemporaine une autonomie formelle jusque-là sans précédent vis-à-vis de la musique occidentale, elle reste quelque part le produit d'échanges transculturels dont les éléments sont rattachés, quelle que soit la nature de l'articulation pratiquée – une continuité ou une rupture –, à des héritages concrets ou imaginaires distincts, dont fait justement partie la musique occidentale. Elle est le résultat de croisements, entre zones culturelles déterminées, de dynamiques réflexives et musicales particulières : elle est un

⁶ LOUBET Emmanuelle, « The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s », *Computer Music Journal*, vol. 21 no. 4, hiver 1997, p. 12.

⁷ SAKAI Naoki, *Translation and Subjectivity – On “Japan” and Cultural Nationalism*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 1997, p. 52.

lieu d'hybridités fondamentales, selon le type de terminologie mise en avant par la notion des transferts culturels. On ne saurait néanmoins se contenter d'un tel postulat resserré étroitement sur l'objet, postulat qui, si l'on n'y prend pas garde, risque de mener sur le terrain glissant de la schématisation excessive ; une simplification trop importante des éléments impliqués et de leur interaction n'étant pas sans favoriser la représentation paresseuse d'un Japon qui imite tout en « japonisant » ce dont il s'empare. C'est un énoncé qu'il nous importait de dépasser par une analyse fine des trajectoires en jeu.

Il nous apparaissait primordial d'élargir notre regard aux points de tension de part et d'autre du dialogue en jeu dans la création, pour mieux appréhender non pas seulement des contenus et des formes qui changent au gré de leurs passages d'un système culturel à un autre, mais des modalités de coordination entre eux d'éléments qui réagissent de part et d'autre aux rapports de force en place et à leur évolution : c'est depuis la position d'agents pensés comme autonomes et libres de répondre comme ils le souhaitent à l'œuvre examinée ainsi qu'aux dynamiques sociales de rassemblement et de raisonnement collectif, depuis des conditions particulières d'engagement au monde, des dispositions à faire l'art, des affirmations d'intention, en bref depuis des marques de subjectivité lesquelles incluent simultanément les multiples dimensions de la relation à l'Autre et les multiples dimensions de la relation au travail musical en cours, plutôt que depuis des « choses » (mobiles et donc non soumises à des représentations fixes soit, mais) dont la saisie en termes de passages et de transformations escamote d'emblée les phénomènes de conscience et les actes de volition qui sous-tendent la création, qu'il fallait pensions-nous interroger la production japonaise. Le recours étendu aux sources japonaises s'avérait bien sûr essentiel, dans la mesure où il permettait de rendre visible une rencontre qui, depuis le point de vue occidental, soit apparaissait comme amoindrie, soit n'existait pas.

Pour rendre compte de cette concentration de l'attention des agents japonais vers cet art qu'ils s'appliquent à interroger, nous décidions de disposer comme source de réflexion des présupposés de l'herméneutique, science de l'interprétation des textes dont l'application des principes démarre avec l'idée que l'écrit se présente par un ensemble de distances – temporelle, spatiale, culturelle – que l'interprétation susdite s'efforce de combler. L'herméneutique pose pour prédicat général que la compréhension se fait à travers une double ouverture : celle du texte et celle de l'interprète, qui tente de pénétrer cet autre en en articulant ce qui est proche et ce qui s'oppose à lui. L'interprétation de la sorte est considérée comme un acte de coproduction, toutefois imparfaite, de sens, comme un lieu de médiation, laquelle ne peut qu'être incomplète en raison de la nature constamment béante, sensible au contexte et aux trajectoires, du rapport qui la sous-tend ; en aucun cas l'interprétation ne prétend ranimer une vérité laquelle serait transcendante

au texte, dit Hans-Georg Gadamer⁸. L'herméneutique vise donc à rendre compte du caractère subjectif du rapport à l'autre et du résultat de ce rapport, ce qui, dans notre travail, nous permettait de mettre en lumière des tensions en propre au sein du processus de découverte de la musique pour bande internationale, et de questionner ensuite l'articulation de ces tensions avec la pratique individuelle et communautaire de ladite musique.

En envisageant par ailleurs la question de l'interprétation de l'art non pas comme un dispositif de décryptage (linguistique) du sens mais d'actualisation (discursive) d'une présence virtuellement continue au monde – ainsi que le propose Friedrich Schleiermacher⁹ –, nous faisons l'hypothèse que s'articulent, comme les phases distinctes mais continues d'un projet général de constitution d'une musique pour bande nationale, ce que nous désignons comme les trois attitudes interprétatives des compositeurs japonais vis-à-vis du travail qu'ils se proposent de mener dans le cadre de ce projet – l'interprétation des textes sur la musique ; l'interprétation de la musique enregistrée ; l'interprétation des sons à disposition sur la bande magnétique, qu'il s'agit d'exploiter en tant que matériau de l'œuvre à réaliser : attitudes lesquelles, reposant chacune sur un procédé dialectique de (co)réalisation de sens, présenteraient donc des similitudes structurelles entre elles et ne seraient pas foncièrement disjointes, quand bien même les modalités de leur performance, linguistique pour l'une, sensible pour les autres, ne pourraient entièrement coïncider. Cela revient à dire que ce serait la poursuite d'un objectif déterminé qui coordonne d'une part les participants au dialogue, d'autre part les circonstances dudit dialogue. Le corpus d'étude que nous mobilisons, les œuvres et les textes internationaux appréhendés par les musiciens et les critiques japonais, les œuvres et les textes japonais produits à l'issue des procédures dialectiques susmentionnées, nous permettait alors d'examiner chaque fois les détails et les résultats de ces actes de dialogue. Le plan élaboré suite aux réflexions préliminaires nous orientant vers le modèle théorique susdit entendait alors mettre au jour en trois étapes une trajectoire du studio de la NHK – comme socle où se coordonnent des motifs individuels et des énergies collectives – que nous articulions de manière chronologique et thématique autour du rapport dialectique noué à l'Autre : l'abord essentiellement par le biais du texte de la musique pour bande étrangère au début de sa constitution ; la rencontre plus globalement directe de ladite musique et de ses faiseurs à partir de la fin des années 1950 ; les

⁸ GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode – Les Grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1966 (1^{ère} éd. 1960), 534 p.

⁹ SCHLEIERMACHER Friedrich, *Herméneutique*, Paris / Lille, Le Cerf / Presses Universitaires de Lille, 1989 (1^{ère} éd. 1838), p. 117. Cité dans MICHON Pascal, *Poétique d'une anti-anthropologie – L'herméneutique de Gadamer*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes & Controverses », 2000, p. 94.

modalités de construction de la proposition japonaise auprès de la scène internationale. Du rythme et des défis dans l'évolution des tensions en jeu devait ainsi se dégager en réaction le relief général de la production et de la dynamique de travail du studio.

Le studio de musique électronique de la NHK en tant qu'incorporation de la structure dialectique de la création

Dans la première partie de notre étude, nous avons montré que si dans les premiers temps les compositeurs japonais s'ouvrent aux réflexions de Pierre Schaeffer et aux écrits techniques provenant du studio de musique électronique de la NWDR, puis tentent de saisir les principes méthodologiques élaborés par la reproduction, dans une certaine mesure, des structures et des formes décrites, c'est pour mieux procéder à une critique radicale des formules de création que les énoncés appréhendés suggèrent : cela se traduit par exemple chez Mayuzumi Toshirō par une redéfinition du concept de musique concrète, laquelle dès lors trouve sa musicalité à travers le caractère sensible mais aussi la valeur émotionnelle des « sons concrets » – une valeur qui ferait écho à un contexte historique et culturel « parlant » pour les Japonais –, et, dans le cas de la musique électronique, par une recherche d'emblée axée sur l'organisation sérielle comme principe d'examen du son librement sculpté par le biais de l'oreille ; chez Takemitsu Tōru par l'élaboration conceptuelle d'un espace musical constitué de « sons uniques », c'est-à-dire aboutis, articulés par le biais de leur confrontation au silence ; chez Shibata Minao par une convergence des techniques de composition française et allemande, qui résulte en une tentative de musicalisation des sons concrets par leur sérialisation « organique », autrement dit par leur mise en perspective avec le rythme du mouvement des phénomènes naturels. Chacune de ces approches, lesquelles sont soumises de manière individuelle, s'articule par rapport aux autres : toutes répondent à cette volonté d'exploration musicale lancée collectivement. Dans tous les cas, alors que les fondements esthétiques et techniques des propositions domestiques demeurent globalement identiques aux fondements des musiques avec lesquelles s'engage le dialogue, une certaine détermination à passer outre la raideur de la théorie sous-tendant les formules appréhendées est à constater : sont particulièrement significatifs l'insistance du rapport au sensible et à l'émotion ainsi que le renvoi de l'œuvre édifiée à un univers de tensions historiques, sociales, physiologiques et cosmologiques dynamiques, univers au sein duquel ne ferait pas obstacle à la spontanéité de l'acte musical, et donc à la vérité des liens tressés, ce qui peut être considéré comme une activité de l'esprit dont les résultats existent aussi de manière « inanimée » car isolée de la pratique.

Ensuite, nous avons exposé en deuxième partie la manière dont l'intensification

des contacts directs avec l'avant-garde étrangère vers la fin des années 1950 constitue un nouveau terrain d'échanges multipolarisés et simultanés, propice au dépassement du rapport déphasé et unilatéralement transformant d'avec l'écrit. Moyennant une présence artistique davantage rendue visible sur la scène internationale et, à la faveur de déplacements transnationaux spécifiques, le co-développement avec l'Occident d'une pensée laquelle, teintée de la spiritualité bouddhique et considérée comme proprement extrême-orientale, invite au détachement d'avec les formes constituées – pour accéder à une vérité « plus vraie » logée en-deçà des contours connus du monde –, le Japon établit une relation toute particulière à John Cage et au mouvement expérimental américain. Le rapprochement confirme pour les compositeurs japonais la validité d'un engagement général à l'œuvre produite, démarré plus tôt, consistant à imaginer par le recours à l'hypothèse de la *praxis* comme authenticité les lignes de débordement de la musique contemporaine européenne, jusque-là axe principal de dissémination des formes, auxquelles s'accroche par le même biais l'idée commune d'une autorité induite. Au demeurant, la critique de la conception de l'indétermination de Cage, laquelle a pour principes de confier les contours de l'œuvre au hasard, assure aux compositeurs japonais la possibilité de conserver leur indépendance créative, une indépendance qui dès lors s'exprime par une certaine tendance à privilégier le geste spontané en tant que marque de subjectivité fondée sur le primat de la sensibilité à l'environnement musical et social, et par une réflexion plus large sur le rapport au moment présent.

Dans la dernière partie, suite aux résultats des deux premières, nous avons mis en évidence les modalités de constitution générale de la musique pour bande japonaise, lesquelles reposent sur un goût pour la transversalité des moyens : un mouvement de « traversement » des différentes méthodes avec lesquelles s'était engagé le dialogue, tracé dans le refus d'articuler la production domestique par des principes théoriques élaborés dans le miroir de l'Autre – le type d'articulation susdite constituant un mécanisme de coordination mutuelle formé avec l'idée qu'un contraste méthodologique doit exister entre foyers de production ; il permettait notamment aux compositeurs allemands et français de cultiver au début de l'exercice de l'art un protocole de distanciation entre eux. Autrement dit, c'est en évacuant la question de la théorie en tant que moteur de rationalisation des forces et par opposition en instaurant l'action comme, d'abord, possibilité (paradoxalement d'ordre théorique) de contourner la théorie – cette dernière étant imaginée comme un dispositif de structuration des formes intrinsèque à un monde occidental quelque peu coupé d'avec l'énergie fondamentale du geste : un procédé de médiation concrète d'un état au monde –, puis comme mécanisme intégrateur des propositions effectuées – lesquelles d'emblée germaient avec la détermination de dépasser les postulats systémiques de la création occidentale –, que, dans un élan général

fait de dynamiques individuelles parfois divergentes sur le plan structurel et ce faisant théorique, les compositeurs japonais décident d'organiser leur propre musique pour bande. Invoquer l'action comme forme de continuité d'une œuvre dont les modalités de création, « mécaniques », demeurent socialement invisibles – et sont présentées comme telles – n'est pas sans paraître toutefois contradictoire ; aussi c'est à travers la figure du technicien, et avec lui le dévoilement de dispositifs collaboratifs, peu après que Cage ait mis en lumière ce qu'il considérait comme le caractère remarquable de l'exécution technique « japonaise » de l'art, qu'est proposée la cohésion recherchée. La reconstruction de la musique pour bande comme une discipline du geste ancré dans la relation concrète au monde participe à constituer à partir du milieu des années 1960 une sorte de résistance symbolique à une nouvelle intrusion politique dans le monde de l'art ; une immixtion laquelle se joue au niveau international et qui, sous couvert de la notion de l'universalité et de l'aphorisme que le bien vivre ensemble s'établit au moyen du développement global de l'environnement technologique et technique capitaliste, n'est pas sans, d'un côté, forcer le détournement des regards de la situation conflictuelle en Asie du sud-est et réactiver la structure de rapports transnationaux inégaux, de l'autre, au Japon, affermir la présence de l'État au sein de la société et, partant, contrarier l'autonomie de l'artiste. Au début des années 1970, tandis que s'accroît l'usage de l'ordinateur dans la musique pour bande, la réaffirmation de l'importance du geste, exprimée selon les termes d'un savoir-faire artisanal qui serait typiquement national, rattache la pratique à une certaine généalogie de l'art traditionnel japonais. Ainsi la musique pour bande domestique est *in fine* solidement réancrée à l'histoire japonaise. Cela n'annule en rien le développement dialectique élaboré jusque-là, puisqu'il devient alors ce qui émerge comme l'instrument de « redécouverte » d'un étant japonais.

Derrière le procédé de la transversalité des moyens comme mécanisme d'orientation des formes et le discours de l'importance du travail du technicien, en cela que ce dernier concrétise les reliefs d'une œuvre dont le processus de production se fait de manière collective, c'est une pleine rhétorique du dialogue qui est visible en filigrane, et avec elle celle de l'ouverture : une ouverture laquelle, quand bien même elle soutendrait bien nécessairement toute pratique de production, ne serait pas complètement assumée en Occident, tant elle s'efface derrière les marques construites d'un génie créatif qui s'expose à travers une réflexion, fondée sur la théorie, en apparence fermée sur elle-même, dans la manière dont elle se constitue à rebours de l'Autre. Il n'est pas étonnant ainsi de voir qu'après le retour de John Cage aux États-Unis et les différentes prises de conscience que la rencontre suscite, Moroi Makoto insiste, en termes d'élargissement des structures musicales, des types d'utilisation du son électronique et des publics visés, sur le

besoin d'évolution du studio de la NHK¹⁰. L'idée prend place au sein d'une suite de réflexions dont les fondations sont posées avec le début de l'art ; elle participe également à orienter la morphologie de l'ouverture telle qu'elle doit soutenir structurellement le studio. Ladite « ouverture » du studio était dès la réalisation des premières études électroniques de Mayuzumi Toshirō en 1955 une composante de la texture du lieu : en l'absence d'espace constitué spécifiquement pour la recherche musicale, elle était alors simplement contextuelle. En 1968, au moment où les équipements sont transférés dans de nouveaux locaux de la NHK, l'absence de protocole technique strict de production et de continuité méthodologique entre les œuvres est un choix dit délibéré, en partie motivé par la volonté d'insister sur une « manière de faire » domestique, élaborée au fil du rapport dans ses multiples dimensions à la pratique de l'art en question et qui justement serait déterminée par un certain goût pour le décloisonnement des perspectives et la révélation des liens d'interaction. En d'autres termes, le principe de l'ouverture est une constante, mais il s'exprime chaque fois différemment selon les besoins, les conditions et les contraintes du moment.

Nous pouvons affirmer en cela que s'il existe un caractère propre à la production du studio de musique électronique de la NHK, celui-ci ne réside pas au sein de formes déterminées, mais dans les interstices dynamiques qui lient ces formes entre elles, dans la relativité qui les articule. Ce faisant, si la production en question émerge *a priori* comme une suite d'œuvres déliées, suspendues à une constellation de subjectivités que nul modèle théorique ne rassemble, c'est dans la prise de hauteur, dans le basculement vers une entité collective composite et en mouvement, qu'est mis au jour un organisme supérieur qui bien que non véritablement clos, bien qu'en continuel état d'inachèvement, n'en reste pas moins totalement cohérent, comme est cohérent un corps vivant en continuelle transformation et dont les limites sont une interface ouverte sur l'extérieur. Le studio en lui-même, en tant que structure, se fait la continuité de ce corps. Il est construit comme ce corps aux cellules autonomes mais interconnectées, aux contours définis mais poreux, et ce tant au niveau économique – par la production d'une série d'œuvres indépendantes, de formes et de fonctions diverses, plutôt que soutenues par un protocole d'évolution progressive – que technique – dans le régime du studio « vide », lequel chaque fois doit être « rempli » des outils nécessaires à l'œuvre qu'il s'agit de réaliser – ou que social – à travers l'insistance sur la nature collaborative d'un travail mené à bien grâce à la mise en commun de compétences spécifiques.

D'abord extrêmement dynamique, et malgré la qualité d'adaptation aux

¹⁰ MOROI Makoto 諸井誠, « Denshi ongaku – NHK denshi ongaku sutajio no mondai o chūshin ni » 『電子音楽 NHK 電子音楽スタジオの問題を中心に』 (Musique électronique – À propos de la question du studio de musique électronique de la NHK), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 22 no. 2, janvier 1964, pp. 252-257.

avancées générales de l'art dont il fait preuve, le studio de musique électronique de la NHK est néanmoins victime au cours des années 1970 de sa stratégie de non-alignement franc aux progrès techniques qu'exige l'évolution rapide des représentations – un vacillement à partir duquel s'intensifie au fur et à mesure l'écart avec les établissements de production nationaux plus récents. Aujourd'hui globalement peu mise en avant et mal connue, structurellement trop différente de la production occidentale dont elle est contemporaine et partant mal comprise, toujours victime par ailleurs d'une disposition générale à maintenir la création des nations situées « dans les bordures du monde » dans un rapport de subordination à la création européenne et américaine – ce qui, dans une certaine mesure, peut probablement participer à expliquer cet « abandon » institutionnel des procédures de valorisation face à des répertoires déjà bien installés –, la musique pour bande de la NHK constitue néanmoins un précieux témoignage de cette tentative de créer dans le champ de la musique contemporaine une modernité alternative, qui se réalise « de côté » par rapport à la modernité occidentale ; elle représente une source qu'il convient d'interroger bien davantage alors que la musique électroacoustique japonaise ne cesse d'évoluer depuis des racines qu'elle semble pourtant elle-même largement ignorer¹¹.

¹¹ Voir LOUBET Emmanuelle, « Laptop Performers, Compact Disc Designers, and No-Beat Techno Artists in Japan: Music from Nowhere », *Computer Music Journal*, vol. 24 no. 4, hiver 2000, pp. 19-32.

Annexes 1: Extraits de partitions graphiques

1. Matsudaira Yoriaki 松平頼暁,
Toranjento '64
『トランジェント' 64』
(Transitoire '64), 1964.

2. Shibata Minao 柴田南尾,
Denshion no tame no inpurovizêshon
『電子音のためのインプロヴィゼーション』
(Improvisation pour sons électroniques), 1968.

Sources :

Oto no hajimari wo motomete 2 – Satō Shigeru no shigoto 音の原始（はじまり）を求めて2 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 2 – Le Travail de Satō Shigeru), Japon, Sound 3, 2004, non paginé.

Annexes 2 : Illustrations et photographies

1. Jikken kōbō, 1954.

2. Programme de la cinquième représentation de Jikken kōbō, 1953.

3. Salle Daiichi Seimei à Tōkyō pendant la diffusion des poèmes pour magnétophone d'Akiyama Kuniharu lors de la cinquième représentation de Jikken kōbō, 1953.

4. Équipement dédié à la production électronique en 1955 à la NHK. De gauche à droite : liste des générateurs de son ; liste des modulateurs et des filtres de signaux ; liste des dispositifs de mixage, d'enregistrement et de diffusion du son sortant.

5. Programme de l'audition de musique concrète et de musique électronique organisée par Jikken kōbō, 1956.

6. Ticket pour l'audition de musique concrète et de musique électronique, 1956.

7. Salle Yamaha à Tōkyō pendant l'audition de musique concrète et de musique électronique, 1956.

8. Ingénieurs du son du studio de musique électronique de la NHK, 1959.

9. Studio de musique électronique de la NHK, 1966.

10. Annonce de la parution du premier disque de musique pour bande japonais édité par Universal Records et contenant *Ruriefu sutatiku* de Takemitsu Tōru et *7 no variēshon* de Moroi Makoto et Mayuzumi Toshirō, 1957.

11. Affiche pour le concert de John Cage et David Tudor au Sōgetsu Art Center, 1962.

Sources :

1 ; 2 ; 3 ; 5 ; 6 ; 7 ; 11.

Jikken kōbō – Sengo geijutsu o kirihiraku 実験工房 戦後芸術を切り開く (Jikken kōbō – Ou comment défricher l'art d'après-guerre), Tōkyō 東京, Yomiuri shinbunsha / Bijutsukan renraku kyōgikai 読売新聞社／美術館連絡協議会, 2013, p. 3 ; 84 ; 85 ; 136 ; 137 ; 201.

4.

MAYUZUMI Toshirō, « The Principles of Electronic Music », *Contemporary Music Review*, vol. 37 nos. 1-2, 2018 (1^{ère} éd. 1956), p. 14. Traduit par Cathy L. Cox.

8 ; 9.

LOUBET Emmanuelle, « The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s », *Computer Music Journal*, Vol. 21 No. 4, hiver 1997, p. 13.

10.

« Myūjikkū konkurēto denshi ongaku o yoyaku hanpu » 『ミュージック・コンクレート電子音楽を予約頒布』 (Distribution de réservations pour musique concrète et musique électronique), *Pureibakku* プレイバック (*Playback*), vol. 4 no. 3, mars 1957, p. 65.

Annexes 3 : Répertoire d'œuvres du studio de musique électronique de la NHK

Liste des principales œuvres de musique pour bande réalisées à la NHK à Chiyoda à Tōkyō entre 1952 et 1968, et contenu des programmes dans lesquels la plupart de celles-ci ont été originellement diffusées, avant que les équipements ne soient transférés à Shibuya¹.

1952

Titre : 1) *Maikurofon no tame no fantajī* マイクロフォンの為のファンタジー (Fantaisie pour microphone) ; 2) *Hitori no dokusōsha ni yoru sanjūsō « Rōrerai »* 一人の独唱者による三重奏「ローレライ」 (« Lorelei », trio selon soliste)

De : 1) Akutagawa Yasushi 芥川也寸志 ; 2) Friedrich Silcher

Première radiodiffusion : 11/06/1952

Nom de l'émission : *Ongaku no atorie* 音楽のアトリエ (Atelier musical)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第2

1953

Titre : 1) *Maikurofon no tame no ongaku – Maguna* マイクロフォンの為の音楽 マグナ (Magna – Musique pour microphone) ; 2) *Maikurofon no tame no kumikyoku – Ichi tai ni / Kimyō na warutsu / Moderu – Chūyō no hayasa de* マイクロフォンのための祖曲 一対二/奇妙なワルツ/モデル 中庸の速さで (Suite pour microphone – Un pour deux / Valse étrange / Modèle – Vitesse de modération) ; 3) *Maikurofon no tame no gensōkyoku* マイクロフォンのための幻想曲 (Fantaisie pour microphone)

De : 1) Tominaga Saburō 富永三郎 ; 2) Fukai Shirō 深井史郎 ; 3) Akutagawa Yasushi 芥川也寸志

Première radiodiffusion : 30/10/1953

Nom de l'émission : *Maikurofon no tame no ongaku – Dai 8 kai monbushō geijutsu sai sanku bangumi* マイクロフォンのための音楽 第8回文部省芸術祭参加番組 (Musique pour microphone – Émission de participation au 8^e Festival des arts du Ministère de l'Éducation)

Station émettrice : 1^{ère} station de la NHK NHK ラジオ第1

Remarques : Participation au Festival des arts

1954

Titre : Inconnu

De : Irino Yoshirō 入野義郎

Titre : *Ongaku monogatari « Anata ni wa kikoemasen ka »* 音楽物語「あなたにはきこえませんか」 (Conte musical « N'entendez-vous pas ? »)

Texte : Itō Umihiko 伊藤海彦

Musique : Yamada Kazuo 山田和男

Première radiodiffusion : 03/11/1954

Nom de l'émission : *Rittai hōsō* 立体放送 (Diffusion en stéréophonie)

Station émettrice : 1^{ère} et 2^e stations de la NHK NHK ラジオ第1/第2

Remarques : Participation au Festival des arts

1955

Titre : *Oto no shiki – Genjitsuon to ongaku ni yoru kōkyōshi – Dai 1 shō – Haru / Dai 2 shō –*

¹ Liste établie à partir des recherches archivistiques les plus récentes (2016) menées par Kawasaki Kōji et Shimura Satoshi à propos de la production de la NHK. La recherche étant toujours en cours, nous faisons le choix de ne pas mentionner les œuvres réalisées après 1968, dont la liste dont nous disposons s'appuie sur des données plus anciennes (2009) et non revérifiées par les deux auteurs. KAWASAKI Kōji 川崎弘二, SHIMURA Satoshi 志村哲, « NHK Tōkyō ni oite seisaku sareta denshi ongaku no chōsa (1952 kara 1968 nen) » 『NHK 東京において制作された電子音楽の調査 (1952~1958年)』 (Recherche sur la musique électronique créée à la NHK de Tōkyō – De 1952 à 1968), *Journal – Institute of Advanced Media arts and Sciences*, vol. 8, 2016, pp. 132-137.

Natsu / Dai 3 shō – Aki / Dai 4 shō – Fuyu 音の四季 現実音と音楽による交響詩 第1章 春／第2章 夏／第3章 秋／第4章 冬 (Les Quatre saisons sonores – Poème symphonique selon effets sonores et musique – Premier chapitre – Printemps / Deuxième chapitre – Été / Troisième chapitre – Automne / Quatrième chapitre – Hiver

Musique : Hayasaka Fumio 早坂文雄, Satō Kenjirō 佐藤健次郎, Takemitsu Tōru 武満徹, Suzuki Hiroyoshi 鈴木博義

Première radiodiffusion : 20/03/1955

Nom de l'émission : *Hōsō 30 shūnen kinen tokubetsu bangumi* 放送 30 周年記念特別番組 (Émission spéciale pour l'anniversaire des 30 ans de la diffusion)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第2

Titre : 1) *Wadai o saguru – Futatabi baishun shobatsu hōan o megutte* 話題を探る 再び売春処罰法案をめぐって (Sujet d'intérêt – Retour sur le projet de loi de punir la prostitution) ; 2) *Oto ni yoru shi « Umi no gensō » – Dai 1 bu – Umi no shizukesa / Dai 2 bu – Umi no osore / Dai 3 bu – Umi no kanashimi / Dai 4 bu – Umi no yorokobi* 音による詩「海の幻想」 第1部 海の静けさ／第2部 海の恐れ／第3部 海の悲しみ／第4部 海のよろこび (Poème sonore « Illusion maritime » – Première partie – La tranquillité de la mer / Deuxième partie – La peur de la mer / Troisième partie – La tristesse de la mer / Quatrième partie – La joie de la mer)

De : 1) Kamichika Ichiko 神近市子, Nishi Kiyoko 西清子

Structure : 2) Akiyama Kuniharu 秋山邦晴, Takemitsu Tōru 武満徹

Première radiodiffusion : 20/07/1955

Nom de l'émission : *Fujin no jikan – Umi no kinenbi tokushū* 婦人の時間 海の記念日特集 (L'Heure de madame – Émission spéciale jour de commémoration de la mer)

Station émettrice : 1^{ère} station de la NHK NHK ラジオ第1

Titre : 1) *Maikurofon no tame no shishū – Yoru no umi / Kaeru no denrei / Rururu sōsō / Ochiba / Kappa to kaeru / Oni / Inori no uta / Tanjōsai* マイクロフォンのための詩集 夜の海／蛙の伝令／るるる葬送／落ち葉／河童と蛙／祈りの歌／誕生祭 (Recueil pour microphone – Mer du soir / Le messenger de la grenouille / Chanson funèbre / Feuilles mortes / Le kappa et la grenouille / L'oraison / La fête de la naissance) ; 2) *Essara kasan hoi bōya* エッサラ母さんホイ坊や (Mère Essara Garçon Hoi)

Texte : 1) Kusano Shinpei 草野心平 ; 2) Tsuitsui Keisuke 筒井敬介

Direction musicale : 2) Hattori Tadashi 服部正

Première radiodiffusion : 29/10/1955

Nom de l'émission : *Fujin no jikan – Hōsō geinō sai tokushū* 婦人の時間 放送の芸能祭特集 (L'Heure de madame – Émission spéciale pour la Fête des arts radiophoniques)

Station émettrice : 1^{ère} station de la NHK NHK ラジオ第1

Remarques : Participation à la Fête des arts radiophoniques

Titre : *Rittai ongaku monogatari « Atarashii hoshi no umareru toki »* 立体音楽物語「新しい星の生まれる時」 (Conte musical stéréophonique « Lorsque naît une nouvelle étoile »)

Texte : Itō Umihiko 伊藤海彦

Musique : Hayashi Hikaru 林光

Première radiodiffusion : 03/11/1955

Nom de l'émission : *Rittai ongaku dō* 立体音楽堂 (Salon de la musique stéréophonique)

Station émettrice : 1^{ère} et 2^e stations de la NHK NHK ラジオ第1／第2

Remarques : Participation au Festival des arts

Titre : *Shiryō dai 1 gō (Jikken sakuhin)* 資料第1号 (実験作品) (Document no. 1 – Œuvre expérimentale)

De : Moroi Makoto 諸井誠

Technique : Shiotani Hiroshi 塩谷宏

Première télédiffusion : 25/11/1955

Nom de l'émission : *NHK nyūsu* NHK ニュース (Informations de la NHK)

Chaîne émettrice : *NHK terebi* NHK テレビ (Télé NHK)

Remarques : L'enregistrement aurait eu lieu jusqu'en mai 1955

Titre : *Rittai hōsō no tame no myujikku konkurēto* 立体放送のためのミュージック・コンクレート (Musique concrète pour diffusion stéréophonique)

De : Shibata Minao 柴田南雄
Technique : Maeda Naozumi 前田直純
Première radiodiffusion : 27/11/1955
Nom de l'émission : *Rittai ongaku dō – Rittai ongaku dō 1 shū nen kinen tokushū – Saishūkai – Dai 10 kai monbushō geijutsu sai sankā* 立体音楽堂 立体音楽堂 1周年記念特集 最終回 第10回 文部省芸術祭参加 (Salon de la musique stéréophonique – Émission spéciale pour le 1^{er} anniversaire de Salon de la musique stéréophonique – Dernière fois – Dixième participation au Festival des arts du Ministère de l'Éducation)
Station émettrice : 1^{ère} et 2^e stations de la NHK NHK ラジオ第1/第2
Remarques : Obtention du Prix d'encouragement du Festival des arts

Titre : 1) *Sosū no hikeiretsu ni yoru seigenha no ongaku* 素数の日系列による正弦波の音楽 (Musique pour ondes sinusoïdales par proportions de nombres premiers) ; 2) *Sosū no hikeiretsu ni yoru henchōha no ongaku* 素数の日系列による変調波の音楽 (Musique pour ondes modulées par proportions de nombres premiers) ; 3) *Kyoshijōha to kukeiha ni yoru invenshon* 鋸歯状波と矩形波によるインヴェンション (Invention pour ondes en dents de scie et ondes carrées)

De : Mayuzumi Toshirō 黛敏郎
Technique : Takatsuji Akira 高辻士, Shiotani Hiroshi 塩谷宏
Première radiodiffusion : 27/11/1955
Nom de l'émission : *Denshi ongaku – Geijutsu sai sankā sakuhin* 電子音楽 芸術祭参加作品 (Musique électronique – Œuvre de participation au Festival des arts)
Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第2
Remarques : Participation au Festival des arts

1956

Titre : 1) *Oto no manga « Sōkōban no ken chan no mimi no bōken »* 音のマンガ「倉庫番のケンちゃん」の耳の冒険 (Bandes dessinées sonores « Péril pour les oreilles de Ken le Puzzle ») ; 2) *Hōmusōngū « Kotori naraba » (Ikeda Chieko : shidō)* ホームソング「小鳥ならば」(池田智恵子 : 指導) (Chanson des familles « Si c'est le petit oiseau » – Dirigé par Ikeda Chieko)

Musique : 1) Tomita Isao 富田勲
Première radiodiffusion : 11/08/1956
Nom de l'émission : *Fujin no jikan* 婦人の時間 (L'Heure de madame)
Station émettrice : 1^{ère} station de la NHK NHK ラジオ第1

Titre : *Kageki « Akemi »* 歌劇「あけみ」(Opéra « Akemi »)
Texte : Ariga Fumio 有賀文男
Musique : Toda Kunio 戸田邦雄
Première radiodiffusion : 14/08/1956
Nom de l'émission : *Ongaku no okurimono* 音楽のおくりもの (Cadeau musical)
Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第2

Titre : *Ongaku monogatari « Bin no naka no sekai »* 音楽物語「瓶の中の世界」(Conte musical « Le Monde à l'intérieur de la bouteille »)
Texte : Komada Shinji 駒大信二
Musique : Hasegawa Yoshio 長谷川良夫
Première radiodiffusion : 20/11/1956
Nom de l'émission : *Ongaku monogatari « Bin no naka no sekai » – Dai 11 kai geijutsu sai sankā sakuhin* 音楽物語「瓶の中の世界」 第11回芸術祭参加作品 (Conte musical « Le Monde à l'intérieur de la bouteille » – Œuvre pour la 11^e participation au Festival des arts)
Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第2
Remarques : Participation au Festival des arts ; Révision en juin 1957 ; Obtention du Prix Italia de la RAI

Titre : 1) *Dai 1 bu – Jo – Gagaku Kumikyoku « Haru » – Akebono / Suisha / Kochōranbu* 第1部 序 雅楽組曲「春」 あけぼの／水車／胡蝶乱舞 (Première partie – Ouverture – Suite pour gagaku « Printemps » – Aurore / Moulin / La Danse du papillon) ; 2) *Dai 2 bu – Ha – Mitsū no shōhin – Yukine / Koto to shitsunai kangengaku no tame no roku dan / Koto to dagakki no tame no shōkyoku* 第2部 破 三つの小品 雪音／箏と室内管弦楽のための六段／箏と打楽器のための小

曲 (Deuxième partie – Milieu – Trois petites œuvres – Yukine / Six degrés pour *koto* et musique de chambre / Petit morceau pour *koto* et percussions); 3) *Dai 3 bu – Kyū – Myūjikkū konkurēto – Haru / Natsu / Aki* 第3部 急 ミュージック・コンクレート 春/夏/秋 (Troisième partie – *Climax* – Musique concrète – Printemps / Été / Automne)

De : 1) Shiba Sukehisa 芝祐久 ; 2) Yuize Shin.ichi 唯是震一 ; 3) Shiba Sukehisa 芝祐久

Première radiodiffusion : 23/11/1956

Nom de l'émission : *Tokushū bangumi – Rittai hōsō no tame no Nihon kumikyoku – Dai 11 kai geijutsu sai sankā* 特集番組 立体放送のための日本組曲 第11回芸術祭参加

Station émettrice : 1^{ère} et 2^e stations de la NHK NHK ラジオ第1/第2

Remarques : Participation au Festival des arts

Titre : *Shichi no variēshon* 七のヴァリエーション (Variations sur sept)

De : Moroi Makoto 諸井誠, Mayuzumi Toshirō 黛敏郎

Technique : Takatsuji Akira 高辻士, Inamura Kiyoshi 稲村清, Shiotani Hiroshi 塩谷宏, Kawashima Hajime 川島元, Andō Yoshinori 安藤由典

Première radiodiffusion : 27/11/1956

Nom de l'émission : *Denshi ongaku « Shichi no variēshon » – Dai 11 kai geijutsu sai sankā tokubetsu bangumi* 電子音楽「七のヴァリエーション」 第11回芸術祭参加特別番組 (Musique électronique « Variations sur sept » – Émission spéciale pour la 11^e participation au Festival des arts)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第2

Remarques : Participation au Festival des arts

1957

Titre : *Onkyō kōsei « Gendai » – Togetogeshii fūkei / Fuan to kyōfu / Sono e no kyōshū / Samazama na utagoe / Rizumu rizumu rizumu !* 音響構成「現代」 とげとげしい風景/不安と恐怖/園への郷愁/さまざまなたごえ/リズム・リズム・リズム！ (Montage acoustique « Contemporain » – Paysage âpre / Anxiété et peur / Nostalgie pour le jardin / Plusieurs chants / Rythmes rythmes rythmes !)

Musique : Takemitsu Tōru 武満徹

Première radiodiffusion : 20/03/1957

Nom de l'émission : *Hōsō kinenbi tokushū* 放送記念日特集 (Émission spéciale pour l'anniversaire de la radiodiffusion)

Station émettrice : 1^{ère} station de la NHK NHK ラジオ第1

Titre : *Aoi no ue* 葵の上 (Dame Aoi)

De : Mayuzumi Toshirō 黛敏郎

Première radiodiffusion : 27/11/1957

Nom de l'émission : *Aoi no ue – Dai 12 kai geijutsu sai ongaku bumon sankā bangumi* 葵の上 第12回芸術祭音楽部門参加番組 (Dame Aoi – Émission de participation à la section musique du 12^e Festival des arts)

Station émettrice : 1^{ère} station de la NHK NHK ラジオ第1

Remarques : Participation au festival des arts

Titre : *Otoko no shi – Rittai hōsō no tame no kantāta diarōjiku* 男の死 立体放送のためのカンタータ・ディアロジーク (La Mort d'un homme – Cantate dialogique pour diffusion stéréophonique)

Texte : Tanikawa Shuntarō 谷川俊太郎

Musique : Takemitsu Tōru 武満徹

Première radiodiffusion : 01/12/1957

Nom de l'émission : *Rittai ongaku dō – Geijutsu sai sankā sakuhin* 立体音楽堂 芸術祭参加作品 (Salon de la musique stéréophonique – Œuvre de participation au Festival des arts)

Station émettrice : 1^{ère} et 2^e stations de la NHK NHK ラジオ第1/第2

Titre : *Sora, uma soshite shi* 空、馬そして死 (Le Ciel, un cheval et la mort)

De : Takemitsu Tōru 武満徹

Première diffusion : 26/07/1958

Lieu de diffusion : *Sakkyokuka no koten – Dai 21 kai – Denshi ongaku to myūjikkū konkurēto no ōdishon* (Burijisuton bijutsukan, Tōkyō) 作曲家の個展 第21回 電子音楽とミュージック・コン

クレートのオーディション（ブリヂストン美術館、東京）（Spéciale compositeurs – 21^e – Audition de musique électronique et de musique concrète (Musée Bridgestone, Tōkyō) ; Le titre en est alors *Diarōgu* ディアローグ (Dialogue)

Remarques : Œuvre formée à partir d'un remontage de la musique concrète de la pièce *Otoko no shi* et rendue indépendante

1959

Titre : *Tēma ongaku 1-4* テーマ音楽 1~4 (Générique musical 1-4)

De : Moroi Makoto 諸井誠

Remarques : Est noté « Générique musical 1-8 » テーマ音楽 No. 1~8 dans la liste publiée dans le numéro d'octobre 1975 de la revue *Hōsō gijutsu* 放送技術 ; Parmi les génériques de cette période ont aussi été réalisées deux musiques pour l'émission *Yūmorasu* ユーモラス (Humoristique) et une musique pour l'émission *Kenbikyō* 顕微鏡 (Microscope) (date de production inconnue) ; Le troisième générique *Mikurokosumosu* ミクロコスモス (Microcosmos) (produit en 1960) apparaît dans un enregistrement discographique de la NHK destiné au marché international (ER-121)

Titre : *Tēma ongaku* テーマ音楽 (Musique du générique)

De : Moroi Makoto 諸井誠

Première radiodiffusion : 02/08/1959

Nom de l'émission : *Yūbe no hitotoki* タベのひととき (En soirée)

Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM

Remarques : Musique du générique de l'émission

Titre : *Pythagorasu no hoshi – Koe, denshi on, shitsunai gaku no tame no – Dai 1 bu – Chinmoku no kan / Dai 2 bu – Kuroi warai / Dai 3 bu – Hoshi no shi* ピュタゴラスの星 声、電子音、室内楽のための 第1部 沈黙の環 / 第2部 黒い笑い / 第3部 星の死 (L'Étoile de Pythagore – Pour voix, sons électroniques et musique de chambre – Première partie – Le cercle de silence / Deuxième partie – Rire noir / Troisième partie – La mort de l'étoile)

De : Moroi Makoto 諸井誠

Poème : Ishihara Tatsuji 石原達二

Technique : Shiotani Hiroshi 塩谷宏, Nikaidō Seiya 二階堂誠也, Takayanagi Yasuo 高柳裕雄

Première radiodiffusion : 22/11/1959

Nom de l'émission : *Gendai no ongaku – Geijutsu sai sanku sakuhin* 現代の音楽 芸術祭参加作品 (Musique de notre temps – Œuvre de participation au Festival des arts)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第2

Titre : *Ongaku shigeki « Ondīnu »* 音楽詩劇「オンディーヌ」 (Drame poétique et musical « Ondine »)

Œuvre originale : La Motte-Fouqué

Poème et structure : Kishida Eriko 岸田衿子

Musique : Miyoshi Akira 三善晃

Technique : Suzuki Seiichirō 鈴木精一郎, Asami Keimei 浅見啓明, Sasaki Kishichi 佐々木喜七

Révision technique : Suzuki Seiichirō 鈴木精一郎, Asami Keimei 浅見啓明, Sasaki Kishichi 佐々木喜七, Nikaidō Seiya 二階堂誠也

Première radiodiffusion : 28/11/1959

Nom de l'émission : *Ongaku shigeki – Ondīnu – Geijutsu sai sanku sakuhin* 音楽詩劇 オンディーヌ 芸術祭参加作品 (Drame poétique et musical – Ondine – Œuvre de participation au Festival des arts)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第2

Remarques : Obtention du Prix du Festival des arts ; Réenregistrement et révision en stéréo le 31 mai 1960 ; Obtention du Grand prix du Prix Italia

Titre : *Myūjikkū konkurēto – Kanpanorōjī* ミュージック・コンクレート カンパノロジー (Musique concrète – Campanologie)

De : Mayuzumi Toshirō 黛敏郎

Première radiodiffusion : 29/11/1959

Nom de l'émission : *Gendai no ongaku – Geijutsu sai sanku sakuhin* 現代の音楽 芸術祭参加作品 (Musique de notre temps – Œuvre de participation au Festival des arts)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第2
Remarques : Participation au Festival des arts

1960

Titre : *Genshiro, denpa, jinkō eisei* 原子炉、電波、人口衛星 (Réacteur nucléaire, ondes, satellite artificiel)

De : Moroi Makoto 諸井誠

Remarques : Musique de fond

Titre : 1) *Kageki « Kōkyū yori no yūkai » jokyoku* 歌劇「後宮よりの誘拐」序曲 (Opéra « L'Enlèvement au sérail » ouverture) ; 2) *Tokai no norimono (genjitsuon)* 都会の乗り物 (現実音) (Les Transports de la ville – Sons réels) ; 3) *Hōsō geki « Onna no issō » kara* 放送激「女の一生」から (Drame radiophonique, extrait d'« Une vie ») ; 4) *Kageki « Karumen » kara « Sekidiria »* 歌劇「カルメン」から「セキディリア」 (Opéra, « Seguidilla » de « Carmen ») ; 5) *Sutereo doramusu « Shingu shingu shingu »* ステレオ・ドラマス「シング・シング・シング」 (Batterie stéréo « Sing Sing Sing ») ; 6) *Poketto surirā « Chūchū misuterī »* ポケット・スリラー「チューチューミステリー」 (Pocket Thriller « Choo choo mystery ») ; 7) *Sutereofonikku erekutoronikusu (rittai hōsō no tame no denshi ongaku)* ステレオフォニック・エレクトロニクス (立体放送のための電子音楽) (Stereophonic electronics – Musique électronique pour diffusion stéréophonique) ; 8) *Nehan kōkyōkyoku kara* 涅槃交響曲から (Extrait de la symphonie du Nirvana)

De : 1) Wolfgang Amadeus Mozart ; 2) Takatsukasa Toshimichi 鷹司平通 ; 4) Georges Bizet ; 7) Mayuzumi Toshirō 黛敏郎 ; 8) Mayuzumi Toshirō 黛敏郎

Texte : Hotomi Kōgo 保富康午

Première radiodiffusion : 20/03/1960

Nom de l'émission : *Rittai hōsō – Kono oto o sutereo de – Hōsō kinenbi tokushū* 立体放送 この音をステレオで 放送記念日特集 (Diffusion stéréophonique – Ce son en stéréo – Émission spéciale pour l'anniversaire de la radiodiffusion)

Station émettrice : 1^{ère} et 2^e stations de la NHK NHK ラジオ第1/第2

Titre : *Ongaku shigeki « Nami to fue »* 音楽詩劇「波と笛」 (Drame poétique et musical « Vagues et flûte »)

Œuvre originale : Takeuchi Minoru 竹内実

Adaptation : Itō Umihiko 伊藤海彦

Musique : Irino Yoshirō 入野義郎

Première radiodiffusion : 05/05/1960

Nom de l'émission : *Tokubetsu bangumi – Ongaku shigeki – Nami to fue* 特別番組 音楽詩劇 波と笛 (Émission spéciale – Drame poétique et musical – Vague et flûte)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第2

Titre : 1) *Rajio no tame no sakuhin « Akai mayu »* ラジオのための作品「赤い繭」 (Œuvre pour la radio « Le Cocon rouge ») ; 2) *Kantāta* カンタータ (Cantate)

De : 1) Moroi Makoto 諸井誠 ; 2) Giselher Klebe

Première radiodiffusion : 27/10/1960

Nom de l'émission : *Ongaku no okurimono* 音楽のおくりもの (Cadeau musical)

Station émettrice : 2^e station émettrice de la NHK NHK ラジオ第2 ; NHK FM NHK ラジオ FM

Titre : *Shinda mumei senshi no tame no rankonka* 死んだ無名戦士のための鎮魂歌 (*Requiem* pour le soldat anonyme mort)

De : Takemitsu Tōru 武満徹

Poème : Donald Richie ; Tanikawa Shuntarō 谷川俊太郎

Première radiodiffusion : 30/10/1960

Remarques : Participation au Festival des arts ; N'a pas été complété

Titre : *Shamisen monogatari* 三味線物語 (Conte au shamisen)

Texte : Nishikawa Kiyoyuki 西川清之

Musique : Kineya Seihō 杵屋正邦

Première radiodiffusion : 10/11/1960

Nom de l'émission : *Geijutsu sankā hōgaku – Shamisen monogatari* 芸術祭参加邦楽 三味線物語

(Musique traditionnelle japonaise de participation au Festival des arts – Conte au *shamisen*)
Station émettrice : 1^{ère} station de la NHK NHK ラジオ第 1
Remarques : Participation au Festival des arts

Titre : *Ongaku shigeki « Nihon no mukashibanashi »* 音楽詩劇「日本の昔噺」 (Drame poétique et musical « Contes du Japon)
Texte : Wakabayashi Ichirō 若林一郎
Musique : Mamiya Michio 間宮芳生
Première radiodiffusion : 24/11/1960
Nom de l'émission : *Ongaku no okurimono* 音楽のおくりもの (Cadeau musical)
Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第 2
Remarques : Participation au Festival des arts ; N'a pas été diffusé

1961

Titre : *Kōgyō, Igaku, Kagaku jikken, rekishi dōsan* 鉱業、医学、科学実験、歴史道産 (Industrie minière, Médecine, Expérience scientifique, Production de *Rekishidō*)
De : Moroi Makoto 諸井誠
Remarques : Musique de fond

Titre : *Nagai nagai michi ni sotto* 長い長い道にそって (Le Long du long long chemin)
De : Moroi Makoto 諸井誠
Texte : Wolfgang Borchert
Traduction : Komatsu Tarō 小松太郎
Adaptation : Yamamoto Tarō 山本太郎
Première radiodiffusion : 30/07/1961
Nom de l'émission : *Rittai ongaku dō – 1961 nen itaria shō rajio ongaku bumon sankā bangumi*
立体音楽堂 1961年イタリア賞ラジオ音楽部門参加番組 (Salon de la musique stéréophonique – Émission de participation à la section musique radiophonique du Prix Italia 1961)
Station émettrice : 1^{ère} et 2^e stations de la NHK NHK ラジオ第 1/第 2
Remarques : Participation au Prix Italia

Titre : 1) *Dai 1 bu – Yoru no mukashiko* 第 1 部 夜のむかしこ (1^{ère} partie – Conte nocturne) ; 2) *Dai 2 bu – Saru don no muko iri* 第 2 部 猿どんのむこ入り (2^e partie – Le Singe entre chez sa belle-famille) ; 3) *Dai 3 bu – Utai gaikotsu* 第 3 部 歌い骸骨 (3^e partie – Le Squelette chantant)
Projet original : 1) Wakabayashi Ichirō 若林一郎
Œuvre originale : 2) Wakabayashi Ichirō 若林一郎
Adaptation : 2) Yokomichi Mario 横道万里雄 ; 3) Shimizu Osamu 清水脩
Paroles : 1) Itō Umihiko 伊藤海彦
Texte : 3) Okamoto Kazuhiko 岡本一彦
Musique : 1) Moroi Makoto 諸井誠 ; 2) Irino Yoshirō 入野義郎 ; 3) Shimizu Osamu 清水脩
Révision du texte : 1) Itō Umihiko 伊藤海彦
Révision de la musique : 1) Moroi Makoto 諸井誠
Première radiodiffusion : 26/11/1961
Nom de l'émission : *Rittai ongaku dō – Rittai hōsō no tame no ongaku monogatari – Mittsu no mukashiko – Geijutsu sai sankā* 立体音楽堂 立体放送のための音楽物語 三つのむかしこ 芸術祭参加 (Salon de la musique stéréophonique – Conte musical pour diffusion stéréophonique – Trois contes – Participation au Festival des arts)
Station émettrice : 1^{ère} et 2^e stations de la NHK NHK ラジオ第 1/第 2

1962

Titre : 1) *Nihon no mon.yō* 日本の文様 (Les Motifs japonais) ; 2) *Kaisetsu « Monshō to senshoku mon.yō »* (Commentaires « Armoiries et motifs teints »)
De : 2) Okada Yuzuru 岡田譲
Musique : 1) Takemitsu Tōru 武満徹
Direction : 1) Okada Yuzuru 岡田譲, Yamanobe Tomoyuki 山辺知行
Structure : 1) Yoshida Naoya 吉田直哉
Première télédiffusion : 09/06/1962

Nom de l'émission : *Nihon no bi* 日本之美 (Le Beau japonais)
Chaîne émettrice : NHK Télé Éducation NHK 教育テレビ
Remarques : Obtention du Prix spécial au 3^e Festival international du film expérimental de la Cinémathèque royale de Belgique

Titre : *Rittai ongaku shi « Umi no kaiki »* 立体音楽詩「海の怪奇」 (Poème musical stéréophonique « L'Étrangeté de la mer »)
Texte : Itō Umihiko 伊藤海彦
Musique : Satō Shin 佐藤真
Première radiodiffusion : 15/07/1962
Nom de l'émission : *Rittai ongaku dō* 立体音楽堂 (Salon de la musique stéréophonique)
Station émettrice : 1^{ère} et 2^e stations de la NHK NHK ラジオ第1/第2

Titre : 1) *Variete – Denshi ongaku ni yoru sakuhin* ヴァリエテ 電子音楽による作品 (Variétés – Œuvre selon musique électronique) ; 2) *Fonojēnu – Denshi on to shitsunaigaku ni yoru sakuhin* フォノジェヌ 電子音と室内楽による作品 (Phonogène – Œuvre pour sons électroniques et musique de chambre) ; 3) *Parareru myūjikkū – Denshi on to koe ni yoru sakuhin* パラレル・ミュージック 電子音と声による作品 (Musique parallèle – Œuvre selon sons électroniques et voix)
De : 1) Moroi Makoto 諸井誠 ; 2) Takahashi Yūji 高橋悠治 ; 3) Ichiyānagi Toshi 一柳慧
Technique : 1) Takayanagi Yasuo 高柳裕雄 ; 2) Satō Shigeru 佐藤茂 ; 3) Sasaki Kishichi 佐々木喜七
Première radiodiffusion : 05/11/1962
Nom de l'émission : *Mittsu no denshi ongaku 1962 – Geijutsu sai sankā* 三つの電子音楽 1962 芸術祭参加 (Trois œuvres de musique électronique 1962 – Participation au Festival des arts)
Station émettrice : 2^e station émettrice de la NHK NHK ラジオ第2 ; NHK FM NHK ラジオ FM
Remarques : Participation au Festival des arts

Titre : *Rittai ongaku monogatari « Ō otoko no niwa »* 立体音楽物語「大男の庭」 (Conte musical stéréophonique « Le Jardin du grand garçon »)
Œuvre originale : Oscar Wilde
Texte : Iwada Hiroshi 岩田宏
Musique : Bekku Sadao 別宮貞夫
Technique : Asami Keimei 浅見啓明
Première radiodiffusion : 25/11/1962
Nom de l'émission : *Rittai ongaku dō – Rittai ongaku monogatari « Ō otoko no niwa » – Geijutsu sai sankā* 立体音楽堂 立体音楽物語「大男の庭」 芸術祭参加 (Salon de la musique stéréophonique – Conte musical stéréophonique « Le Jardin du grand garçon » – Participation au Festival des arts)
Station émettrice : 1^{ère} et 2^e stations de la NHK NHK ラジオ第1/第2

1963

Titre : 1) *Rittai hōsō no tame no ongaku shi « Hairando no otome » wāzuwasu shishū yori* 立体放送のための音楽詩「ハイランドの乙女」ワーズワス詩集より (Poème musical pour diffusion stéréophonique « La Jeune fille des Highlands » tiré du recueil de Wordsworth) ; 2) *Saikin no sutereo rekōdo no wadai kara* 最近のステレオレコードの話題から (À propos des derniers disques en stéréo)
De : 2) Takajō Shigemi 高城重躬
Poème : 1) William Wordsworth, Uchimura Naoya 内村直也
Structure : 1) Uchimura Naoya 内村直也
Musique : Satō Shin 佐藤真
Technique : Asami Keimei 浅見啓明
Première radiodiffusion : 28/07/1963
Nom de l'émission : *Rittai ongaku dō – Itaria shō sutereo ongaku bumon sankā* 立体音楽堂 イタリア賞ステレオ音楽部門参加 (Salon de la musique stéréophonique – Participation à la section de musique stéréo du Prix Italia)
Station émettrice : 1^{ère} et 2^e stations de la NHK NHK ラジオ第1/第2

Titre : *Teionkan gakkī, teiongen gakkī to kauberu no tame no « Antonan Arutō e no mado » narabi*

ni 4 hon no tēpu no tame no « Meikai no heso » 低音管楽器、低音弦楽器とカウベルのための「アントナン・アルトールへの窓」ならびに4本のテープのための「冥界の臍」(« Fenêtre vers Antonin Artaud » pour instruments à vent, instruments à cordes, cloche, et « Nombriil du royaume des morts » pour quatre bandes)

De : Takahashi Yūji 高橋悠治

Poème : Antonin Artaud

Première diffusion : 05/09/1963

Lieu de diffusion : *Dai 5 kai – Gendai ongaku sai – Dai 1 nichi – Gendai nihon sakuhin no yū (Kyōto kaikan – Dai 2 hōru)* 第5回 現代音楽祭 第1日 現代日本作品の夕(京都会館 第2ホール) (5^e Festival de musique contemporaine – 1^{er} jour – Soir des œuvres du Japon contemporain (Kyōto kaikan – 2^e hall))

Remarques : La première a été créée sur scène

Titre : *Hoshi ni kirameku naja* 星にきらめくナジャ (Nadja étoilée)

Œuvre originale : André Breton

Adaptation : Kihara Kōichi 木原孝一

Musique : Yuasa Jōji 湯浅譲二

Technique : Asami Keimei 浅見啓明

Première radiodiffusion : 26/09/1963

Nom de l'émission : *Kaigai rajio dorama tokushū – Dai 3 yoru* 海外ラジオドラマ特集 第3夜 (Émission spéciale drames radiophoniques étrangers – Troisième soir)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第2/NHK FM NHK ラジオ FM

Titre : *Dokusō piano to ōkesutora gun no tame no « ko » – Dai 1 bu – Pile / Dai 3 bu – Your Love and the Crossing* 独奏ピアノとオーケストラ群のための「弧」 第1部 Pile/第3部 Your Love and the Crossing (« Arc » pour piano solo et orchestre – 1^{ère} partie – Pile / 3^e partie – Your Love and the Crossing)

De : Takemitsu Tōru 武満徹

Technique : Shiotani Hiroshi 塩谷宏, Takayanagi Yasuo 高柳裕雄

Première radiodiffusion : 10/11/1963

Nom de l'émission : *Dokusō piano to ōkesutora gun no tame no ko – Shōwa 38 nendo geijutsu sai ongaku bumon sankā* 独奏ピアノとオーケストラ群のための弧 昭和38年度芸術祭音楽部門参加 (Arc pour piano solo et orchestre – 38^e année de Shōwa, participation à la section musicale du Festival des arts)

Station émettrice : 1^{ère} et 2^e stations de la NHK NHK ラジオ第1/第2

Remarques : Participation au Festival des arts ; Commission faite au studio de musique électronique de la NHK

Titre : 1) *Ongaku monogatari « Hoshi no kurisumasu »* 音楽物語「星のクリスマス」 (Conte musical « Étoile de Noël ») ; 2) *Paipu organ ensō* パイプオルガン演奏 (Interprétation à l'orgue)

De : 2) Akimoto Michio 秋元道雄

Texte : 1) Tachihara Erika 立原えりか

Musique : 2) Moroi Makoto 諸井誠

Première radiodiffusion : 25/12/1963

Nom de l'émission : *Ongaku no okurimono* 音楽のおくりもの (Cadeau musical)

1964

Titre : *Toranjento '64* トランジェント '64 (Transitoire '64)

De : Matsudaira Yoriaki 松平頼昭

Technique : Satō Shigeru 佐藤茂

Première radiodiffusion : 15/03/1964

Nom de l'émission : *Gendai no ongaku – Atarashii tēpu ongaku sakuhin kara* 現代の音楽 新しいテープ音楽作品から (Musique de notre temps – Des nouvelles œuvres de musique pour bande)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第2

Titre : *Aru onna no taiwa* ある女の対話 (Dialogue d'une femme)

Texte : Itō Umihiko 伊藤海彦

Musique : Kobayashi Hideo 小林秀雄

Première radiodiffusion : 22/03/1964
Nom de l'émission : *Rajio parādo* ラジオパレード (Radio parade)
Station émettrice : 1^{ère} station de la NHK NHK ラジオ第 1

Titre : 1) *Futatsu no furūto no tame no sōsoku sōnyū* (Yoshida Masao, Yamaguchi Ryū : *furūto*) 二つのフルートのための相即相入 (吉田雅夫、山口龍 : フルート) (Unité pour deux flûtes – Yoshida Masao, Yamaguchi Ryū : flûtes); 2) *Howaito noizu ni yoru purojekushon esemupurasutiku* ホワイトノイズによるプロジェクション・エセムプラスチック (Projection ésemplastique pour bruit blanc)

De : Yuasa Jōji 湯浅譲二

Technique : Shimane Yoshichika 島根義親

Première radiodiffusion : 29/03/1964

Nom de l'émission : *Gendai no ongaku – Yuasa Jōji no koten* 現代の音楽 湯浅譲二の個展 (Musique de notre temps – Spéciale Yuasa Jōji)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第 2

Titre : 1) *Tēpu no tame no konsāto* テープのためのコンサート (Concert pour bandes); 2) *Raifu myūjikkū* ライフ・ミュージック (Musique de la vie)

De : Ichiyānagi Toshi 一柳慧

Première radiodiffusion : 03/05/1964

Nom de l'émission : *Gendai no ongaku* 現代の音楽 (Musique de notre temps)

Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM

Titre : 1) *Ongaku geki « Osorezan »* 音楽劇「恐山」 (Opéra « Osorezan »); 2) *Ongaku no sasagemono kara* 音楽の揚げ物から (Extrait de Offrande musicale)

De : 2) Jean-Sébastien Bach

Texte : 1) Kimura Kachō 木村嘉長

Musique : 1) Ishii Maki 石井真木

Technique : 1) Takayanagi Yasuo 高柳裕雄

Première radiodiffusion : 10/06/1964

Nom de l'émission : *Ongaku no okurimono* 音楽のおくりもの (Cadeau musical)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第 2

Titre : 1) *Ongaku geki « Oni daiko »* 音楽劇「鬼太鼓」 (Opéra « Oni daiko »); 2) *Gassō kyōsō kyoku* 合奏協奏曲 (*Concerto grosso*)

De : 2) Antonio Vivaldi

Texte : 1) Tanaka Taisuke 田中大助

Adaptation : 1) Nogami Akira 野上彰

Musique : 1) Kobayashi Hideo 小林秀雄

Première radiodiffusion : 24/06/1964

Nom de l'émission : *Ongaku no okurimono* 音楽のおくりもの (Cadeau musical)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第 2

Titre : *Ankoku e no shōtai* 暗黒への招待 (Invitation pour les ténèbres)

Structure : Ōoka Shin 大岡信

Musique : Ichiyānagi Toshi 一柳慧

Technique : Kawashima Hajime 川島元

Première radiodiffusion : 21/06/1964

Nom de l'émission : *Gendai no nihon ongaku* 現代の日本音楽 (Musique japonaise de notre temps)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第 2

Titre : *Fukai fuchi* 深い淵 (Abîme profond)

Texte : Hotta Yoshie 堀田善衛

Musique : Hirose Ryōhei 廣瀬量平

Technique : Toki Yasutaka 土岐悌孝

Première radiodiffusion : 30/06/1964

Nom de l'émission : *Geijutsu gekijō* 芸術劇場 (Théâtre artistique)

Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第 2

Titre : 1) *Diverutimento* ディヴェルティメント (Divertimento) ; 2) *Ankoku e no shōtai* 暗黒への招待 (Invitation pour les ténèbres) ; 3) *Howaito noizu ni yoru purojekushon esemupurasutikku* ホワイトノイズによるプロジェクション・エセムプラスチック (Projection ésemplastique pour bruit blanc)

De : 1) Miho Keitarō 三保敬太郎 ; 2) Ichiyanagi Toshi 一柳慧 ; 3) Yuasa Jōji 湯浅譲二

Première radiodiffusion : 19/07/1964

Nom de l'émission : *Gendai no ongaku – Saikin no tēpu ongaku sakuhin kara* 現代の音楽 最近のテープ音楽作品から (Musique de notre temps – Des nouvelles œuvres de musique pour bande)

Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM

Titre : *Kanpanorōjī orinpika* カンパノロジー・オリンピカ (Campanologie olympique)

De : Mayuzumi Toshirō 黛敏郎

Première diffusion : 10/10/1964

Lieu de diffusion : *Tōkyō orinpikku – Kaikan shiki (kokuritsu kyōgijō, Tōkyō)* 東京オリンピック開館式 (国立競技場、東京) (Jeux olympiques de Tōkyō – Cérémonie d'ouverture – Gymnase olympique, Tōkyō)

Titre : *Kusabira – Kyōgen to denshi onkyō ni yoru* くさびら 狂言と電子音響による (Kusabira – Selon *kyōgen* et sons électroniques)

De : Moroi Makoto 諸井誠

Technique : Takayanagi Yasuo 高柳裕雄

Première radiodiffusion : 28/11/1964

Nom de l'émission : *Yoru no sutereo* 夜のステレオ (Stéréo nocturne)

Station émettrice : 1^{ère} et 2^e stations de la NHK NHK ラジオ第1/第2

1965

Titre : *Ongaku shigeki « Nihon no fuyu » – Dai 1 bu – Suisen zuki no yokka / Dai 2 bu – Haru ni kakeru hashi* 音楽詩劇「日本の冬」 第1部 水仙月の四日/第2部 春にかける橋 (Drame poétique et musical « L'Hiver japonais » – 1^{ère} partie – Le 4 du mois de narcississe / 2^e partie – Le pont vers le printemps)

Euvre originale : Miyazawa Kenji 宮沢賢治, Okamoto Kazuhiko 岡本一彦 pour la partie « *Amanjaku to ko* » 「あまんじやくと弧」 (« Amanjaku et l'arc »)

Adaptation : Aoki Kōji 青木晃二

Texte : Okamoto Kazuhiko 岡本一彦

Musique : Masuda Kōzō 増田宏三, Ogura Rō 小倉朗

Première radiodiffusion : 03/01/1965

Nom de l'émission : *Ongaku shigeki « Nihon no fuyu »* 音楽詩劇「日本の冬」 (Drame poétique et musical « L'Hiver japonais »)

Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM

Titre : *Sora* 空 (Ciel)

De : Ichiyanagi Toshi 一柳慧

Première radiodiffusion : 04/04/1965

Nom de l'émission : *Gendai no ongaku – Ichiyanagi Toshi no sakuhin* 現代の音楽 一柳慧の作品 (Musique de notre temps – Œuvre d'Ichiyanagi Toshi)

Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM

Titre : *Oto no shiki – Nihon no shizen* 音の四季 日本の自然 (Les Quatre saisons du son – La nature japonaise)

Adaptation : Kushida Magoichi 串田孫一

Musique Tomita Isao 富田勲

Structure : Nakatsubo Reiji 中坪礼治

Première radiodiffusion : 25/07/1965

Nom de l'émission : *Oto no shiki – Itaria shō sankā* 音の四季 イタリア賞参加 (Les Quatre saisons du son – Participation au Prix Italia)

Station émettrice : 1^{ère} station de la NHK NHK ラジオ第1

Remarques : Participation au Prix Italia

Titre : 1) *Taiwa o tomonatta kōkyōkyoku « shōkei » – Dai 1 gakushō – Josō to taiwa / Dai 2 bu gakushō – Taiwa to yoake / Dai 3 gakushō – Sōsō – Fuan to ononoki / Dai 4 gakushō – Koibito tachi no nemuri no sono / Dai 5 gakushō – Tatakai / Dai 6 gakushō – Passakaria* 対話を伴った交響曲「象形」 第1楽章 序奏と対話／第2楽章 対話と夜明け／第3楽章 葬送 不安とおののき／第4楽章 恋人たちの眠りの園／第5楽章 戦い／第6楽章 パッサカリア (Symphonie accompagnée de dialogues « Formes » – 1^{er} mouvement – Introduction et dialogue / 2^e mouvement – Dialogue et aube / 3^e mouvement – Funérailles – Angoisse et frémissements / 4^e mouvement – Le jardin où dorment les amoureux / 5^e partie – Bataille / 6^e partie – Passacaille) ; 2) *Ohanashi (Nakashima Mitsuru, Nakazawa Yōko : piano)* おはなし (中島みつる、中沢洋子 : ピアノ) (Histoire – Nakashima Mitsuru, Nakazawa Yōko : piano)
De : 2) Ōoka Shin 大岡信, Hayama Kōmei 端山貢明
Mots : 1) Ōoka Shin 大岡信
Musique, Structure : 2) Hayama Kōmei 端山貢明
Technique : Takayanagi Yasuo 高柳裕雄, Saikatsu Tōichi 西勝東一
Première radiodiffusion : 25/07/1965
Nom de l'émission : *Gendai no ongaku* 現代の音楽 (Musique de notre temps)
Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM

Titre : *Ongaku shigeki « Gyosha paetōn »* 音楽詩劇「御者パエトーン」 (Drame poétique et musical « Cocher Paethon »)
Texte : Kihara Kōichi 木原孝一
Musique : Moroi Makoto 諸井誠
Technique : Nishihata Sakutarō 西畑作太郎
Première radiodiffusion : 26/07/1965
Nom de l'émission : *Ongaku no okurimono* 音楽のおくりもの (Cadeau musical)
Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM
Remarques : Obtention du Prix Italia

Titre : *Tēpu no tame no mittsu no san* テープのための三つの讃 (Trois poèmes pour bande)
De : Mayuzumi Toshirō 黛敏郎
Première radiodiffusion : 08/08/1965
Nom de l'émission : *Gendai no ongaku* 現代の音楽 (Musique de notre temps)
Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM

Titre : *Hamon – Shitsunai ansanburu, tēpu no tame no ongaku* 波紋 室内アンサンブル、テープのための音楽 (Retentissements – Musique pour ensemble de chambre et bande)
De : Ishii Maki 石井真木
Technique : Ueda Kiyotaka 植田清孝
Première radiodiffusion : 30/10/1965
Nom de l'émission : *Shōwa 40 nendo geijutsu sai sanku ongaku bumon* 昭和40年度芸術祭参加部門 (Section musicale, participation au Festival des arts de la 40^e année de Shōwa)
Station émettrice : 2^e station de la NHK NHK ラジオ第2
Remarques : Participation au Festival des arts

1966

Texte : Murakami Genzō 村上元三
Musique : Takemitsu Tōru 武満徹
Première télédiffusion : 02/01/1966
Nom de l'émission : *Minamoto no Yoshitsune* 源義経
Chaîne émettrice : NHK Télévision générale NHK 総合テレビ
Remarques : Okuyama Jūnosuke y fait une démonstration de modification électronique du son

Titre : *Telemusik (Teremyūjikkū I 1966)* (テレミュージック I 1966) (Télémusique I 1966)
De : Karlheinz Stockhausen
Technique : Shiotani Hiroshi 塩谷宏, Satō Shigeru 佐藤茂, Honma Akira 本間明
Première diffusion : 19/03/1966
Lieu de diffusion : *NHK denshi ongaku sutajio* NHK 電子音楽スタジオ (Studio de musique électronique de la NHK)

Nom de l'émission : *Shutokkuhauzen sakuhin happyōkai* シュトックハウゼン作品発表会
(Présentation des œuvres de Stockhausen)

Titre : 1) *Solo für Melodie-Instrument mit Rückkopplung (Solo I)* (ソロ I) (Solo pour mélodie, instrument avec *feedback* – Solo I) ; 2) *Solo für Melodie-Instrument mit Rückkopplung (Solo II)* (ソロ II) (Solo pour mélodie, instrument avec *feedback* – Solo II)

De : Karlheinz Stockhausen

Technique : Shiotani Hiroshi 塩谷宏, Satō Shigeru 佐藤茂, Honma Akira 本間明

Première diffusion : 01/05/1966

Nom de l'émission : *Gendai no ongaku – Shutokkuhauzen sakuhin no happyōkai* 現代の音楽 シュトックハウゼン作品の発表会 (Musique de notre temps – Présentation des œuvres de Stockhausen)

Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM

Titre : *Jojishi « Kometto Ikeya »* 叙事詩「コメット・イケヤ」 (Épopée « Comète Ikeya »)

Texte : Terayama Shūji 寺山修司

Musique et structure : Yuasa Jōji 湯浅譲二

Technique : Toki Yasutaka 土岐悌孝

Première radiodiffusion : 31/08/1966

Nom de l'émission : *Rittai hōsō geki* 立体放送劇 (Drame en diffusion stéréophonique)

Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM

1967

Titre : *Nemuri, kōtsū hima* 眠り、交通ヒマ (Le Somme, passe-temps dans les transports)

De : Yuasa Jōji 湯浅譲二

Remarques : Musique de fond

Titre : 1) *Howaito noizu ni yoru ikon* ホワイトノイズによるアイコン (Icône pour bruit blanc) ; 2) *Maruchi piano no tame no kanpanorojī – Dai 1 ban* マルチ・ピアノのためのカンパノロジー 第1番 (Campanologie pour multipiano – 1^{er})

De : 1) Yuasa Jōji 湯浅譲二 ; 2) Mayuzumi Toshirō 黛敏郎

Première radiodiffusion : 22/03/1967

Nom de l'émission : *Futatsu no denshi ongaku – Hōsō kinen sai tokushū* ふたつの電子音楽 放送記念祭特集 (Deux œuvres de musique électronique – Émission spéciale pour l'anniversaire de la radiodiffusion)

Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM

Titre : *Ai to ashura – Genji monogatari yori* 愛と修羅 源氏物語より (Amour et Asura – Extrait du *Dit du Genji*)

Texte : Mizuo Hiroshi 水尾比呂志

Musique : Yuasa Jōji 湯浅譲二

Technique : Ōta Tokio 大田時雄

Première radiodiffusion : 22/03/1967

Nom de l'émission : *Sutereo dorama – Itaria shō sankā* ステレオドラマ イタリア賞参加 (Drame stéréophonique – Participation au Prix Italia)

Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM

Titre : *Jojishi « Mandara »* 叙事詩「まんだら」 (Épopée « Mandala »)

Texte : Terayama Shūji 寺山修司

Musique : Yuasa Jōji 湯浅譲二, Nozawa Matsunosuke 野澤松之輔

Technique : Hirukado Ryūji 広門隆二, Nagano Yutaka 長野豊 (pour la partie musique électronique)

Première radiodiffusion : 23/11/1967

Nom de l'émission : *Sutereo dorama – Shōwa 42 nendo geijutsu sai sankā* ステレオドラマ 昭和42年度芸術祭参加 (Drame stéréophonique – Participation au Festival des arts de la 42^e année de Shōwa)

Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM

Titre : *Gengaku shijūsō to ringu henchōki no tame no « bunpu »* 弦楽四重奏とリング変調器のため

の「分布」(« Répartition » pour quator à cordes et modulateur en anneaux)

De : Matsudaira Yoriaki 松平頼昭

Technique : Okuyama Jūnosuke 奥山重之助

Première interprétation : 16/03/1968

Lieu d'interprétation : *Kurosutōku 3 (Asahi kōdō, Tōkyō)* クロストーク 3 (朝日講堂、東京)
(*Cross Talk 3 – Salle de conférences Asahi, Tōkyō*)

Remarques : Commission faite au studio de musique électronique de la NHK

1968

Titre : 1) *Denshion no tame no inprovizēshon* 電子音のためのインプロヴィゼーション
(Improvisation pour sons électroniques) ; 2) *Shōsange* 小懺悔 (Petite confession)

De : 1) Shibata Minao 柴田南雄 ; 2) Moroi Makoto 諸井誠

Technique : Endō Toshirō 遠藤俊郎

Première radiodiffusion : 22/03/1968

Nom de l'émission : *Futatsu no denshi ongaku* ふたつの電子音楽 (Deux œuvres de musique électronique)

Station émettrice : NHK FM NHK ラジオ FM

Annexes 4 : Frise chronologique comparative

Mise en perspective de l'historiographie de la musique pour bande japonaise que nous constituons dans notre thèse avec l'histoire du monde, l'histoire de l'art, et l'histoire de la musique pour bande internationale. Seuls les événements historiques, culturels et artistiques que nous considérons comme significatifs de l'évolution du monde dans lequel prennent place les interrogations liées à l'histoire, à la société et à la création japonaises sont donnés. Les limites temporelles que nous fixons ont pour début 1945 avec la fin de la Deuxième Guerre mondiale et le renouveau politique et social au Japon, pour fin 1974 avec la publication dans la revue *Kikan toransonikku* de l'article « Denshi ongaku no rekishi to genjō » de Shibata Minao, qui établit une historiographie de la musique pour bande japonaise en croisant les perspectives artistique et technique. Certains des événements mentionnés ici ne le sont pas dans le développement de notre texte.

Années	Histoire du Japon, histoire du monde	Histoire de la musique, histoire de l'art et des rencontres artistiques	Histoire de la musique pour bande, de la musique électronique internationales	Histoire de la musique pour bande, de la musique électronique japonaises
1945	Fin de la Deuxième Guerre mondiale Occupation du Japon par le Commandement suprême des forces alliées			
1948	Déclaration d'indépendance de l'État d'Israël	Introduction du dodécaphonisme au Japon par Toda Kunio	Pierre Schaeffer, <i>Études de bruits</i>	
1949	Proclamation de la République populaire de Chine Création de la République fédérale d'Allemagne et de la République démocratique allemande			
1950	Début de la guerre de Corée Restructuration de la NHK		Pierre Schaeffer, Pierre Henry, <i>Symphonie pour un homme seul</i> (première création sur scène)	
1951	Signature du Traité de sécurité entre les États-Unis et le Japon	Formation du groupe Jikken kōbō Iri no Yoshirō, <i>Nanatsu no gakki no tame no shitsunai kyōsōkyoku</i>	Création du Groupe de musique concrète à la RDF à Paris Fondation du studio de musique électronique de la NWDR à Cologne	

			Début des travaux de Vladimir Ussachevsky et d'Otto Luening sur la bande magnétique à New York	
1952	Première diffusion télévisée sur la NHK Fin de l'occupation américaine au Japon	Participation de John Cage à l'événement <i>Untitled Event</i> au Black Mountain College John Cage, <i>4'33''</i> Début de la correspondance entre Kuniharu Akiyama et John Cage Départ de Mayuzumi Toshirō pour un séjour d'études d'un an en France et découverte de la musique concrète Succès d' <i>Etenraku</i> de Matsudaira Yoritsune à Salzbourg	Olivier Messiaen, <i>Timbres-durées</i> Pierre Boulez, <i>Études</i> John Cage, <i>Williams Mix</i> Publication de l'ouvrage <i>À la recherche d'une musique concrète</i> de Pierre Schaeffer	Akutagawa Yasushi, <i>Maikurofon no tame no fantajī</i>
1953	Fin de la guerre de Corée		Karlheinz Stockhausen, <i>Studie I</i> Pierre Schaeffer, Pierre Henry, <i>Orphée 53</i> Début des travaux de Luciano Berio sur la bande magnétique à Milan	Cinquième présentation de Jikken kōbō avec les <i>auto-slide</i> au programme Mayuzumi Toshirō, <i>X.Y.Z.</i>
1954		Départ d'Ichiyanagi Toshi pour un séjour d'études de sept ans aux États-Unis Pierre Boulez, <i>Le Marteau sans maître</i> Formation du groupe Gutai	Karlheinz Stockhausen, <i>Studie II</i> Edgar Varèse, <i>Déserts</i> Fondation du studio de phonologie de la RAI à Milan	Publication de l'article « Denshi ongaku no sekai » de Moroi Makoto dans <i>Ongaku geijutsu</i> Essais de musique électronique menés à la NHK à Tōkyō

		bijutsu kyōkai		Rapprochement de la NHK avec le studio de musique électronique de Cologne et obtention d'un guide technique à propos de la fabrication de musique électronique
1955	Début de la guerre du Vietnam	Voyage de Moroi Makoto en Europe et visite du studio de musique électronique de la WDR à Cologne		Établissement d'un atelier de musique électronique temporaire à la NHK à Chiyoda à Tōkyō Mayuzumi Toshirō, <i>Sosū no hikeiretsu ni yoru seigenha no ongaku, Sosū no hikeiretsu ni yoru henchōha no ongaku, Kyoshijōha to kukeiha ni yoru invenshon</i> Shibata Minao, <i>Rittai hōsō no tame no myujikku konkurēto</i> Takemitsu Tōru, <i>Ruriefu sutatiku</i>
1956		Exposition <i>Sekai konnichi no bijutsuten</i> organisée par Michel Tapié à Tōkyō	Karlheinz Stockhausen, <i>Gesang der Jünglinge</i>	Concert de musique concrète et de musique électronique organisé par Jikken kōbō Emménagement de l'atelier de musique électronique de la NHK à Tōkyō dans un nouveau local Constitution d'un programme de suivi de la réalisation pour bande à la NHK à Tōkyō

				<p>Moroi Makoto, Mayuzumi Toshirō, <i>Shichi no variēshon</i></p> <p>Takemitsu Tōru, <i>Vōcarizumu A.I.</i></p>
1957		<p>Première édition du Festival de musique contemporaine du Japon à Karuizawa</p> <p>Début de la diffusion de l'émission radiophonique <i>Gendai no ongaku</i> sur la NHK</p>	<p>Parution d'un disque de musique pour bande de Karlheinz Stockhausen comprenant <i>Studie I, Studie II, Gesang der Jünglinge</i></p> <p>Henri Pousseur, <i>Scambi</i></p>	<p>Envoi du disque de musique pour bande <i>Prospettive Nella Musica</i> par Luciano Berio à la NHK à Tōkyō</p> <p>Parution d'un disque de musique pour bande japonaise comprenant <i>Shichi no variēshon, Ruriefu sutatiku, Yuridisu no shi, Vōkarizumu A.I.</i></p> <p>Mayuzumi Toshirō, <i>Aoi no ue</i></p>
1958	Exposition universelle de Bruxelles	<p>Mayuzumi Toshirō, <i>Nehan kōkyōkyoku</i></p> <p>Ouverture du Sōgetsu Art Center à Tōkyō</p> <p>Premier prix du Prix Italia accordé à l'œuvre radiophonique collective <i>Kotoba to ongaku no tame no mittsu no keishō</i></p> <p>Participation de John Cage aux cours d'été de Darmstadt</p>	<p>Edgar Varèse, <i>Poème électronique</i></p> <p>Iannis Xenakis, <i>Concret PH</i></p> <p>Luciano Berio, <i>Thema (Omaggio a Joyce)</i></p> <p>Création du Groupe de recherches musicales à la RDF à Paris</p>	<p>Takemitsu Tōru, <i>Sora, uma soshite shi</i></p> <p>Publication de l'article « Boku no hōhō » de Takemitsu Tōru dans <i>Mita Bungaku</i></p>
1959	Révolution cubaine		<p>Fondation du centre de musique électronique de Columbia Princeton à New York</p>	<p>Miyoshi Akira, <i>Ondīnu</i></p> <p>Moroi Makoto, <i>Pythagorasu no hoshi</i></p> <p>Mayuzumi Toshirō, <i>Kanpanorojī</i></p> <p>Expérimentations de musique pour bande à la NHK à</p>

				Ōsaka Matsushita Shin.ichi, <i>Kuroi sōin</i>
1960	Signature du Traité de coopération mutuelle et de sécurité entre les États-Unis et le Japon	Formation du groupe Gurūpu ongaku Formation du groupe Sakkyokuka shūdan Formation du groupe Neo dadaizumu oruganaizāzu Premier prix du Prix Italia accordé à l'œuvre radiophonique <i>Ondīnu</i> de Miyoshi Akira	Fondation du studio de musique électronique de l'Université d'Utrecht Karlheinz Stockhausen, <i>Kontakte</i>	Takemitsu Tōru, <i>Mizu no kyoku</i>
1961	Début de la construction du mur de Berlin	Rassemblement international East-West Music Encounter à Tōkyō Représentation d'Ichiyanagi Toshi et de Gurūpu ongaku au Sōgetsu Art Center Takemitsu Tōru, <i>Wa</i>	Luciano Berio, <i>Visage</i>	
1962		Concerts de John Cage au Japon avec David Tudor Formation du groupe Nyū direkushon Édition du <i>Répertoire international des musiques expérimentales</i> par la RTF Takemitsu Tōru, <i>Pianisuto no tame no korona</i>	Fondation du Centre de musique pour bande de San Francisco	Ichiyanagi Toshi, <i>Parareru myūjikkū</i> Takahashi Yūji, <i>Fonojēnu</i> Moroi Makoto, <i>Variete</i> Fondation de l'Electronic Topological Space Music à Tōkyō
1963	Assassinat de John Fitzgerald Kennedy	Formation du groupe Hai reddo sentā	Pierre Henry, <i>Variations pour une porte et un soupir</i>	

		Départ de Takahashi Yūji pour un séjour d'études de neuf ans en Europe et aux États-Unis		
1964	Jeux olympiques de Tōkyō	Deuxième venue de John Cage au Japon avec Merce Cunningham		Création d'un studio de musique électronique rationalisé à la NHK à Tōkyō Mayuzumi Toshirō, <i>Kanpanorojī orinpika</i> Yuasa Jōji, <i>Purojekushon esenpurasutikku</i> Matsudaira Yoriaki, <i>Toranjento '64</i>
1965	Engagement terrestre des États-Unis au Sud Vietnam			Publication de l'article « Mirai ni yume o kakeru myūjikkū konkurētā » dans <i>Ongaku no tomo</i> Publication de l'article « NHK denshi ongaku » de Miyoshi Kiyotatsu, Uenami Wataru, Asami Keimei, Nakamura Kōsuke dans <i>Ongaku geijutsu</i>
1966	Début de la Révolution culturelle en Chine	Venue de Karlheinz Stockhausen au Japon Première édition du festival Ōkesutoraru supēsū à Tōkyō	Karlheinz Stockhausen, <i>Telemusik</i> Karlheinz Stockhausen, <i>Solo</i>	Karlheinz Stockhausen est invité au studio de musique électronique de la NHK Fondation de l'atelier d'acoustique et de musique pour bande de Tōkyō
1967	Exposition universelle de Montréal	Takemitsu Tōru, <i>November Steps</i> Première édition du festival Cross Talk à Tōkyō	Publication du <i>Traité des objets musicaux</i> de Pierre Schaeffer	Yuasa Jōji, <i>Ikon</i>
1968		Édition du	Walter Carlos,	Moroi Makoto,

		<i>Répertoire international des musiques électroacoustiques</i> , compilé par Hugh Davies, par l'ORTF et l'Independent Electronic Music Center à New York	<i>Switched on Bach</i>	<i>Shōsange</i> Shibata Minao, <i>Denshion no tame no inpurōvizēshon</i> Ichiyanagi Toshi, <i>Tōkyō 1969</i> Matsudaira Yoriaki, <i>Assenburijisu</i> Transfert du studio de musique électronique de la NHK vers les nouveaux locaux de la NHK à Shibuya
1969	Alunissage de la mission Apollo 11	Festival Cross Talk / Intermedia à Tōkyō Formation du groupe Taji Maharu ryokōdan autour de Kosugi Takehisa Festival de Woodstock	Alvin Lucier, <i>I Am Sitting in a Room</i>	Création d'un studio de musique électronique à l'Université des arts d'Ōsaka Shibata Minao, <i>Disupurei '70</i> Miyoshi Akira, <i>Toranjitto</i> Yuasa Jōji, <i>Voisesu kamingu</i> Mayuzumi Toshirō, <i>Mandara</i>
1970	Exposition universelle d'Ōsaka Suicide de Mishima Yukio	Dixième Exposition d'art international du Japon à Tōkyō Participation de Shibata Minao au colloque international <i>Music and Technology</i> à Stockholm		
1971				Fondation du laboratoire de musique électronique du département de composition musicale de l'Université préfectorale des arts d'Aichi
1972	Restitution d'Okinawa au	Formation du groupe		Fondation du studio de musique

	Japon Début de l'affaire du Watergate	Toransonikku		électronique du centre de technologie de l'Université Tōkyō Gakugei Tomita Isao, <i>Switched on Hit & Rock</i>
1973	Retrait des troupes américaines du Vietnam Choc pétrolier	Fondation de la revue <i>Kikan toransonikku</i>		Fondation du studio Purazuma myūjikkū Takeda Akimichi, <i>Panoramikkū sonōru</i>
1974			Kraftwerk, <i>Autobahn</i>	Fondation du laboratoire de musique contemporaine de l'Université Shōbi Publication de l'article « Nihon no denshi ongaku no rekishi to genjō » de Shibata Minao dans <i>Kikkān toransonikku</i> Shinohara Makoto, <i>Burōdokyasutingu</i> Tomita Isao, <i>Snowflakes Are Dancing</i>

Bibliographie

Sources primaires

À propos de la NHK, de son studio de musique électronique, de musique pour bande, de ses données techniques, de questionnement sur la nature de la musique et de l'art japonais, de l'actualité artistique et politique japonaise : documents datés jusqu'à 1979 (fin de la dernière décennie de la période étudiée)

Livres, extraits de livres et articles en japonais :

« 10 gatsu 19 nichi – 29 nichi – Oto no tenrankai – Denshi ongaku » 『10月19日–29日音の展覧会 電子音楽』 (19-29 octobre – L'exposition du son – La musique électronique), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 10 no. 12, décembre 1957, non paginé.

« Denshi ongaku » 『でんしおんがく』, dans ASAKA Sunao 浅香淳 (dir.), *Hyōjun ongaku jiten* 標準音楽辞典 (Dictionnaire standard de la musique), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1991 (1^{ère} éd. 1966), vol. 1, p. 1192.

« “Denshi ongaku shitsu” ga kansei – Gorin kai kaishiki ni riyō no denshi ongaku mo junbi – NHK » 『「電子音楽室」が完成 五輪開会式に利用の電子音楽も準備 NHK』 (Complétion d'un « local de musique électronique » – Et préparation d'une pièce de musique électronique utilisée pour la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques – NHK), *Shūkan ongaku shinbun* 週刊音楽新聞 (Hebdomadaire de la musique), no. 1067, 17 mai 1964, p. 7.

« Doitsu kan no Shutokkuhauzen » 『ドイツ館のシュトックハウゼン』 (Stockhausen au pavillon de l'Allemagne), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 5, mai 1970, p. 17.

« Gendai ongaku to erekutoronikusu » 『現代音楽とエレクトロニクス』 (Musique contemporaine et électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 12, décembre 1970, non paginé.

« Go sen kara hamidashita ongaku – Denshi ongaku jikkenshitsu no naibu » 『五線からはみ出した音楽 電子音楽実験室の内部』 (La Musique qui dépasse de la notation musicale – À l'intérieur du laboratoire d'expérimentation de musique électronique), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 27 no. 11, décembre 1955, pp. 18-19 + 37.

« Kansei shita NHK hōsō sentā » 『完成したNHK放送センター』 (Le Centre de radiodiffusion de la NHK achevé), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 26 no. 8, août 1973, non paginé.

« Kenkyūjo meguri 2 – NHK gijutsu kenkyūjo no maki » 『研究所めぐり2 NHK 技術研究所の巻』 (À propos des laboratoires 2 – Partie sur le laboratoire technique de la NHK), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 11 no. 2, février 1958, pp. 30-32.

« Kore wa ongakukai desu !! » 『これは音楽会です!!』 (Ceci est un concert !!), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, non paginé.

« Matsushita Shin.ichi shi no yōroppa tayori – Fresku sonōru no koto nado – Henshūbu » 『松下真一氏のヨーロッパ便り—フレスク・ソノールのことなど 編集部』 (Nouvelles d'Europe de la part de Matsushita Shin.ichi – À propos de *Fresque sonore* et autres – Département de la rédaction), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 8, août 1965, pp. 52-53.

« Mittsu no gendai ongaku kai » 『三つの現代音楽会』 (Trois concerts de musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 2, février 1969, pp. 16-17.

« Myūjikkū konkurēto denshi ongaku o yoyaku hanpu » 『ミュージック・コンクレート電子音楽を予約頒布』 (Distribution de réservations pour musique concrète et musique électronique),

Pureibakku プレイバック (Playback), vol. 4 no. 3, mars 1957, p. 65.

« Myujikku konkurēto ni kansuru kaigai no mittsu no wadai » 『ミュージック・コンクレートに関する海外の三つの話題』 (Trois sujets à l'étranger concernant la musique concrète), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 4, avril 1956, pp. 52-54.

« Oct. 9 Evening of John Cage – Oct. 10 Evening of David Tudor », *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 10, octobre 1962, non paginé.

« Ongaku no atorie » 『音楽のアトリエ』 (L'Atelier musical), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 5 no. 9, septembre 1952, pp. 39-40.

« Powan du vuy » 『ぼわん・どう・づゆ』 (Point de vue), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 10, octobre 1969, pp. 14-15.

« Rittai hōsō yō – Tēpu rokuon saiseiki » 『立体放送用 テープ録音再生機』 (De l'usage de la radiodiffusion stéréophonique – Lecteur-enregistreur à bande), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 8 no. 10, octobre 1955, non paginé.

« Rokuon tēpu no tensha kōka » 『録音テープの転写効果』 (L'Effet de transcription avec la bande d'enregistrement), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 8 no. 11, novembre 1955, pp. 12-13.

« Tōkyō no nyūsu – NHK kara “3tsu no denshi ongaku 1962” hōsō » 『東京のニュース NHK から <3 つの電子音楽 1962> 放送』 (Informations en provenance de Tōkyō – Radiodiffusion de « Trois musiques électroniques 1962 » depuis la NHK), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 11, novembre 1962, pp. 77-78.

AIZAWA Keizō 相澤敬三, « Yuasa Jōji no purojekushon » 『湯浅譲二のプロジェクト』 (Projection de Yuasa Jōji), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 33 no. 12, décembre 1975, pp. 32-35.

AIZAWA Shōhachirō 相沢昭八郎, « Erekutoronikusu no ensō keitai ni oyoboshita eikyō » 『エレクトロニクスの演奏形態に及ぼした影響』 (Les Influences exercées sur les formes de jeu électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 12, décembre 1970, pp. 50-52.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Geijutsu to tekunorojī » 『芸術とテクノロジー』 (Art et technologie), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 12, décembre 1970, pp. 26-31.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, *Gendai ongaku o dō kiku ka* 現代音楽をどう聴くか (Comment écouter la musique contemporaine ?), Tōkyō 東京, Shōbunsha 晶文社, 1973, 299 p.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Ichiyānagi Toshi » 『一柳慧』, *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 1, janvier 1963, pp. 30-37.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « John Cage arui wa zero no jikan » 『JOHN CAGE あるいは0の時間』 (John Cage, ou le temps zéro), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 6-12 + 20.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « John Cage arui wa zero no jikan 2 » 『JOHN CAGE あるいは0の時間 2』 (John Cage, ou le temps zéro 2), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 2, février 1963, pp. 16-23.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Jon Kēji – Jiyū to kaihō e no jissensha » 『ジョン・ケージ 自由と解放への実践者』 (Le Praticien de la liberté et de la libération), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 6, juin 1969, pp. 56-61.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Jon Kēji no hamon ikō – Nihon no sakkyōkukai no seishin no jōkyō » 『ジョン・ケージの波紋以降 日本の作曲界の精神の状況』 (Après le raz-de-marée John Cage – L'état d'esprit du monde de la composition au Japon), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 24 no. 12, décembre 1966, pp. 6-13.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Kāruhaintsu Shutokkuhauzen » 『カールハイツ・シュトゥックハウゼン』 (Karlheinz Stockhausen), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14

no. 4, avril 1956, pp. 55-57.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Mayuzumi Toshirō ron » 『黛敏郎論』 (Essai sur Mayuzumi Toshirō), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 31 no. 3, avril 1959, pp. 8-13.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Mayuzumi Toshirō ron (zoku) » 『黛敏郎論 (続)』 (Essai sur Mayuzumi Toshirō – Suite), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 31 no. 4, mai 1959, pp. 44-49 + 62.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Myūjikkū konkurēto no saikin no dōkō » 『ミュージック・コンクレートの最近の動向』 (Les Tendances récentes de la musique concrète), *Bijutsu hihyō* 美術批評 (Critique d'art), vol. 53, mai 1956, pp. 49-51.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Piēru Shefēru – “Oto no obu je” no shisō » 『ピエール・シェフェール <音のオブジェ>の思想』 (Pierre Schaeffer – La pensée de l'« objet sonore »), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 2, février 1969, pp. 58-63

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Rizumu no sōzōteki na imejinēshon o – Gendai nihonjin no rizumu kankaku » 『リズムの創造的なイメージーションを—現代日本人のリズム感覚』 (De l'imagination créative du rythme – Le sens du rythme du Japonais contemporain), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 29 no. 3, mars 1971, pp. 104-107.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Ryūningu Usachefusukī – Tēpu rekōdā to kangengaku no tame no “Saikuru to beru no shi” – Hoka » 『リューニング=ウサチェフスキー テープレコーダーと管弦楽のための「サイクルとベルの詩」 他』 (Luening et Ussachevsky – « Poème de bicyclettes et de cloches » pour magnétophone et musique orchestrale), *Pureibakku* プレイバック (Playback), vol. 5 no. 2, février 1958, pp. 103-105.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Yanisu Kusenakisū » 『ヤニス・クセナキス』 (Iannis Xenakis), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 19 no. 6, juin 1961, pp. 8-10.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Yunivāsaru rekōdo shichō ki » 『ユニヴァーサル・レコード試聴記』 (Commentaires à propos de l'audition du disque d'Universal), *Pureibakku* プレイバック (Playback), vol. 4 no. 10, octobre 1957, pp. 24-26.

AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, « Ongaku hōsō zakkichō » 『音楽放送雑記帳』 (Cahier sur la radiodiffusion de musique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 22 no. 10, octobre 1964, pp. 38-41.

AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, « Shinjidai no kakumei ji – Myūjikkū konkurēto no tenbō » 『新時代の革命児 ミュージック・コンクレートの展望』 (Les Jeunes révolutionnaires de la nouvelle époque – Panorama de la musique concrète), *Pureibakku* プレイバック (Playback), vol. 4 no. 7, juillet 1957, p. 132.

AMEMIYA Yoshifumi 雨宮好文, « 10 gatsu 19 nichi – 29 nichi – Oto no tenrankai – Denshi ongaku » 『10月19日-29日 音の展覧会 電子音楽』 (19-29 octobre – L'exposition du son – La musique électronique), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 10 no. 12, décembre 1957, non paginé.

ANDŌ Yūsuke 安藤由典, « Ongakushi kara mita denshi ongaku – Sore wa umareru beku shite umareta » 『音楽史から見た電子音楽—それは生まれるべくして生まれた』 (La Musique électronique vue de l'histoire de la musique – Elle était destinée à naître), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 10 no. 10, octobre 1957, pp. 16-20.

ARAKAWA Ikuo 荒川幾男, « Geijutsu ni okeru mohō to sōzō » 『芸術にける模倣と創造』 (Imitation et création dans l'art), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 38 no. 1, janvier 1966, pp. 11-20.

ASHLEY Robert, « Kurosu tōku intāmedia – Motto shinakereba ikenai koto ga... » 『クロス・トーク インターメディア もっとしなければいけないことが...』 (Crosstalk Intermedia – Ce qu'il faudrait faire mieux...), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 4, avril 1969, pp. 22-25.

AWAZU Norio 粟津則雄, « Atarashii oto – Denshi on gutai on » 『新しい音—電子音・具体音』 (Nouveaux sons – Le son électronique, le son concret), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 33 no. 5, mai 1975, pp. 62-65.

- BABA Takeshi 馬場健, « Kaigai shijō ni okeru nihon no sakuhin – Ima koso urikomi no chansu ! » 『海外市場における日本作品 今こそ売り込みのチャンス！』 (Les Œuvres japonaises au sein du marché international – C'est maintenant qu'il y a des possibilités de se vendre !), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 10, octobre 1965, pp. 27-29.
- BEKKU Sadao 別宮貞雄, « Geijutsu ni okeru mohō to sōzō – Mohō no kōyō to genkai » 『芸術にける模倣と創造 模倣の効用と限界』 (Imitation et création dans l'art – Efficacité et limites de l'imitation), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 38 no. 2, février 1966, pp. 10-17.
- BEKKU Sadao 別宮貞雄, « Denshi ongaku ni tsuite no gimon » 『電子音楽についての疑問』 (Questions à propos de la musique concrète), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 9, septembre 1957, pp. 70-73.
- BEKKU Sadao 別宮貞雄, « Dentō to sōsaku » 『伝統と創作』 (Tradition et création), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 12, décembre 1957, pp. 26-35.
- BEKKU Sadao 別宮貞雄, « Jon Kēji zakkan » 『ジョン・ケージ雑観』 (Impressions diverses à propos de John Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 43-44.
- BEKKU Sadao 別宮貞雄, « Jōhō riron – Denshi keisanki ni yoru sakkyoku » 『情報理論 電子計算機による作曲』 (Théorie de l'information – La composition par le biais des calculatrices électriques), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 27 no. 3, mars 1969, pp. 186-189.
- BEKKU Sadao 別宮貞雄, « Ongaku, sore wa chiteki chokkan ni yoru oto no haaku – Denshi ongaku e no hanron » 『音楽、それは知的直観による音の把握 電子音楽への反論』 (La Musique, c'est une saisie de sons par le biais d'une intuition intellectuelle – Critique de la musique électronique), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 28 no. 8, août 1970, pp. 96-98.
- BEKKU Sadao 別宮貞雄, « Zoku – Denshi ongaku ni tsuite no gimon » 『続 電子音楽についての疑問』 (Suite – Questions à propos de la musique concrète), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 11, novembre 1957, pp. 67-71.
- CHIHARA Paul, « Rosuanjeresu no gendai ongaku undō ripōto » 『ロスアンジェレスの現代音楽運動リポート』 (Rapport sur les mouvements de musique contemporaine à Los Angeles), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 6, juin 1968, pp. 42-46.
- DAN Ikuma 團伊玖磨, « Sengo no jisakuhin to korekara no sōsaku » 『戦後の自作品とこれからの創作』 (Mon oeuvre d'après-guerre et la création à venir), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 11 no. 4, avril 1953, pp. 36-38.
- ENDŌ Sachio 遠藤幸男, « Rokuon tēpu no henshū » 『録音テープの編集』 (Le Montage de la bande d'enregistrement), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 5 no. 2, février 1952, pp. 17-19.
- ENDŌ Shunrō 遠藤俊郎, « Denshion seisaku no ichirei – Shibata Minao sakkyoku “Denshi on no tame no inpurōvizēshon” no baai » 『電子音制作の一例—柴田南雄作曲「電子音のためのインプロヴィゼーション」の場合』 (Exemple de création de son électronique – Le cas de la composition *Denshi on no tame no inpurōvizēshon* de Shibata Minao), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 3, mars 1969, pp. 56-60.
- ESAKI Kenjirō 江崎健次郎, « Atarashii komupyūtā ongaku » 『新しいコンピュータ音楽』 (La Nouvelle musique par ordinateur), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 1, janvier 1968, pp. 34-38.
- ESAKI Kenjirō 江崎健次郎, « Gendai ongaku to konpyūtā » 『現代音楽とコンピューター』 (Musique contemporaine et ordinateurs), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 12, décembre 1970, pp. 46-49.
- ESAKI Kenjirō 江崎健次郎, « Music by Elec. Computer & Brain – 1987 », *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 8, août 1967, pp. 54-57.
- FUJITA Shun.ichi, « Ayumiyoru nihon ongaku to seiyō ongaku – Koto ni sankyoku ongaku to yōgaku ni tsuite » 『歩みよる日本音楽と西洋音楽—殊に三曲音楽と洋楽に就いて』 (La Musique

japonaise et la musique occidentale sous compromis – À propos particulièrement de *sankyoku* et de musique occidentale), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 26 no. 6, juin 1954, pp. 26-30.

FUKUDA Tatsuo 福田達夫, « Geijutsu ni okeru mohō to sōzō – Sutoravinsukī no kōkyōkyoku no baai » 『芸術にける模倣と創造 ストラヴィンスキーの交響曲の場合』 (Imitation et création dans l'art – Le cas des symphonies de Stravinsky), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 38 no. 6, juin 1966, pp. 2-11.

FUKUDA Tatsuo 福田達夫, « Gendai nihon ni okeru sakkyoku no mondai » 『現代日本における作曲の問題』 (La Question de la composition au sein du Japon contemporain), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 34 no. 8, septembre 1962, pp. 2-8.

FUKUDA Tatsuo 福田達夫, « Kēji no ongaku ronshū » 『ケージの音楽論集』 (Le Traité musical de Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 3, mars 1963, p. 63.

FUKUDA Tatsuo 福田達夫, « Myujikku konkurēto no shisō » 『ミュージック・コンクレートの思想』 (Pensée de la musique concrète), *Tōkai daigaku kiyō – Kyōyō gakubu* 東海大学紀要 教養学部 (Bulletin de l'Université Tōkai – Département des arts libéraux), no. 1, 1971, pp. 3-15.

FUNAYAMA Takashi 船山隆, « Shēnberuku 12 on gihō hyōgen shugi » 『シェーンベルク・12音技法・表現主義』 (Shönberg Dodécaphonisme Expressionnisme), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 42 no. 10, novembre 1970, pp. 10-15.

FUNAYAMA Takashi 船山隆, « Takemitsu Tōru ron » 『武満徹論』 (Essai sur Takemitsu Tōru), *Kikan geijutsu* 季刊藝術 (L'Art trimestriel), vol. 11 no. 3, été 1968, pp. 40-52.

GAMŌ Satoaki 蒲生郷昭, « Gendai ongaku toshite no hōgaku » 『現代音楽としての邦楽』 (La Musique japonaise en tant que musique contemporaine), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 33 no. 1, janvier 1961, pp. 40-49.

GOTŌ Kazuhiko 後藤和彦, « Makurūhanizumu to ongaku » 『マクルーハニズムと音楽』 (Le McLuhanisme et la musique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 2, février 1968, pp. 15-17.

GOTŌ Kazuhiko 後藤和彦, « Ohanashi “myūjikku konkurēto” » 『お話し“ミュージック・コンクレート”』 (Bavardage : la musique concrète), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 29 no. 6, juin 1957, pp. 33-37.

GOTŌ Kazuhiko 後藤和彦, « Zasshi no furoku ni tsuita Italia no denshi ongaku EP » 『雑誌の付録についたイタリアの電子音楽 EP』 (Le Disque de musique électronique italienne joint en annexe à la revue), *Pureibakku* プレイバック (Playback), vol. 4 no. 4, avril 1957, pp. 36-37.

HARIU Ichirō 針生一郎, « Avangyarudo to riarisumu » 『アヴァンギャルドとリアリズム』 (Avant-garde et réalisme), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 4, avril 1956, pp. 10-17.

HASUIKE Tadashi 蓮池正, « N kyō ensōjo no gaiyō » 『N響演奏所の概要』 (Aperçu de la salle de concert de l'Orchestre symphonique de la NHK), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 34 no. 7, juillet-août 1962, pp. 2-11.

HATTORI Kōzō 服部幸三, « Geijutsu ni okeru mohō to sōzō – Seiyō ongaku shi no tachiba de » 『芸術にける模倣と創造 西洋音楽史の立場で』 (Imitation et création dans l'art – De la position de l'histoire de la musique occidentale), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 38 no. 5, mai 1966, pp. 2-8.

HAYAMA Kōmei 端山貢明, « Media no henshitsu – Amerika de no taiken kara » 『メディアの変質—アメリカでの体験から』 (Le Changement qualitatif des médias – Depuis l'expérience des États-Unis), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 31 no. 10, octobre 1973, pp. 82-84.

HAYAMA Kōmei 端山貢明, « Meshian no hito to ongaku » 『メシアンの人と音楽』 (Messiaen, l'homme et la musique), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 20 no. 9, septembre 1962, pp. 76-78.

HIGASHIYAMA Hironori 東山普土, « Gendai ni okeru hōgaku no mondai ten » 『現代における邦楽の問題点』 (Éléments problématiques de la musique japonaise du temps présent), *Firuhāmonī*

- フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 29 no. 5, mai 1957, pp. 57-63.
- HINO Keizō 日野啓三, « Enshū no nai en » 『円周のない円』 (Cercle sans circonférence), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 39-40.
- HIRASHIMA Masao 平島正郎, « Arusu Nova » 『アルス・ノヴァ』 (Ars Nova), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 7, juillet 1957, pp. 119-122.
- HORIUCHI Keizō 堀内敬三, « Rajio ongaku no taishūsei to geijutsusei » 『ラジオ音楽の大衆性と芸術性』 (La Popularité et l'artisticité de la musique de radio), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 11 no. 9, septembre 1953, pp. 24-27.
- HORIUCHI Keizō 堀内敬三, « Sengo arata na nihon ga umareta » 『戦後新たな日本が生まれた』 (Dans l'après-guerre un nouveau Japon est né), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 25 no. 10, octobre 1967, pp. 110-113.
- HOSHI Kichibei 星佶兵衛, « Dai 6 kai – Zenkoku ōdio fea » 『第6回 全国オーディオフェア』 (Sixième – Fête nationale de l'audio), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 10 no. 12, décembre 1957, pp. 18-19.
- ICHIYANAGI Toshi 一柳 慧, « Fukakuteisei no ongaku » 『不確定性の音楽』 (Musique indéterminée), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 24 no. 11, novembre 1966, pp. 17-19.
- ICHIYANAGI Toshi 一柳 慧, « Fukakuteisei ongaku no genjō » 『不確定性音楽の現状』 (État actuel de la musique indéterminée), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 10, octobre 1962, pp. 14-23.
- ICHIYANAGI Toshi 一柳 慧, « Gendai ongaku to toshi kankyō » 『現代音楽と都市環境』 (Musique contemporaine et environnement urbain), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 32 no. 2, février 1974, pp. 34-37.
- ICHIYANAGI Toshi 一柳 慧, « Henbō suru amerika ongakukai » 『変貌するアメリカ音楽界』 (La Métamorphose du monde de la musique américain), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 4, avril 1968, pp. 46-48.
- ICHIYANAGI Toshi 一柳 慧, « Jon Kēji » 『ジョン・ケージ』 (John Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 19 no. 2, février 1961, pp. 10-15.
- ICHIYANAGI Toshi 一柳 慧, « Jon Kēji to Deviddo Chūdo » 『ジョン・ケージとデヴィッド・チュードア』 (John Cage et David Tudor), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 19 no. 10, octobre 1961, pp. 62-63.
- ICHIYANAGI Toshi 一柳 慧, « Maruchipuru shiatā e no kanousei » 『マルチプルシアターへの可能性』 (Vers une possibilité du théâtre multiple), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 1, décembre 1973, pp. 56-61.
- ICHIYANAGI Toshi 一柳 慧, « Raivu erekutoronikku myūjikku no kanōsei » 『ライブ・エレクトロニック・ミュージックの可能性』 (Les Possibilités de la musique électronique en direct), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 12, décembre 1970, pp. 38-41.
- ICHIYANAGI Toshi 一柳 慧, « Shizen to ongaku » 『自然と音楽』 (Nature et musique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 2, février 1962, pp. 6-9.
- ICHIYANAGI Toshi 一柳 慧, « Shizen to ongaku 2 » 『自然と音楽 2』 (Nature et musique 2), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 3, mars 1962, pp. 14-19 + 47.
- ICHIYANAGI Toshi 一柳 慧, « Shizen to ongaku 3 » 『自然と音楽 3』 (Nature et musique 3), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 5, mai 1962, pp. 23-27.
- IGUCHI Yoshio 井口善雄, « Rokuonki no iroiro – (Sono 1) Genyō tēpu rokuonki » 『録音機のいろいろ— (その1) 現用テープ録音機』 (Diverses choses à propos des enregistreurs – Partie 1 – Les enregistreurs à bande actuellement en utilisation), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 5 no. 3, mars 1952, pp. 20-23.
- IGUCHI Yoshio 井口善雄, « Rokuonki no iroiro – (Sono 2) Genyō enban rokuonki » 『録音機のいろいろ— (その2) 現用圓盤録音機』 (Diverses choses à propos des enregistreurs – Partie 2 – Les

enregistreurs à disques actuellement en utilisation), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 5 no. 3, mars 1952, pp. 28-29.

IRINO Yoshirō 入野義朗, « Gendai ongaku no kadai » 『現代音楽の課題』 (Au sujet de la musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 11 no. 2, février 1953, pp. 22-25.

IRINO Yoshirō 入野義朗, « Jū ni on sakkyoku gihō » 『十二音作曲技法』 (La Technique de composition du dodécaphonisme), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 7, juillet 1954, pp. 34-40.

IRINO Yoshirō 入野義朗, « Jū ni on sakkyoku gihō (5) » 『十二音作曲技法 (5)』 (La Technique de composition du dodécaphonisme 5), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 9, septembre 1954, pp. 91-95.

IRINO Yoshirō 入野義朗, « Jū ni on sakkyoku gihō (6) » 『十二音作曲技法 (6)』 (La Technique de composition du dodécaphonisme 6), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 10, octobre 1954, pp. 86-89.

IRINO Yoshirō 入野義朗, « Jū ni on sakkyoku gihō (7) » 『十二音作曲技法 (7)』 (La Technique de composition du dodécaphonisme 7), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 11, novembre 1954, pp. 65-71.

IRINO Yoshirō 入野義朗, « Jū ni on sakkyoku gihō (8) » 『十二音作曲技法 (8)』 (La Technique de composition du dodécaphonisme 8), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 12, décembre 1954, pp. 48-55.

IRINO Yoshirō 入野義朗, « Jū ni on sakkyoku gihō (9) » 『十二音作曲技法 (9)』 (La Technique de composition du dodécaphonisme 9), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 13 no. 1, janvier 1955, pp. 80-84.

IRINO Yoshirō 入野義朗, « Jū ni on sakkyoku gihō (10) » 『十二音作曲技法 (10)』 (La Technique de composition du dodécaphonisme 10), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 13 no. 2, février 1955, pp. 71-76.

IRINO Yoshirō 入野義朗, « Jū ni on sakkyoku gihō (ichi) » 『十二音作曲技法 (一)』 (La Technique de composition du dodécaphonisme 1), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 3, mars 1954, pp. 46-49.

IRINO Yoshirō 入野義朗, « Jū ni on sakkyoku gihō (ni) » 『十二音作曲技法 (二)』 (La Technique de composition du dodécaphonisme 2), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 5, mai 1954, pp. 45-50.

IRINO Yoshirō 入野義朗, « Myujīku konkurēto ni tsuite » 『ミュージック・コンクレートについて』 (À propos de musique concrète), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 12 no. 1, janvier 1954, pp. 262-263.

ISHII Maki 石井真木, « "Jū ni on kara yon jū nen me de danraku?" – Atarashii ugoki to nihon no sakkyokukai » 『「十二音から四十年目で段落？」—新しい動きと日本の作曲界』 (La Quarantième année depuis le dodécaphonisme, est-ce la fin? – Les nouveaux mouvements et le monde de la composition au Japon), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 29 no. 9, septembre 1971, pp. 43-45.

ISHII Maki 石井真木, « Kaijū komupyūtā to no taiketsu 『怪獣コンピューターとの対決』 (Confrontation avec le monstre ordinateur), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 12, décembre 1967, pp. 14-17.

ISHIKETA Mareo 石桁真礼生, « Jū ni on ongaku e no koinagai » 『十二音音楽への希い』 (Attentes envers le dodécaphonisme), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 2, février 1954, pp. 44-47.

IWAI Hiroyuki 岩井宏之, « Takemitsu Tōru – Tōyō no oto, sei'yō no oto » 『武満徹—東洋の音、西洋の音』 (Takemitsu Tōru – Le son de l'est, le son de l'ouest), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 32 no. 4, avril 1974, pp. 150-155.

IZUMI Kiyoshi 泉清, « Erekutoronikusu jidai no gakki – Denshi orugan – Ne.iro ni tsuite no kōsatsu » 『エレクトロニクス時代の楽器 電子オルガン 音色についての考察』 (Les Instruments de

l'âge de l'électronique – L'orgue électronique – Réflexions à propos du timbre), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 31 no. 4, avril 1973, pp. 272-281.

IZUMI Kiyoshi 泉清, « Erektoronikusu jidai no gakkai – Denshi orugan – Ne.iro ni tsuite no kōsatsu 2 » 『エレクトロニクス時代の楽器 電子オルガン 音色についての考察 2』 (Les Instruments de l'âge de l'électronique – L'orgue électronique – Réflexions à propos du timbre 2), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 31 no. 5, mai 1973, pp. 244-252.

KANETSUNE Kiyosuke 兼常清佐, « Nihonjin no ongakuteki soshitsu » 『ニホン人の音楽的素質』 (La Disposition musicale des Japonais), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 11 no. 3, mars 1953, pp. 21-25.

KAWANO Hiroshi 川野洋, « Geijutsu ni okeru mohō to sōzō – Denshi keisanki ni yoru kikai sakkyoku no hōsoku to jiyū » 『芸術における模倣と創造 電子計算機による機械作曲の法則と自由』 (Imitation et création dans l'art – Règles et liberté de la composition mécanique à l'aide de calculatrices électroniques), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 38 no. 3, mars 1966, pp. 2-10.

KIKKAWA Eishi 吉川英史, « Dentō ongaku ni joryoku shita mono » 『伝統音楽に助力したもの』 (Ce qui a aidé la musique traditionnelle), dans Kikkawa Eishi, *Nihon ongaku no rekishi* 日本音楽の歴史 (L'Histoire de la musique japonaise), Ōsaka 大阪, Sōgensha 創元社, 1973 (1^{ère} éd. 1965), pp. 465-467.

KIKKAWA Eishi 吉川英史, « Gendai hōgaku no keikō » 『現代邦楽の傾向』 (Les Tendances de la musique contemporaine japonaise), dans Kikkawa Eishi, *Nihon ongaku no rekishi* 日本音楽の歴史 (L'Histoire de la musique japonaise), Ōsaka 大阪, Sōgensha 創元社, 1973 (1^{ère} éd. 1965), p. 468.

KIKKAWA Eishi 吉川英史, « Hōgaku e no gimon » 『邦楽への疑問』 (Questions à propos de la musique japonaise), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 9 no. 7, juillet 1951, pp. 77-81.

KIKKAWA Eishi 吉川英史, « Hōgaku no nihonjin e no miryoku to sono ongakusei » 『邦楽の日本人への魅力とその音楽性』 (L'Attrait pour les Japonais de la musique japonaise et sa musicalité), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 11 no. 9, septembre 1953, pp. 62-65.

KIKKAWA Eishi 吉川英史, « Naigai no minzokuteki keikō » 『内外の民族的傾向』 (Les Tendances populaires depuis l'intérieur et l'extérieur), dans Kikkawa Eishi, *Nihon ongaku no rekishi* 日本音楽の歴史 (L'Histoire de la musique japonaise), Ōsaka 大阪, Sōgensha 創元社, 1973 (1^{ère} éd. 1965), pp. 460-465.

KIKKAWA Eishi 吉川英史, « Nihon dentō ongaku no bigaku – Tenbō to hansei » 『日本伝統音楽の美学—展望と反省』 (Esthétique de la musique traditionnelle japonaise – Panorama et réflexion), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 9, septembre 1969, pp. 18-23.

KIKKAWA Eishi 吉川英史, *Nihon ongaku no seikaku* 日本音楽の性格 (Le Caractère de la musique japonaise), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1980 (1^{ère} éd. 1948), 230 p.

KIKKAWA Eishi 吉川英史, « Tōkyō geijutsu daigaku – Hōgakka no sonzai riyū » 『東京藝術大学邦楽科の存在理由』 (Université des arts de Tōkyō – Raison de l'existence d'un département de musique japonaise), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 9 no. 4, avril 1951, pp. 18-27.

KIKKAWA Eishi 吉川英史, « Yōgaku shōka jidai – Taishō Shōwa zenhanki » 『洋楽消化時代 大正・昭和前半期』 (L'Âge de l'assimilation de la musique occidentale – Taishō et la première moitié de Meiji), dans Kikkawa Eishi, *Nihon ongaku no rekishi* 日本音楽の歴史 (L'Histoire de la musique japonaise), Ōsaka 大阪, Sōgensha 創元社, 1973 (1^{ère} éd. 1965), pp. 415-459.

KIMURA Shigeo 木村重雄, « Myūjiku konkurēto » 『ミュージック・コンクレート』 (La Musique concrète), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 3, mars 1954, pp. 94-95.

KISHIDA Kunio 岸田國士, « Geijutsuka no kyōryoku – Gakudanshintaisei ni sonahete » 『芸術家の協力 楽壇新体制に備へて』 (La Collaboration des artistes – Dispositions envers un nouvel ordre du monde musical), 1^{ère} éd. 1941.

URL : http://www.aozora.gr.jp/cards/001154/files/44665_37982.html (consulté le 09/09/2014)

KITAZAWA Masakuni 北沢方邦, « Geijutsu ni okeru mohō to sōzō – Sono ongaku shakaigakuteki

kōsatsu » 『芸術にける模倣と創造 その音楽社会学的考察』 (Imitation et création dans l'art – Réflexions sociomusicologiques), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 38 no. 7, juillet-août 1966, pp. 2-7.

KITAZAWA Masakuni 北沢方邦, « Nihon ongaku no sōzōteki dentō ni tsuite » 『日本音楽の創造的伝統について』 (À propos de la tradition créatrice de la musique japonaise), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 34 no. 3, mars 1962, pp. 47-52.

KITAZAWA Masakuni 北沢方邦, « Ongaku to shakai (3) – Ongaku shakai gaku shiron » 『音楽と社会 (3) —音楽社会学試論』 (Musique et société 3 – Essai sur la sociologie de la musique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 11 no. 8, août 1953, pp. 41-48.

KOISHI Tadao 小石忠男, « Nihon bankoku hakurankai pavirion meguri – Tekkō kan – Amagakeru oto » 『日本万国博覧会パヴィリオンめぐり 鉄鋼館 天翔る音』 (À propos des pavillons de l'Exposition universelle du Japon – Pavillon du fer et de l'acier – Un son grimant vers les cieux), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 28 no. 5, mai 1970, pp. 89-93.

KOIZUMI Fumio 小泉文夫, « Geijutsu ni okeru mohō to sōzō – Nishi indo ongaku no ronri » 『芸術にける模倣と創造 南インド音楽の論理』 (Imitation et création dans l'art – Logique de la musique du sud de l'Inde), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 38 no. 4, avril 1966, pp. 2-9.

KOIZUMI Fumio 小泉文夫, « Gendai nihon ongaku ni dentō ongaku o ikani ikasu beki ka (1) » 『現代日本音楽に伝統音楽を如何に生かすべきか (1)』 (Comment devrait-on exploiter la musique traditionnelle dans la musique japonaise contemporaine 1), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 6, juin 1954, pp. 56-62.

KOIZUMI Fumio 小泉文夫, « Gendai nihon ongaku ni dentō ongaku o ikani ikasu beki ka (2) » 『現代日本音楽に伝統音楽を如何に生かすべきか (2)』 (Comment devrait-on exploiter la musique traditionnelle dans la musique japonaise contemporaine 2), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 7, juillet 1954, pp. 47-53.

KOIZUMI Fumio 小泉文夫, « Gendai nihon ongaku ni dentō ongaku o ikani ikasu beki ka (3) » 『現代日本音楽に伝統音楽を如何に生かすべきか (3)』 (Comment devrait-on exploiter la musique traditionnelle dans la musique japonaise contemporaine 3), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 9, septembre 1954, pp. 84-90.

KOIZUMI Fumio 小泉文夫, « Nihonjin no onkai 1 – Atarashii nihon ongaku no kiso » 『日本人の音階 1 新しい日本音楽の基礎』 (Les Gammes des Japonais 1 – Fondements de la nouvelle musique japonaise), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 26 no. 1, janvier 1954, pp. 17-21.

KOIZUMI Fumio 小泉文夫, « Nihonjin no onkai 2 » 『日本人の音階 2』 (Les Gammes des Japonais 2), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 26 no. 2, février 1954, pp. 32-36.

KOJIMA Tomiko 小島美子, « Gendai hōgaku to wa nani de atta ka » 『現代邦楽とは何であったか』 (Qu'était la musique contemporaine japonaise), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 33 no. 9, septembre 1975, pp. 30-35.

KOJIMA Tomiko 小島美子, « Nihon dentō ongaku no gendaiteki igi (jō) » 『日本伝統音楽の現代的意義 (上)』 (La Signification contemporaine de la musique traditionnelle japonaise – 1^{ère} partie), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 9, septembre 1967, pp. 19-22.

KOJIMA Tomiko 小島美子, « Nihon dentō ongaku no gendaiteki igi (ge) » 『日本伝統音楽の現代的意義 (下)』 (La Signification contemporaine de la musique traditionnelle japonaise – 2^{ème} partie), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 10, octobre 1967, pp. 42-45.

KOJIMA Tomiko 小島美子, *Nihon no ongaku o kangaeru* 日本の音楽を考える (Penser la musique japonaise), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1983 (1^{ère} éd. 1976), 365 p.

KOJIMA Tsutomu 小島努, « Konpyūtā myūjikku » 『コンピューター・ミュージック』 (La Musique par ordinateur), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 28 no. 9, septembre 1975, pp. 122-126.

KOMINE Toshio 小峰利雄, « FM hōsō no gijutsu kijun – Monohonikku hōsō no baai » 『FM放送の技術基準—モノホニック放送の場合』 (Critères techniques de la radiodiffusion FM – Le cas de

la radiodiffusion monophonique), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 17 no. 7, juillet 1964, pp. 90-94.

KOMINE Toshio 小峰利雄, « FM hōsō no gijutsu kijun – Sutereo hōsō no baai » 『FM 放送の技術基準—ステレオ放送の場合』 (Critères techniques de la radiodiffusion FM – Le cas de la radiodiffusion stéréo), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 17 no. 8, août 1964, pp. 118-122.

KOSUGI Takehisa 小杉武久, « ICES '72 memori & fidobakku – Media no gohō e no josetsu » 『ICES '72 メモリー & フィードバック—メディアの語法への序説』 (ICES 72 Mémoire & Feedback – Introduction à la grammaire des médias), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 12, décembre 1972, pp. 66-69.

KOSUGI Takehisa 小杉武久, « Intāmedia āto ron no tame ni – Pikunikku gakudan no koto nado » 『インターメディア・アート論のために—ピクニック楽団のことなど』 (Pour un essai sur l'art intermédia – À propos de pique-nique musical et autres), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 29 no. 2, février 1971, pp. 30-33.

KUNIYASU Yō 国安洋, « Futatabi “nihon dentō ongaku no bigaku” ni tsuite – Sono hitsuyōsei to kanōsei » 『再び「日本伝統音楽の美学」について—その必要性と可能性』 (Encore à propos de l'esthétique de la musique traditionnelle japonaise – Sa nécessité et ses possibilités), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 1, janvier 1970, pp. 34-37.

MAMIYA Michio 間宮芳生, « Takemitsu Tōru kun no koto – Aru jinbutsu hyō » 『武満徹くんのことある人物評』 (Sur Takemitsu Tōru – Commentaires à propos d'un personnage), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 34 no. 8, septembre 1962, pp. 9-12.

MASUI Keiji 増井敬二, « Myujikku konkurēto shimatsuki – Sono ni – Gutai ongaku no imi to seisaku no jissai ni tsuite » 『ミュージック・コンクレート始末記 その二 具体音楽の意味と製作の実際について』 (Exposé à propos de la musique concrète – Deuxième partie – De la signification de la musique concrète et de la pratique de son exécution), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 4, avril 1956, pp. 36-43.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « Fukakuteiteki essei e no kokoromi » 『不確定的エッセイへの試み』 (Tentative d'essai indéterminé), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 30-32.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « Gendai no sakkyoku sōzō to erekutoronikusu » 『現代の作曲創造とエレクトロニクス』 (La Composition musicale contemporaine et l'électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 12, décembre 1970, pp. 32-36.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « Gendai ongaku ni okeru gūzensei no mondai – “Gūzensei” wa ikani sakuhin ni toriirerarete iru ka » 『現代音楽における偶然性の問題—「偶然性」はいかに作品に採り入れられているか』 (La question du hasard dans la musique contemporaine – Est-ce que le « hasard » est introduit dans toute œuvre qui soit), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 19 no. 3, mars 1961, pp. 20-21.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « Gendai ongaku no arata na tenkaiten » 『現代音楽の新たな転回点』 (Le Nouveau virage de la musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 8, août 1967, pp. 32-35.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « Jū ni on irai nagai nengetsu ga tatta » 『十二音以来長い年月が経った』 (De longues années sont passées depuis le dodécaphonisme), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 29 no. 9, septembre 1971, pp. 38-42.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « Korāju ongaku no tanjō » 『コラージュ音楽の誕生』 (Naissance de la musique par collage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 2, février 1969, p. 16.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « Yosoku shienai honshitsuteki na bubun to yosoku shiuru fuzuiteki na bubun to... » 『予測しえない本質的な部分と予測しうる付随的な部分と.....』 (Les Parties essentielles qu'on ne peut pas prévoir et les parties accessoires qu'on peut prévoir...), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 12, décembre 1967, pp. 10-13.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « Yuasa Jōji ron » 『ユアサ・ジョウジ論』 (Essai sur Yuasa Jōji), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 3, mars 1972, pp. 30-35.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « Zukei gakufu to ensō » 『図形楽譜と演奏』 (Partition graphique et interprétation), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 6, juin 1970, pp. 26-31.

MATSUDAIRA Yoritsune 松平頼則, « Sengo ni okeru sakkyokukai tenbō – Shin sakkyoku ha kai no sengo no shigoto » 『戦後に於ける作曲界展望 新作曲派会の戦後の仕事』 (Panorama du monde de la composition dans l'après-guerre – Le travail d'après-guerre de l'Association de la nouvelle école de compositeurs), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 11 no. 4, avril 1953, pp. 8-11.

MATSUMOTO Tarō 松本太郎, « Jū ni onkai ongaku no hatten » 『十二音階音楽の発展』 (Développement de la musique dodécaphonique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 9 no. 2, février 1951, pp. 38-46.

MATSUMOTO Tarō 松本太郎, « Piēru Shefferu to myujikku konkurēto » 『ピエール・シェッフェルとミュージック・コンクレート』 (Pierre Schaeffer et la musique concrète), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 8, août 1954, pp. 36-39.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Boku no Jon Kēji ron josetsu » 『僕のジョン・ケージ論序説』 (Prologue à mon essai sur John Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 15-17.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Denshi ongaku to denshi ongaku ha » 『電子音楽と電子音楽派』 (Musique électronique et écoles de la musique électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 1, janvier 1962, pp. 48-53.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Gendai ongaku ni okeru gūzensei no mondai – Sakkyoku ni okeru “gūzensei” no kadai to chōkoku » 『現代音楽における偶然性の問題—作曲における「偶然性」の課題と超克』 (La question du hasard dans la musique contemporaine – Problème et dépassement du « hasard » dans la composition), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 19 no. 3, mars 1961, pp. 18-20.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Geruman no kaze nihon no kaze » 『ゲルマンの風・日本の風』 (Vent german, vent japonais), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 32 no. 4, avril 1974, pp. 50-53.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Geruman no kaze nihon no kaze (5) – Budda no “Samgha” nado » 『ゲルマンの風・日本の風 (5) —ブツダの<Samgha> など』 (Vent german, vent japonais – 5 – Le sangha du Bouddha), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 32 no. 9, septembre 1974, pp. 62-67.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Geruman no kaze nihon no kaze (roku) – Shēnberuku no koto » 『ゲルマンの風日本の風 (六) —シェーンベルクのこと』 (Vent german, vent japonais – Six – Sur Shōnberg), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 33 no. 2, février 1975, pp. 54-59.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Geruman no kaze nihon no kaze (saishū kai) – Yōroppa, amerika, nihon » 『ゲルマンの風・日本の風 (最終回) —ヨーロッパ、アメリカ、日本』 (Vent german, vent japonais – Dernier article – Europe, États-Unis, Japon), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 33 no. 5, mai 1975, pp. 50-55.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Geruman no kaze nihon no kaze (shi) – Ongaku toshintai to minzoku no koto nado » 『ゲルマンの風・日本の風 (四) —音楽と身体と民族のことなど』 (Vent german, vent japonais – Quatre – Musique, corps, peuple...), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 32 no. 7, juillet 1974, pp. 66-71.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Geruman no kaze nihon no kaze (zoku) – Ongaku to sūgaku ni kotoyosete » 『ゲルマンの風・日本の風 (続) —音楽と数学にこと寄せて』 (Vent german, vent japonais – Suite – En alléguant la musique et les mathématiques), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 32 no. 6, juin 1974, pp. 60-64.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Geruman no kaze nihon no kaze (zoku) – Shi no kokoro

ronri no kokoro » 『ゲルマンの風・日本の風（続）—詩のころ・論理のころ』 (Vent german, vent japonais – Suite – L'âme de la poésie, l'âme de la logique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 32 no. 5, mai 1974, pp. 34-38.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Matsushita Shin.ichi shi no yōroppa tayori » 『松下真一氏のヨーロッパ便り』 (Nouvelles d'Europe de la part de Matsushita Shin.ichi), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 9, septembre 1965, pp. 54-55.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Moroi Makoto » 『諸井誠』, *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 1, janvier 1963, pp. 5-11.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Ongaku ni okeru sozai to naiyō no mondai – Onkai serī oyobi denshi ongaku » 『音楽に於ける素材と内容の問題 音階セリー及び電子音楽』 (Problématique du matériau et du contenu en musique – Gamme sérielle et musique électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 18 no. 5, mai 1960, pp. 23-27.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Ōsaka geijutsu daigaku ni denshi sutajio tanjō » 『大阪芸術大学に電子スタジオ誕生』 (Naissance d'un studio d'électronique à l'Université des arts d'Ōsaka), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 27 no. 2, février 1969, non paginé.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Shutokkuhauzen no denshi ongaku – “Wakōdo no uta” “Kontakute” » 『シュトックハウゼンの電子音楽—<若人の歌><コンタクテ>』 (La Musique électronique de Stockhausen – *Le Chant des adolescents, Kontakte*), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 22 no. 3, mars 1964, pp. 62-64.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « “Toosa” to “yugami” to » 『「遠さ」と「歪み」と』 (Du « lointain » et de la « distorsion »), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 5, mai 1967, pp. 42-45.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Denshi ongaku no genri » 『電子音楽の原理』 (Principes de la musique électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 4, avril 1956, pp. 18-29.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Denshi ongaku to wa ? » 『電子音楽とは?』 (Qu'est-ce que la musique électronique ?), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 15 no. 4, avril 1957, p. 138.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Furansu tayori » 『フランス便り』 (Nouvelles de France), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 23 no. 11, novembre 1951, pp. 19-21.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Jon Kēji san (ichi) » 『ジョン・ケージ讃 (一)』 (Louanges à John Cage 1), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 12, décembre 1958, pp. 19-23.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Jon Kēji san (ni) » 『ジョン・ケージ讃 (二)』 (Louanges à John Cage 2), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 17 no. 1, janvier 1959, pp. 101-105.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Kagayakashii denshi ongaku no shōrai » 『輝かしい電子音楽の将来』 (L'Éclatant avenir de la musique électronique), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 15 no. 4, avril 1957, pp. 139-141.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « LP ni natta denshi ongaku » 『LP になった電子音楽』 (La Musique électronique sur disque), *Pureibakku* プレイバック (*Playback*), vol. 4 no. 10, octobre 1957, pp. 34-35.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Uēberun o koeru mono » 『ウェーベルンを超えるもの』 (Ce qui dépasse Webern), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 8, août 1957, pp. 84-87.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Watashi no sengo no sakuhi to korekara no sōsaku puran » 『私の戦後の作品とこれからの創作プラン』 (Mes œuvres d'après-guerre et mes projets à venir), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 11 no. 4, avril 1953, pp. 33-35.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Yōroppa ongaku e no ketsubetsu » 『ヨーロッパ音楽への決別』 (La Séparation d'avec la musique européenne), *Chūō kōron* 中央公論 (Débat central), vol. 73 no. 6, août 1958, pp. 227-233.

- MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Zuisōteki Moroi Makoto ron » 『随想的諸井誠論』 (Essai de réflexion sur Moroi Makoto), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 36 no. 11, décembre 1964, pp. 8-13.
- MIDDLETON Robert, « Gendai ongaku no imi » 『現代音楽の意味』 (La Signification de la musique contemporaine), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 27 no. 2, février 1969, pp. 158-167.
- MIKI Minoru 三木稔, « Dentōteki na mono e no kaiki no michi » 『伝統的なものへの回帰の道』 (La Voie vers le retour à ce qui est traditionnel), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 1, janvier 1970, pp. 46-48.
- MINAGAWA Tatsuo 皆川達夫, « Chūsei kōki kara gendai made no kifuhō no henshen 12 » 『中世後期から現代までの記譜法の変遷 12』 (Évolution de la notation de la dernière période du Moyen-Âge à l'époque contemporaine 12), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 19 no. 1, janvier 1961, pp. 42-53.
- MITSUKURI Shūkichi 箕作秋吉, « Jū ni onkai ongaku e no michi (ni) » 『十二音階音楽への道 (二)』 (Le Chemin vers le dodécaphonisme 2), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 11 no. 11, novembre 1953, pp. 100-104.
- MITSUKURI Shūkichi 箕作秋吉, « Jū ni on ongaku e no michi (san) » 『十二音音楽への道 (三)』 (Le Chemin vers le dodécaphonisme 3), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 7, juillet 1954, pp. 41-46.
- MIURA Atsushi 三浦淳史, « Kaigai ongaku no dōkō – Amerika no denshi ongaku » 『海外音楽の動向 アメリカの電子音楽』 (Les Tendances de la musique internationale – La musique électronique américaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 7, juillet 1967, pp. 73-74.
- MIYAKE Haruna 三宅榛名, « Ichiyanagi Toshi shi – Sakkyokuka no mita sakkyokuka 3 » 『一柳慧氏 作曲家のみた作曲家 3』 (Ichiyanagi Toshi – Un compositeur vu par un compositeur 3), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 3, mars 1968, pp. 42-45.
- MIYAKE Haruna 三宅榛名, « Matsudaira Yoriaki shi – Sakkyokuka no mita sakkyokuka 7 » 『松平頼暁氏 作曲家のみた作曲家 7』 (Matsudaira Yoriaki – Un compositeur vu par un compositeur 7), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 7, juillet 1968, pp. 46-49.
- MIYAKE Haruna 三宅榛名, « Mayuzumi Toshirō shi – Sakkyokuka no mita sakkyokuka 9 » 『松平頼暁氏 作曲家のみた作曲家 9』 (Mayuzumi Toshirō – Un compositeur vu par un compositeur 9), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 9, septembre 1968, pp. 40-43.
- MIYAKE Haruna 三宅榛名, « Moroi Makoto shi – Sakkyokuka no mita sakkyokuka – Saishūkai » 『諸井誠氏 作曲家のみた作曲家 最終回』 (Moroi Makoto – Un compositeur vu par un compositeur – Dernière partie), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 12, décembre 1968, pp. 48-51.
- MIYAKE Haruna 三宅榛名, « Takemitsu Tōru shi – Sakkyokuka no mita sakkyokuka 8 » 『武満徹氏 作曲家のみた作曲家 8』 (Takemitsu Tōru – Un compositeur vu par un compositeur 8), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 8, août 1968, pp. 54-56.
- MIYAKE Haruna 三宅榛名, « Yuasa Jōji shi – Sakkyokuka no mita sakkyokuka 5 » 『湯浅譲二氏 作曲家のみた作曲家 5』 (Yuasa Jōji – Un compositeur vu par un compositeur 5), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 5, mai 1968, pp. 44-46.
- MIYAZAWA Jūichi 宮沢縦一, « Sōonteki ongaku ni omou » 『騒音的音楽におもう』 (Comme de la musique bruitiste), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 21 no. 4, avril 1963, pp. 108-109.
- MIZUNO Ayako 水野あや子, « Mirano – Pari – Denshi sutajio o tazunete » 『ミラノ パリ 電子スタジオを訪ねて』 (Milan – Paris – À la visite des studios électroniques), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 12, décembre 1968, pp. 52-55.
- MORITA Masayoshi 守田正義, « Zen.ei geijutsu toshite no jū ni on ongaku e no hihan » 『前衛芸術としての十二音音楽への批判』 (Vers une critique du dodécaphonisme en tant qu'art d'avant-garde), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 2, février 1954, pp. 26-34.

MOROI Makoto 諸井誠, « Gihō no teichaku to hatten – Denshi ongaku » 『技法の定着と発展 電子音楽』 (Ancrage et développement de la méthode – La musique électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 24 no. 11, novembre 1966, pp. 14-16.

MOROI Makoto 諸井誠, « Denshi ongaku – “7 no variēshon” o chūshin ni » 『電子音楽 “7 のヴァリエーション”を中心に』 (La Musique électronique – À propos de 7 no variēshon), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 8, août 1957, pp. 91-111.

MOROI Makoto 諸井誠, « Denshi ongaku – NHK denshi ongaku sutajio no mondai o chūshin ni » 『電子音楽 NHK 電子音楽スタジオの問題を中心に』 (Musique électronique – À propos de la question du studio de musique électronique de la NHK), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 22 no. 2, janvier 1964, pp. 252-257.

MOROI Makoto 諸井誠, « Denshi ongaku no sekai » 『電子音楽の世界』 (Le Monde de la musique électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 6, juin 1954, pp. 40-45.

MOROI Makoto 諸井誠, « Doitsu no gendai ongaku – Ichi sakkyokuka no kenkai » 『ドイツの現代音楽 いち作曲家の見解』 (La Musique contemporaine allemande – Avis d'un compositeur), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 33 no. 4, avril 1961, pp. 5-9.

MOROI Makoto 諸井誠, « Jon Kēji zakkan » 『ジョン・ケージ雑感』 (Impressions diverses à propos de John Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 20-22.

MOROI Makoto 諸井誠, « Kuo wadisu – Yōroppa de atta zen.ei ongaku no hitobito » 『クオ・ワディスーヨーロッパで会った前衛音楽の人々』 (*Quo vadis* – Les gens de la musique d'avant-garde rencontrés en Europe), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 4, avril 1956, pp. 44-51.

MOROI Makoto 諸井誠, « Mayuzumi Toshirō ron – Hito to sakuhin » 『黛敏郎論 人と作品』 (Essai sur Mayuzumi Toshirō – L'homme et l'œuvre), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 34 no. 6, juin 1962, pp. 19-26.

MOROI Makoto 諸井誠, « Ongaku to gakufu no aida – Gosenfu wa ban.nō de wa nai » 『音楽と楽譜のあいだ 五線譜は万能ではない』 (Entre musique et partition – La portée n'est pas universelle), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 41 no. 5, mai 1969, pp. 6-10.

MOROI Makoto 諸井誠, « Soshite sorekara mata – “7 no variēshon” o megutte » 『そしてそれから また—「七のヴァリエーション」をめぐって』 (Et puis après encore – À propos de 7 no variēshon), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 10, octobre 1957, pp. 109-115.

MOROI Makoto 諸井誠, « Takahashi Yūji – Sono aisubeki 2 tsu no kao » 『高橋悠治—その愛すべき2つの顔』 (Takahashi Yūji – Ses deux visages adorables), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 11, novembre 1962, pp. 10-15.

MOROI Makoto 諸井誠, « Tefutefu o sanbiki... » 『てふてふを三匹.....』 (Trois papillons...), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 28 no. 8, août 1970, pp. 99-101.

MOROI Makoto 諸井誠, « Uēberun kenkyū 1 – Anton Uēberun ni okeru 12 on gihō no hattatsu » 『ウェーベルン研究 1—アントン・ウェーベルンにおける12音技法の発達』 (Étude sur Webern 1 – Le développement de la technique dodécaphonique d'Anton Webern), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 19 no. 1, janvier 1961, pp. 54-64.

NAGAIHIRO Hitoshi 長広比登志, « “Gendai hōgaku” no genjō to mondaiten » 『「現代邦楽」の現状と問題点』 (État et problèmes de la musique japonaise contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 9, septembre 1969, pp. 44-47.

NAKADA Yoshinao 中田喜直, « Dokushitateki ongaku shakaigaku – Zen.ei ongaku no kikensei » 『毒舌的音楽社会学 前衛音楽の危険性』 (Musicosociologie médisante – La dangerosité de la musique d'avant-garde), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 24 no. 7, juillet 1966, pp. 154-155.

NAKADA Yoshinao 中田喜直, « Jū ni on no ongaku ni tsuite – Tan naru hitotsu no gihō ni suginai » 『十二音の音楽について—単なる一つの技法に過ぎない』 (À propos du dodécaphonisme – Ce

n'est rien de plus qu'une simple technique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 2, février 1954, pp. 23-25.

NAKADA Yoshinao 中田喜直, « Zen.ei ongaku wa tada no asobi de aru – Dokushitateki ongaku shakaigaku » 『前衛音楽はただの遊びである 毒舌的音楽社会学』 (La Musique d'avant-garde n'est rien de plus qu'un jeu – Musicosociologie médisante), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 24 no. 6, juin 1966, pp. 180-181.

NAKAHARA Akiharu 中原昭治 « Tōkyō “PB tomo no kai” tayori » 『東京「PB友の会」便り』 (Nouvelles de la « Société des compagnons de PB » de Tōkyō), *Pureibakku* プレイバック (*Playback*), vol. 4 no. 7, juillet 1957, p. 135.

NAKAI Masakazu 中井正一, *Bigaku nyūmon* 美学入門 (Introduction à l'esthétique), Tōkyō 東京, Asahi sensho 朝日選書, 1975 (1^{ère} éd. 1951), 229 p.

NAKAGAWA Genri 中河原理, « Ongaku hōsō bangumi no kaitei ni tsuite » 『音楽放送番組の改定について』 (À propos de la révision des programmes radiophoniques musicaux), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 5, mai 1968, pp. 62-65.

NAKANO Yoshio 中野吉朗, « Gendai ongaku to hōsō – NHK no gendai ongaku tokushū o kaerimiru » 『現代音楽と放送—NHKの現代音楽特集を顧みる』 (Musique contemporaine et radiodiffusion – Considérer les programmes spéciaux de musique contemporaine de la NHK), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 13 no. 9, septembre 1955, pp. 19-25.

NATSUDA Shōkō 夏田鐘甲, « Gendai ongaku to sakkyōkukai no ichi wadai » 『現代音楽と作曲界の一話題』 (Musique contemporaine et principal sujet du monde de la musique), *Firuhāmonī* フィルハーモニー, vol. 23 no. 3, mars 1951, pp. 46-49.

NISHIHATA Sakutarō 西畑作太郎, « Rittai hōsō no tame no “Myujikku konkurēto” no seisaku » 『立体放送のための「ミュージックコンクレート」の制作』 (La Réalisation de Musique concrète pour radiodiffusion stéréophonique), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 9 no. 4, avril 1956, pp. 10-13.

NIWA Masaaki 丹羽正明, « Mayuzumi Toshirō » 『黛敏郎』, *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 8, août 1958, pp. 77-82.

NIWA Masaaki 丹羽正明, « Moroi Makoto » 『諸井誠』, *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 18 no. 5, mai 1960, pp. 77-82.

NIWA Masaaki 丹羽正明, « “Seikatsu no naka no ongaku” – Sono riseiteki na arikata » 『“生活の中の音楽” その理想的なあり方』 (La musique dans la vie quotidienne – Ce que cela devrait être idéalement), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 12, décembre 1965, pp. 38-41.

NIWA Masaaki 丹羽正明, « Sengo gakudan ronsō shi – “Shichi no variēshon” ronsō » 『戦後楽壇論争史—<七のヴァリエーション>論争』 (L'Histoire des débats dans le monde musical – Le Débat sur *Shichi no variēshon*), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 22 no. 6, juin 1964, pp. 34-37.

NIWA Masaaki 丹羽正明, « “Shichi no variēshon” ronsō (sono ni) » 『<七のヴァリエーション>論争 (その二)』 (Le Débat sur *Shichi no variēshon* – Deuxième partie), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 22 no. 7, juillet 1964, pp. 26-29.

NIWA Masaaki 丹羽正明, « Shirasarete inai gendai nihon » 『知らされていない現代日本』 (Le Japon contemporain qui ne se fait pas connaître), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 11, novembre 1965, pp. 40-43.

NOMURA Kōichi 野村光一, « Gūzen ongaku » 『偶然音楽』 (La Musique aléatoire), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 20 no. 2, février 1962, pp. 48-49.

OGURA Rō 小倉朗, « Ikigai » 『生き甲斐』 (Raison de vivre), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 25-27.

OKA Toshio 岡俊雄, « “Akasen chitai” no eiga ongaku no ronsō ni tsuite » 『「赤線地帯」の映画音楽の論争について』 (À propos du débat concernant la musique du film *La Rue de la honte*), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 6, juin 1956, pp. 49-51.

- ONO Wataru 小野亘, « Matsushita Shin.ichi » 『松下真一』, *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 1, janvier 1963, pp. 18-24.
- ONOUZAKI Susumu 小野崎生, « Geijutsusai sankō bangumi – “Maikurohon no tame no ongaku” » 『藝術祭参加番組「マイクロホンのための音楽」』 (Émission de participation au Festival des arts – « Musique pour microphone »), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 7 no. 2, février 1954, p. 25.
- ŌOKA Makoto 大岡信, « Oto ningen » 『音・人間』 (Sons Hommes), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 41-42.
- ŌOKA Makoto 大岡信, « Takemitsu Tōru wo meguru ni, san no kansatsu » 『武満徹をめぐる二、三の観察』 (Quelques observations à propos de Takemitsu Tōru), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 3, mars 1967, pp. 18-22.
- ŌOKA Matsuo 大岡松男, « Jiki rokuon hyōjun tēpu » 『磁気録音標準テープ』 (Les Bandes standard d'enregistrement magnétique), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 10 no. 4, juillet 1957, pp. 10-17.
- ORIMO Nisuke 折茂仁介, « FM hōsō no genjō » 『FM 放送の現状』 (État actuel des ondes FM), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 17 no. 6, juin 1964, pp. 57-62.
- ŌTAKE Kunimasa 大竹邦昌, « Meshian no rainichi ni yosete » 『メシアンの来日によせて』 (Concernant la venue au Japon de Messiaen), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 34 no. 6, juin 1962, pp. 40-49.
- ŌTSUKI Kunio 大築邦雄, « Jū ni on dangi » 『十二音談義』 (Leçon sur le dodécaphonisme), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 2, février 1954, pp. 35-38.
- ŌTSUKI Kunio 大築邦雄, « Sengo no nihon sakkyokukai – Sono kansōteki oboegaki » 『戦後の日本作曲界—その感想的覚え書き』 (Le Monde de la composition dans le Japon d'après-guerre – Notes sur son impression), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 1, janvier 1958, pp. 20-29.
- OSADA Tsuneo 長田恒夫, « Rizumu ni tsuite » 『リズムについて』 (À propos du rythme), *Firuhāmonī* フィルハーモニー, vol. 25 no. 2, février 1953, pp. 24-25.
- PAIK Nam June 白南準, « Karlheinz Stockhausen – Originale », *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 2, février 1963, pp. 36-46.
- PAIK Nam June 白南準, « Serī gūzen kūkan nado – Darmstadt 1958 » 『セリー・偶然・空間など—Darmstadt 1958』 (Série, hasard, espace et autres – Darmstadt 1958), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 17 no. 12, décembre 1959, pp. 82-101.
- POUSSEUR Henri, « Denshi ongaku ni okeru keisan to sōzō ryoku » 『電子音楽における計算と想像力』 (Le Calcul et l'imagination dans la musique électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 7, juillet 1972, pp. 26-34.
- REYNOLDS Roger, « “Kuusutōku” ongaku kai » 『「クレストーク」音楽会』 (Concert Crosstalk), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 10, octobre 1967, pp. 54-55.
- HAYASHI Hikaru 林光, « Denshi ongaku kara shanson made – Kotoshi no sakkyokukai » 『電子音楽からシャンソンまで—今年の作曲界』 (De la musique électronique à la chanson – Le monde de la composition cette année), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 12, décembre 1956, pp. 70-75.
- HAYASHI Hikaru 林光, « Sakai no shikō – Yuasa Jōji shikan » 『境目の思考—湯浅譲二私観』 (Pensée de la limite – L'idée personnelle de Yuasa Jōji), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 3, mars 1972, pp. 26-29.
- HAYASHI Hikaru 林光, « Taigi – Hokuhauteki Takemitsu Tōru ron » 『大疑—告白的武満徹論』 (Grand doute – Essai sous forme de confession sur Takemitsu Tōru), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 3, mars 1967, pp. 12-17.
- SAGAWA Yoshio 佐川吉男, « Kikai bunmei no naka no ongaku » 『機械文明の中の音楽』 (La Musique à l'intérieur de la civilisation mécanique), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de

la musique), vol. 21 no. 10, octobre 1963, pp. 66-69.

SAKKA Keisei 属啓成, « Denshi ongaku – Kerun hōsō kyoku san nen no seika » 『電子音楽 ケルン放送局三年の成果』 (Musique électronique – Trois années de résultats à la station radiophonique de Cologne), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 13 no. 9, septembre 1955, pp. 32-37.

SAKKA Keisei 属啓成, « Nihon firu dai hyaku yon kai teiki to Mayuzumi no Nehan kōkyōkyoku » 『日本フィル第一〇四回定期と黛の涅槃交響曲』 (Le Cent quatrième concert de l'Orchestre philharmonique du Japon et « Symphonie du Nirvana » de Mayuzumi), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 11, novembre 1965, pp. 76-77.

SAKURABAYASHI Hitoshi 桜林仁, « Denshi ongaku wa ningen ni doko made ukeirareru ka – Shinrigakuteki kōsatsu » 『電子音楽は人間にどこまで受け入れられるか 心理学的考察』 (La Musique électronique, jusqu'où l'homme peut-il l'accepter? – Réflexion d'études psychologiques), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 28 no. 8, août 1970, pp. 86-89.

SANO Kōji 佐野光司, « “Gendai no ongaku ten” » 『<現代の音楽展>』 (Le Salon de musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 4, avril 1968, pp. 15-17.

SASAMORI Takefusa 笹森建英, « Amerika ongaku ni okeru nihon no imēji » 『アメリカ音楽における日本のイメージ』 (L'Image du Japon dans la musique américaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 33 no. 3, mars 1975, pp. 40-48.

SATŌ Keijirō 佐藤慶次郎, « Jikken kōbō » 『実験工房』 (Atelier d'expérimentation), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 1, janvier 1958, pp. 48-53.

SATŌ Keijirō 佐藤慶次郎, « Taiken no ari no mama » 『体験のありのまま』 (La Pure expérience), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 27-29.

SATŌ Shigeru 佐藤茂, « Denshi ongaku no ayumi » 『電子音楽の歩み』 (La Progression de la musique électronique), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 28 no. 10, octobre 1975, pp. 165-172.

SATŌ Shigeru 佐藤茂, « Shutokkuhauzen “Solo” no gijutsu sōsa ni tsuite » 『シュトックハウゼン“ソロ”の技術操作について』 (À propos des opérations techniques autour de *Solo* de Stockhausen), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 6, juin 1970, pp. 46-47.

SATŌ Yoshiyuki 佐藤祐之, « Gendai ongaku no shōrai » 『現代音楽の将来』 (L'Avenir de la musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 11, novembre 1957, pp. 56-59.

SATTA Kotoji 颯田琴次, « Nihonjin no oto kankaku » 『日本人の音感覚』 (Le Sens du son pour les Japonais), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 8 no. 7, juillet 1955, pp. 1-7.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « “Dai ikkai gendai ongaku sai” hakusho » 『第一回現代音楽祭』白書』 (Livre blanc sur le premier Festival de musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 15 no. 11, novembre 1957, pp. 46-55.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « Gendai ongaku e no gimon » 『現代音楽への疑問』 (Questions à propos de la musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 9 no. 7, juillet 1951, pp. 70-76.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « Gendai ongaku no tenbō » 『現代音楽の展望』 (Panorama de la musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 24 no. 11, octobre 1966, pp. 6-9.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « Go jū nen dai kara roku jū nen dai hajime no nihon no sakkyōkukai – Jikken kōbō, San nin no kai, Ni jū seiki ongaku kenkyūjo o chūshin ni » 『五〇年代から六〇年代はじめの日本の作曲界—実験工房・三人の会・二〇世紀音楽研究所を中心に』 (Le Monde musical japonais des années cinquante au début des années soixante – Autour de l'Atelier d'expérimentation, du Groupe des Trois, du Laboratoire de recherche de musique du vingtième

- siècle), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 31 no. 7, juillet 1973, pp. 33-42.
- SHIBATA Minao 柴田南雄, « “Gutai ongaku” to “denshi ongaku” – Gendai ongaku (hachi) » 『「具体音楽」と「電子音楽」—現代音楽(八)』 (Musique concrète et musique électronique – Musique contemporaine 8), *Ongaku sekai* 音楽世界 (Le Monde de la musique), vol. 6 no. 7, juillet 1955, pp. 8-9.
- SHIBATA Minao 柴田南雄, « “In.yō sareru mono” toshite no dentō » 『〈引用されるもの〉としての伝統』 (La tradition comme « une chose que l'on cite »), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 9, mars 1976, pp. 4-9.
- SHIBATA Minao 柴田南雄, « “Jikken ongaku no tenbō” » 『〈実験音楽の展望〉』 (*Panorama des musiques expérimentales*), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 22 no. 7, juillet 1964, pp. 42-43.
- 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.
- SHIBATA Minao 柴田南雄, « Nihon no denshi ongaku no rekishi to genjō » 『日本の電子音楽の歴史と現状』 (L'Histoire et l'état actuel de la musique électronique japonaise), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 4, octobre 1974, pp. 48-59.
- SHINOHARA Makoto 篠原眞, « Denshi ongaku ni tsuite » 『電子音楽について』 (À propos de musique électronique), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 4, octobre 1974, pp. 30-35.
- SHINOHARA Makoto 篠原眞, « Gengo to ongaku » 『言語と音楽』 (Langage et musique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 9, septembre 1968, pp. 24-29.
- SHINOHARA Makoto 篠原眞, « Jimensu no denshi ongaku sutajio » 『ジームスの電子音楽スタジオ』 (Le Studio de musique électronique de Siemens), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 7, juillet 1963, pp. 30-34.
- SHINOHARA Makoto 篠原眞, « Shin ongaku no sho keikō » 『新音楽の諸傾向』 (Diverses tendances de la nouvelle musique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 24 no. 11, novembre 1966, pp. 24-27.
- SHINOHARA Makoto 篠原眞, « Shutokkuhauzen no kōsei hōhō to momento keishiki » 『シュトックハウゼンの構成方法とモメント形式』 (La Méthode de composition et le *momentform* de Stockhausen), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 2, février 1963, pp. 24-34.
- SHINOHARA Makoto 篠原眞, « Shutokkuhauzen “ronbunshū” » 『シュトックハウゼン「論文集」』 (Recueil de dissertations de Stockhausen), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 7, juillet 1967, pp. 26-29.
- SŌ Sakon 宗左近, « Jon Kēji ni kansuru n + 7 shō » 『ジョン・ケージにかんする n+7 章』 (N + 7 chapitres à propos de John Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 18-20.
- SOTODA Kōsuke 外田耕助, « Seiji e no kyōmi » 『政治への興味』 (L'Intérêt du politique), *Firuhāmonī* フィルハーモニー, vol. 22 no. 7-8, juillet-août 1950, pp. 4-5.
- STOCKHAUSEN Karlheinz カールハインツ・シュトックハウゼン, « Denshi ongaku to kigaku ongaku » 『電子音楽と器楽音楽』 (Musique électronique et musique instrumentale), dans STOCKHAUSEN Karlheinz, *Shutokkuhauzen ongaku ronshū* シュトックハウゼン音楽論集 (Collection d'essais sur la musique de Stockhausen), Tōkyō 東京, Gendai shichō sha 現代思潮社, coll. « Être », 1999 (1^{ère} éd. 1963), pp. 157-171.
- STOCKHAUSEN Karlheinz カールハインツ・シュトックハウゼン, « Kūkan no naka no ongaku » 『空間の中の音楽』 (La Musique à l'intérieur de l'espace), dans STOCKHAUSEN Karlheinz, *Shutokkuhauzen ongaku ronshū* シュトックハウゼン音楽論集 (Collection d'essais sur la musique de Stockhausen), Tōkyō 東京, Gendai shichō sha 現代思潮社, coll. « Être », 1999 (1^{ère} éd. 1963), pp. 172-197.

STOCKHAUSEN Karlheinz カールハインツ・シュトックハウゼン, « Ongaku to gurafikku » 『音楽とグラフィック』 (Musique et graphique), dans STOCKHAUSEN Karlheinz, *Shutokkuhauzen ongaku ronshū* シュトックハウゼン音楽論集 (Collection d'essais sur la musique de Stockhausen), Tōkyō 東京, Gendai shichō sha 現代思潮社, coll. « Être », 1999 (1^{ère} éd. 1963), pp. 198-212.

STOCKHAUSEN Karlheinz カールハインツ・シュトックハウゼン, « Sagyō hōkoku sen kyū hyaku go jū san – Denshi ongaku no seiritsu » 『作業報告一九五三—電子音楽の成立』 (Rapport de travail 1953 – La formation de la musique électronique), dans STOCKHAUSEN Karlheinz, *Shutokkuhauzen ongaku ronshū* シュトックハウゼン音楽論集 (Collection d'essais sur la musique de Stockhausen), Tōkyō 東京, Gendai shichō sha 現代思潮社, coll. « Être », 1999 (1^{ère} éd. 1963), pp. 36-43.

STOCKHAUSEN Karlheinz カールハインツ・シュトックハウゼン, « Shutokkuhauzen denshi ongaku o kataru – Denshi ongaku e no yottsū no shiten » 『シュトックハウゼン電子音楽を語る—電子音楽への四つの視点』 (Parler de la musique électronique de Stockhausen – La musique électronique en quatre points), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 32 no. 10, octobre 1974, pp. 18-28.

SUGANO Hirokazu 菅野浩和, « Jon Kēji shōhin » 『ジョン・ケージ小品』 (Opuscule sur John Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 33-35.

SUGANO Hirokazu 菅野浩和, « Mamiya Michio » 『間宮芳生』, *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 1, janvier 1963, pp. 25-29.

SUZUKI Hiroyoshi 鈴木博義, « Jon Kēji » 『ジョン・ケージ』 (John Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 13 no. 2, février 1955, pp. 60-69.

SUZUKI Masashi 鈴木匡, « Dai ikkai kokusai konpyūta āto ten o mite » 『第一回国際コンピュータ・アート展を見て』 (Voir la Première Exposition internationale d'art par ordinateur), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 31 no. 12, décembre 1973, p. 59.

TADA Michitarō 多田道太郎, « Fukusei geijutsu ron » 『複製芸術論』 (Essai sur l'art de la reproduction), dans Tada Michitarō, *Chosakushū II – Fukusei no aru shakai* 著作集II 複製のある社会 (Recueil II – La société de reproduction), Tōkyō 東京, Chikuma shobō 筑摩書房, 1994, pp. 3-37.

TAKAGI Tōroku 高木東六, « Kōten no mushi ni yoru gendai ongaku wa arienai » 『古典の無視による現代音楽はありえない』 (Il ne peut y avoir de musique contemporaine ignorant le classique), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 28 no. 8, août 1970, pp. 102-105.

TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, « Kaiten » 『回転』 (Rotation), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 36-38.

TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, « Sōkan no kotoba » 『創刊のことば』 (Propos de la première publication), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 1, décembre 1973, pp. 2-7.

TAKATA Saburō 高田三郎, « Chijinkai wa dou susunde kita ka » 『地人会はどう進んで来たか』 (Comment a continué l'Association Terre Hommes ?), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 11 no. 4, avril 1953, pp. 12-14.

TAKATA Saburō 高田三郎, « “Yōji Iezusu e no ni jū no manazashi” no naka ni miru Meshian no shuhō » 『「幼児イエズスへの二十の眼ざし」の中に見るメシアン的手法』 (La Technique de Messiaen vue à travers *Vingt regards sur l'enfant Jésus*), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 13 no. 9, septembre 1955, pp. 49-55.

TAKATSUJI Akira 高辻士, « Mikusā kara mita denshi ongaku » 『ミクサーから見た電子音楽』 (La Musique électronique vue par un ingénieur de mixage du son), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 9 no. 3, mars 1956, pp. 11-17.

TAKEDA Akimichi 武田明倫, « Gendai no ongaku – Gakufu sōhō – Sono hensen » 『現代の音楽楽譜・奏法 その変遷』 (La Musique contemporaine – Partition Interprétation – Les évolutions), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 28 no. 8, août 1970, pp. 90-95.

TAKEDA Akimichi 武田明倫, « Gendai ongaku e no tobira – Muchō jūni on gihō kara datsu seiyō ongaku made » 『現代音楽へのとびら—無調・十二音技法から脱西洋音楽まで』 (Vers les portes

de la musique contemporaine – De l'atonalisme et la technique du dodécaphonisme à la rupture d'avec la musique occidentale), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 32 no. 10, octobre 1974, pp. 114-119.

TAKEDA Akimichi 武田明倫, « “Kurosu tōku” to “nichidoku gendai ongakusai” » 『<クロス・トーク>と<日独現代音楽祭>』 (Cross Talk et le Festival de musique contemporaine nippon-allemand), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 4, avril 1968, pp. 12-14.

TAKEDA Akimichi 武田明倫, « Yuasa Jōji shōron » 『湯浅譲二小論』 (Court article à propos de Yuasa Jōji), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 3, mars 1972, pp. 36-40.

TAKEDA Akimichi 武田明倫, « “Zen.ei” wa doko e itta ka – Sengo san jū nen no hensen o saikō suru » 『<前衛>はどこへ行ったか—戦後三〇年の変遷を再考する』 (Où s'en est allée l'avant-garde? – Reconsidérer l'évolution des trente années d'après-guerre), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 33 no. 9, septembre 1975, pp. 24-29.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, *Chosakushū 1* 著作集 1 (Recueil 1), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, 396 p.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Watashi no genjitsu » 『私の現実』 (Ma réalité), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 17 no. 8, août 1959, pp. 32-36.

TAKIGUCHI Shūzō 滝口修造, « Ensōkai to zōkei » 『演奏会と造形』 (Concert et plasticité), dans Takiguchi Shūzō, *Korekushon Takiguchi Shūzō 7 – “Jikken kōbō / Andepandan”* コレクション滝口修造 7 「実験工房／アンデパンダン」 (Collection Takiguchi Shūzō 7 – « Jikken kōbō / Independant »), Tōkyō 東京, Misuzu shobō みすず書房, 1992, pp. 10-12.

TAKIGUCHI Shūzō 滝口修造, « Geijutsu to jikken » 『芸術と実験』 (Art et expérimentation), dans Takiguchi Shūzō, *Korekushon Takiguchi Shūzō 7 – “Jikken kōbō / Andepandan”* コレクション滝口修造 7 「実験工房／アンデパンダン」 (Collection Takiguchi Shūzō 7 – « Jikken kōbō / Independant »), Tōkyō 東京, Misuzu shobō みすず書房, 1992, pp. 5-10.

TAKIGUCHI Shūzō 滝口修造, « Jikken no seishin ni tsuite » 『実験の精神について』 (À propos de l'esprit d'expérimentation), dans Takiguchi Shūzō, *Korekushon Takiguchi Shūzō 7 – “Jikken kōbō / Andepandan”* コレクション滝口修造 7 「実験工房／アンデパンダン」 (Collection Takiguchi Shūzō 7 – « Jikken kōbō / Independant »), Tōkyō 東京, Misuzu shobō みすず書房, 1992, pp. 4-5.

TAKIGUCHI Shūzō 滝口修造, « Tomodachi no kotoba » 『友だちの言葉』 (Paroles d'amis), dans Takiguchi Shūzō, *Korekushon Takiguchi Shūzō 7 – “Jikken kōbō / Andepandan”* コレクション滝口修造 7 「実験工房／アンデパンダン」 (Collection Takiguchi Shūzō 7 – « Jikken kōbō / Independant »), Tōkyō 東京, Misuzu shobō みすず書房, 1992, pp. 12-13.

TANABE Hideo 田辺秀雄, « Hōsō ongaku kō (ichi) » 『放送音楽考 (一)』 (Pensées à propos de la musique radiodiffusée 1), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 11 no. 3, mars 1953, pp. 12-15.

TERANISHI Haruo 寺西春雄, « Shēnberuku, Beruku, soshite Wēberun – Jū ni on ongaku o meguru, toritome no nai kansō » 『シェーンベルク、ベルク、そしてウェーバーン 十二音楽をめぐる、とりとめのない感想』 (Schönberg, Berg, et Webern – Sentiments vagues à propos du dodécaphonisme), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 36 no. 8, septembre 1964, pp. 9-14.

TIRCUIT Heuwell, « Jiyū to yokkyū » 『自由と欲求』 (Liberté et frustration), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 22-24.

TIRCUIT Heuwell, « Nihon to zen.ei ongaku » 『日本と前衛音楽』 (Le Japon et la musique d'avant-garde), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 9, septembre 1965, pp. 48-49.

TIRCUIT Heuwell, « Takemitsu Tōru » 『武満徹』, *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 1, janvier 1963, pp. 11-18.

TODA Kunio 戸田邦雄, « L'École japonaise », *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 8, août 1965, pp. 20-24.

TODA Kunio 戸田邦雄, « Han jū ni on teki kōsatsu » 『反十二音的考察』 (Réflexions anti-

dodécaphonique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 2, février 1954, pp. 39-43.

TODA Kunio 戸田邦雄, « Jikan to rizumu kan » 『時間とリズム感』 (Les Sensations du temps et du rythme), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 29 no. 3, mars 1971, pp. 99-103.

TODA Kunio 戸田邦雄, « Jū ni on to serī » 『十二音とセリー』 (Dodécaphonisme et sérialisme), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 24 no. 11, novembre 1966, pp. 10-13.

TODA Kunio 戸田邦雄, « Miyoshi Akira shōron – Miyoshi Akira to no taidan no ato ni » 『三善晃小論 三善晃との対談のあとに』 (Court article sur Miyoshi Akira – Après l'entretien avec Miyoshi Akira), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 2, février 1965, pp. 38-39.

TODA Kunio 戸田邦雄, « “Nihon no sakuhin no kokusaiteki hyōka” to iu koto » 『「日本の作品の国際的評価」ということ』 (De la valeur internationale des œuvres japonaises), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 10, octobre 1965, pp. 16-19.

TODA Kunio 戸田邦雄, « Ongaku no sangyō kakumei – Denshi ongaku no shōrai to sono eikyō ni tsuite » 『音楽の産業革命 電子音楽の将来とその影響について』 (La Révolution industrielle de la musique – À propos du futur de la musique électronique et de ses conséquences), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 28 no. 1, janvier 1956, pp. 38-43.

TODA Kunio 戸田邦雄, « Pari gen on shinsa kai shusseki to nihon no gendai ongaku ni tsuite no kōen » 『パリ現音審査会出席と日本の現代音楽についての講演』 (Présence à la Société d'examen de musique contemporaine de Paris et conférence sur la musique contemporaine japonaise), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 33 no. 8, août 1975, pp. 30-35.

TODA Kunio 戸田邦雄, « Uta to obuje » 『歌とオブジェ』 (Chanson et objet), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 9, septembre 1967, pp. 6-11.

TOGASHI Yasushi 富樫康, « Gendai nihon sakkyokuka gunshō – Mayuzumi Toshirō » 『現代日本作曲家群像 黛敏郎』 (Les Principaux compositeurs 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.

TOGASHI Yasushi 富樫康, « Gendai nihon sakkyokuka gunshō – Moroi Makoto » 『現代日本作曲家群像 諸井誠』 (Les Principaux compositeurs du Japon contemporain – Moroi Makoto), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 13 no. 1, janvier 1955, pp. 92-95.

TOGASHI Yasushi 富樫康, « Me de miru sengo 30 nen sakkyokukai no ayumi » 『目で見る戦後30年作曲界の歩み』 (La Progression du monde de la composition pendant 30 ans d'après-guerre, vue de ses propres yeux), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 33 no. 9, septembre 1975, non paginé.

TOGASHI Yasushi 富樫康, « Shinsaku no tanjō – Sengo ni jū nen shinsaku hassei no sōran » 『新作の誕生—戦後二〇年新作発生の総覧』 (Naissance de la nouvelle composition – Vue générale du développement de la nouvelle composition vingt ans après la guerre), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 8, août 1965, pp. 25-31.

TOGASHI Yasushi 富樫康, « Takemitsu Tōru shōron – Kodoku naru katamari no tamashii no oetsu – Rerifu sutatiku san » 『武満徹小論 孤独なる魂の嗚咽—レリーフ・スタティック讃』 (Court article sur Takemitsu Tōru – Les sanglots de l'âme solitaire – Louanges de *Relief statique*), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 22 no. 10, octobre 1964, pp. 36-37.

TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, « Konpyūtā no ongaku » 『コンピューターの音楽』 (Musique par ordinateur), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 24 no. 11, novembre 1966, pp. 20-23.

TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, « Mayuzumi Toshirō – Bukkyō ongaku o aikō suru “Tenchi sōzō” no sakkyokusha » 『黛敏郎 仏教音楽を愛好する「天地創造」の作曲家』 (Mayuzumi Toshirō – Le compositeur de *La Bible* qui aime la musique bouddhique), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 25 no. 1, janvier 1967, pp. 134-137.

TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, « Ongaku to komyunikēshon » 『音楽とコミュニケーション』 (Musique et communication), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 10,

octobre 1965, pp. 6-12.

TOMIOKA Tetsubin とみおか鉄瓶, « NHK gijutsu kenkyūjo » 『NHK 技術研究所』 (Le Laboratoire technique de la NHK), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 23 no. 4, avril 1965, pp. 168-169.

TŌYAMA Kazuyuki 遠山一行, « Ongaku to shizen – Tōkyō nikki 37 » 『音楽と自然 東京日記 37』 (Musique et nature – Journal de Tōkyō 37), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 33 no. 3, mars 1975, pp. 171-175.

TSUCHIDA Sadao 土田貞夫, « Gushō ongaku ni taisuru iken » 『具象音楽に対する意見』 (Avis à propos de la musique concrète), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 3, mars 1954, pp. 90-92.

TSUJII Eisei 辻井英世, « Nihon bankoku hakurankai pavilion meguri – Nishi doitsu kan ongaku hōru – Shutokkuhauzen 15 nenrai no shūchaku » 『日本万国博覧会パヴィリオンめぐり 西ドイツ館・音楽ホール シュトゥックハウゼン 15 年の執着』 (À propos des pavillons de l'Exposition universelle du Japon – Pavillon de l'Allemagne de l'Ouest Hall musical – Stockhausen, 15 ans de fidélité), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 28 no. 5, mai 1970, pp. 84-88.

TSUJII Eisei 辻井英世, « Ōsaka geijutsu daigaku ni denshi sutajio shinsetsu sareru » 『大阪芸術大学に電子スタジオ新設される』 (Un studio électronique est fondé à l'Université des arts d'Ōsaka), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 2, février 1969, pp. 66-67.

TSUJI Keiichi 辻啓一, « “Jū ni on gihō wa suitai shitsutsu aru ka ?” – E. Kushenekku no iken » 『「十二音技法は衰退しつつあるか？—E・クシェネックの意見』 (La Technique dodécaphonique est-elle en train de décliner ? – L'avis d'E. Křenek), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 2, février 1954, pp. 48-51.

TSUJI Sōichi 辻荘一, « Atarashii ongakushi e no yōkyū » 『新しい音楽史への要求』 (L'Exigence d'une nouvelle histoire de la musique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 10 no. 9, septembre 1952, pp. 16-20.

TSUKATANI Akihiro 塚谷晃弘, « Myujikku konkurēto e no ichi shiken » 『ミュージック・コンクレートへの一私見』 (Remarques à propos de la musique concrète), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 3, mars 1954, pp. 92-94.

TSUKITANI Tsuneko 月溪恒子, « Fuke shakuhachi kenkyū no genjō to kadai » 『普化尺八研究の現状と課題』 (État actuel et problèmes de la recherche sur le *fuke-shakuhachi*), *Ōsaka geijutsu daigaku kiyō* – “Geijutsu” 大阪芸術大学紀要 「芸術」 (Bulletin de l'Université des arts d'Ōsaka – Arts), no. 4, décembre 1977, pp. 50-60.

UEMURA Kōzō 植村耕三, « Kaigai ongaku no dōkō – Shutokkuhauzen no shinsaku » 『海外音楽の動向 シュトゥックハウゼンの新作』 (Les Tendances de la musique internationale – La nouvelle œuvre de Stockhausen), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 7, juillet 1967, pp. 75-76.

UENAMI Wataru 上浪渡, « Denshi ongaku to sono gakufu » 『電子音楽とその楽譜』 (La Musique électronique et ses partitions), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 42 no. 6, juin 1970, pp. 17-23.

UENAMI Wataru 上浪渡, « Tekunorōjī no ba de no ningensei » 『テクノロジーの場での人間性』 (L'Humanité à l'endroit de la technologie), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 10, octobre 1969, p. 17.

UENAMI Wataru 上浪渡, « Yokomimi kara deta makoto » 『横耳から出たマコト』 (La Réalité sortie de la crainte), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 29 no. 3, mars 1971, pp. 34-37.

UENO Akira 上野晃, « Matsushita Shin.ichi » 『松下真一』, *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 18 no. 12, décembre 1960, pp. 33-37.

WADA Norihiko 和田則彦, « Denshi ongaku to gendai ongaku » 『電子音楽と現代音楽』 (Musique électronique et musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 12, décembre 1970, pp. 42-45.

- WADA Norihiko 和田則彦, « “Kurosu tōku” shijō ban » 『「クロス・トーク」誌上版』 (Crosstalk version papier), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 6, juin 1968, pp. 58-59.
- WINCKEL Fritz, « Kūkan ni okeru ongaku to kūkan ongaku – Ongaku to kenchiku no sho kankei ni tsuite » 『空間における音楽と空間音楽—音楽と建築の諸関係について』 (La Musique dans l'espace et l'espace de la musique – À propos des relations entre musique et architecture), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 7, juillet 1972, pp. 35-41.
- YAJIMA Shigeyoshi 矢島繁良, « Takemitsu Tōru » 『武満徹』, *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 18 no. 10, octobre 1960, pp. 49-51.
- YAMAGUCHI Katsuhiko 山口勝弘, « Kūkan no muon no jōtai » 『空間の無音の状態』 (État du silence de l'espace), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no. 12, décembre 1962, pp. 13-14.
- YAMAGUCHI Katsuhiko 山口勝弘, « “Jikken kōbō” – Shuchō to jitsugen » 『「実験工房」主張と実現』 (Jikken kōbō – Préentions et réalisations), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 9, septembre 1956, pp. 70-72.
- YAMAMOTO Ryūji 山本龍司, « Gendai nihon sakkyokuka ron » 『現代日本作曲家論』 (Essai sur les compositeurs japonais contemporains), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 9 no. 2, février 1951, pp. 116-124.
- YARI Naoshi 槍直志, « Powan du vuy » 『ぼわん・どう・うゆ』 (Point de vue), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 5, mai 1970, pp. 14-15.
- YOKOTA Masahisa 横田昌久, « Nihon ongaku to wareware no tachiba » 『日本音楽と我々の立場』 (La Musique japonaise et notre position), *Firuhāmonī* フィルハーモニー, vol. 24 no. 2, février 1952, pp. 15-19.
- YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Koko ni mo “nipponteki na” » 『ここにも“にっぽん的”な』 (Ici aussi « ce qui est japonais »), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 2, février 1965, pp. 40-44.
- YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Nihon to sono bunmei ni tsuite (IV) » 『日本とその文明について (IV)』 (À propos du Japon et de sa civilisation IV), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 4, avril 1958, pp. 46-53.
- YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Nihon to sono bunmei ni tsuite (V) » 『日本とその文明について (V)』 (À propos du Japon et de sa civilisation V), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 6, juin 1958, pp. 89-95.
- YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Nihon to sono bunmei ni tsuite (VI) » 『日本とその文明について (VI)』 (À propos du Japon et de sa civilisation VI), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 7, juillet 1958, pp. 83-89.
- YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Nihon to sono bunmei ni tsuite (VII) » 『日本とその文明について (VII)』 (À propos du Japon et de sa civilisation VII), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 8, août 1958, pp. 134-140.
- YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Nihon to sono bunmei ni tsuite (VIII) » 『日本とその文明について (VIII)』 (À propos du Japon et de sa civilisation VIII), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 9, septembre 1958, pp. 54-60.
- YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Nihon to sono bunmei ni tsuite (ichi) » 『日本とその文明について (一)』 (À propos du Japon et de sa civilisation 1), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 1, janvier 1958, pp. 68-72.
- YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Nihon to sono bunmei ni tsuite (ni) » 『日本とその文明について (二)』 (À propos du Japon et de sa civilisation 2), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 2, février 1958, pp. 94-100.
- YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Nihon to sono bunmei ni tsuite (saishū kai) » 『日本とその文明について (最終回)』 (À propos du Japon et de sa civilisation – Dernier article), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 12, décembre 1958, pp. 57-62.

YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Nihon to sono bunmei ni tsuite (san) » 『日本とその文明について (三)』 (À propos du Japon et de sa civilisation 3), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 3, mars 1958, pp. 62-68.

YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Takemitsu Tōru no ongaku o megutte » 『武満徹の音楽をめぐって』 (À propos de la musique de Takemitsu Tōru), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 3, mars 1967, pp. 6-11.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Fūdo, ne.iro, jikan nado » 『風土、音色、時間など』 (Climat, timbre, temps...), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 3, mars 1972, pp. 82-84.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Gekijō – Kono higekijōteki na mono – Envairamentaru media toshite » 『劇場 この悲劇場的なもの エンヴァイラメンタル・メディアとして』 (Salle de représentation – Cette chose qui ne peut être représentée – Pour un média environnemental), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 1, décembre 1973, pp. 47-51.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Gendai ongaku no “kotoba” » 『現代音楽の《ことば》』 (Le « Langage » de la musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 5, mai 1972, pp. 79-81.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Gendai to genzai » 『現代と現在』 (Époque contemporaine et présent), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 10, octobre 1972, pp. 89-91.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Kankyō to jōkyō to » 『環境と状況と』 (L'Environnement et les circonstances), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 6, juin 1972, pp. 83-85.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Kyō no “denshi ongaku” » 『今日の“電子音楽”』 (La Musique électronique d'aujourd'hui), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 7, juillet 1972, pp. 77-79.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Mirai wa doko ni – Ningen, kono orokashiki mono » 『未来はどこに—人間、この愚かしきもの』 (Où est le futur – L'homme, cet être stupide), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 12, décembre 1967, pp. 6-9.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Ongaku to sono “shinpo” ni tsuite kōsatsu » 『音楽とその《進歩》についての考察』 (Réflexion à propos de la musique et de ses « progrès »), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 29 no. 1, janvier 1971, pp. 44-45.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Orijinariti, komyunikēshon nado » 『オリジナリティ、コミュニケーションなど』 (Originalité, communication...), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 4, avril 1972, pp. 79-81.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Tēpu ongaku no kigaku e no kage » 『テープ音楽の器楽への影』 (De l'ombre allant vers l'instrumentalité de la musique pour bande), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 4, octobre 1974, pp. 36-47.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Yōgaku to nihon » 『洋楽と日本』 (La Musique occidentale et le Japon), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 12, décembre 1972, pp. 77-79.

Livres, extraits de livres et articles en anglais et en français :

« The Studio for Electronic Music in NHK », *NHK gijutsu kenkyū* NHK 技術研究 (Recherche technique de la NHK), vol. 4 no. 55, novembre 1961, non paginé.

BOULEZ Pierre, « 'At the Ends of Fruitful Land...' », *Die Reihe*, no. 1, 1958 (1^{ère} éd. 1955), pp. 19-29.

BLAUKOPF Kurt, « L'Espace en musique électronique », *La Revue musicale – Musique et technologie – Réunion de Stockholm 8-12 juin 1970*, no. 268-269, 1971, pp. 57-88.

CAGE John, « Happy New Ears ! », dans CAGE John, *A Year from Monday – New Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1969 (1^{ère} éd. 1967), pp. 30-36.

- CAGE John, *Silence – Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973 (1^{ère} éd. 1961), XII p. + 276 p.
- DAVIES Hugh, *Répertoire international des musiques électroacoustiques – Electronic Music Review Nos. 2 / 3, April / July 1967*, Paris / New York, Le Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF / The Independent Electronic Music Center, 1968, XXX p. + 330 p.
- DWYER Terence, *Composing with Tape Recorders – Musique Concrète for Beginners*, Londres, Oxford University Press, 1971, 74 p.
- EIMERT Herbert, « What Is Electronic Music? », *Die Reihe*, no. 1, 1958 (1^{ère} éd. 1955), pp. 1-10.
- GOEYVAERTS Karel, « The Sound Material of Electronic Music », *Die Reihe*, no. 1, 1958 (1^{ère} éd. 1955), pp. 35-37.
- GREDDINGER Paul, « Serial Technique », *Die Reihe*, no. 1, 1958 (1^{ère} éd. 1955), pp. 38-44.
- ITO Masami, *Case Studies on Broadcasting Systems – Broadcasting in Japan*, Londres / Henley / Boston, Routledge & Kegan Paul, 1978, XI p. + 125 p.
- KLEBE Giseler, « First Practical Work », *Die Reihe*, no. 1, 1958 (1^{ère} éd. 1955), pp. 17-18.
- KOENIG Gottfried Michael, « Studio Technique », *Die Reihe*, no. 1, 1958 (1^{ère} éd. 1955), pp. 52-54.
- KRENEK Ernst, « A Glance over the Shoulders of the Young », *Die Reihe*, no. 1, 1958 (1^{ère} éd. 1955), pp. 14-16.
- MAREN Roger, « Music by Montage and Mixing », *The Reporter*, 6 octobre 1953, pp. 38-42.
- MAYUZUMI Toshirō, « The Principles of Electronic Music », *Contemporary Music Review*, vol. 37 nos. 1-2, 2018 (1^{ère} éd. 1956), pp. 1-21. Traduit par Cathy L. Cox.
URL : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/07494467.2018.1453344>
(consulté le 29/05/2021)
- MEYER-EPPLER Werner, « Statistic and Psychologic Problems of Sound », *Die Reihe*, no. 1, 1958 (1^{ère} éd. 1955), pp. 55-61.
- MOROI Saburō, « A Review of the World of Musical Composition in 1959 », *Ongaku geijutsu – Bessatsu – Nihon no sakkyoku 1960 音楽藝術 別冊 日本の作曲 1960 (L'Art de la musique – Supplément – La composition japonaise 1960)*, 1960, pp. 36-45.
- POUSSEUR Henri, « Formal Elements in a New Compositional Material », *Die Reihe*, no. 1, 1958 (1^{ère} éd. 1955), pp. 30-34.
- SCHAEFFER Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, 228 p.
- SCHAEFFER Pierre, *La Musique concrète*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1967, 127 p.
- SCHAEFFER Pierre, « La Musique et les ordinateurs », *La Revue musicale – Musique et technologie – Réunion de Stockholm 8-12 juin 1970*, no. 268-269, 1971, pp. 57-88.
- SCHAEFFER Pierre, *L'Œuvre musicale – Textes et documents inédits réunis par François Bayle*, Paris, INA.GRM / Librairie Séguier, 1990, 127 p.
- SHIBATA Minao, « Musique et technologie au Japon », *La Revue musicale – Musique et technologie – Réunion de Stockholm 8-12 juin 1970*, nos. 268-269, 1971, pp. 173-180.
- STOCKHAUSEN Karlheinz, « Actualia », *Die Reihe*, no. 1, 1958 (1^{ère} éd. 1955), pp. 45-51.
- STOCKHAUSEN Karlheinz, « The Concept of Unity in Electronic Music », *Perspectives of New Music*, vol. 1 no. 1, automne 1962, pp. 39-48.
- STOCKHAUSEN Karlheinz, « New York, février 1971 – La culture japonaise : imitation et transformation », dans STOCKHAUSEN Karlheinz, *Entretiens avec Jonathan Cott*, Paris, J. C. Lattès, 1988 (1^{ère} éd. 1974), pp. 34-36.
- STOCKHAUSEN Karlheinz, « New York, février 1971 – Discussion avec Suzuki : le naturel et l'artificiel », dans STOCKHAUSEN Karlheinz, *Entretiens avec Jonathan Cott*, Paris, J. C. Lattès,

1988 (1ère éd. 1974), pp. 30-32.

STOCKHAUSEN Karlheinz, « New York, février 1971 – L'exposition universelle d'Osaka : la sale sphérique », dans STOCKHAUSEN Karlheinz, *Entretiens avec Jonathan Cott*, Paris, J. C. Lattès, 1988 (1ère éd. 1974), pp. 49-50.

STOCKHAUSEN Karlheinz, « How Time Passes by », *Die Reihe*, no. 3, 1959 (1^{ère} éd. 1957), pp. 10-40.

STOCKHAUSEN Karlheinz, *On Music – Lectures and Interviews Compiled by Robin Maconie*, Londres / New York, Marion Boyars, 1989, 220 p.

STOCKHAUSEN Karlheinz, « Structure and Experiential Time », *Die Reihe*, no. 2, 1958 (1^{ère} éd. 1955), pp. 64-75.

STUCKENSCHMIDT H. H., « The Third Stage – Some Observations on the Aesthetics of Electronic Music », *Die Reihe*, no. 1, 1958 (1^{ère} éd. 1955), pp. 11-13.

YASUSHI Togashi, « Review of the World of Musical Composition in 1967 », *Nihon no sakkyoku 1968 – Ongaku geijutsu – 7 gatsu rinji zōkan 日本 of 作曲 1968 音楽藝術 7 月臨時増刊 (La Composition japonaise 1968 – L'art de la musique – Supplément special au numéro de juillet)*, juillet 1968, pp. 37-43.

Livres, extraits de livres et articles collectifs en japonais :

« Kaigai no ongaku zasshi – Sekai no ongakukai no jijō o shiru tame ni – Tōkyō daigaku – Korejiumu mujikumumu hen » 『海外の音楽雑誌—世界の音楽界の事情を知るために 東京大学 コレジウム・ムジクム編』 (Les Revues musicales internationales – Pour connaître la situation du monde musical à l'international – Université de Tōkyō – Collection Collegium Musicum), *Ongaku geijutsu 音楽藝術 (L'Art de la musique)*, vol. 14 no.10, octobre 1956, pp. 84-89.

« Ankēto – Kokunai denshi ongaku sutajio » 『アンケート 国内電子音楽スタジオ』 (Enquête – Les studios de musique électronique nationaux), *Kikan toransonikku 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic)*, no. 4, octobre 1974, non paginé.

« Mirai ni yume o kakeru myūjikkū konkurētā » 『未来に夢を賭けるミュージック・コンクレーター』 (Le Faiseur de musique concrète joue les rêves d'avenir), *Ongaku no tomo 音楽の友 (Le Compagnon de la musique)*, vol. 23 no. 7, juillet 1965, pp. 168-170

« N kyō shi – NHK kōkyō gakudan hen » 『N 響史 NHK 交響楽団編』 (Histoire de l'Orchestre Philharmonique de la NHK – Rédigé par l'Orchestre philharmonique de la NHK), *Firuhāmonī フィルハーモニー (Philharmonie)*, vol. 37 no. 7, juillet 1965, pp. 6-17.

« Raien shita kaigai no ongakuka 1 – Sakkyokuka » 『来演した海外の音楽家 1 作曲家』 (Les Musiciens étrangers venus travailler au Japon 1 – Les compositeurs), *Ongaku no tomo 音楽の友 (Le Compagnon de la musique)*, vol. 20 no. 11, novembre 1962, p. 177.

« Rittai hōsō no kikikata » 『立体放送の聴き方』 (La Façon d'écouter la radiodiffusion stéréophonique), *Hōsō gijutsu 放送技術 (Techniques de radiodiffusion)*, vol. 7 no. 2, février 1954, pp. 9-12.

« Tēpu no oto – Jiki rokuon ni tsuite – Nyūyōku ōdio kenkyūjo yūshi » 『テープの音 磁気記録について ニューヨーク・オーディオ研究所志』 (Le Son de la bande – À propos de l'enregistrement magnétique – Des volontaires du laboratoire de New York Audio), *Pureibakku プレイバック (Playback)*, vol. 4 no. 10, octobre 1957, pp. 105-107.

« Tēpu rokuonki shirīzu » 『テープ録音機シリーズ』 (Série d'enregistreurs à bande), *Hōsō gijutsu 放送技術 (Techniques de radiodiffusion)*, vol. 9 no. 11, novembre 1956, non paginé.

AIKURA Hisato 相倉久人, TAKIGAWA Ryō 滝川亮, « Karuizawa nyū myūjikkū media – Sono 2 – Notta ka ? » 『軽井沢ニュー・ミュージック・メディア—その2 ノッタか?』 (New Music Media de Karuizawa – Partie 2 – On l'a pris ?), *Ongaku geijutsu 音楽藝術 (L'Art de la musique)*, vol. 32 no. 10, octobre 1974, pp. 35-39.

AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, KADOKURA Ichirō 角倉一郎, TŌYAMA Kazuyuki 遠山一行, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, MIYOSHI Akira 三善晃, MOROI Makoto 諸井誠, YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Nihon no zen.ei no ongaku no dokusōsei ni tsuite » 『日本の前衛の音楽の獨創性について』 (À propos de l'originalité de la musique d'avant-garde japonaise), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 11, novembre 1958, pp. 109-123.

AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Gūzensei no ongaku o megutte » 『偶然性の音楽をめぐって』 (À propos de la musique aléatoire), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 20 no.1, janvier 1962, pp. 54-61.

ARISAKA Yoshihiko 有坂愛彦, SHIBATA Minao 柴田南雄, HIRASHIMA Masao 平島正郎, SHIMIZU Osamu 清水脩, « Hōsō ongaku no risō to genjitsu » 『放送音楽の理想と現実』 (Idéal et réalité de la musique pour radiodiffusion), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 11, novembre 1956, pp. 18-27.

DAN Ikuma 團伊玖磨, AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Atarashii sakyōku 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.

ASAKURA Setsu 朝倉摂, SHINODA Masahiro 篠田正浩, MOROI Makoto 諸井誠, TANABE Hideo 田辺秀雄, NIWA Masaaki 丹羽正明, « Nihon no rizumu – Nihonbi no saihakken » 『日本のリズム—日本美の再発見』 (Le Rythme japonais – La redécouverte du Beau japonais), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 29 no. 3, mars 1971, pp. 90-98.

BOULEZ Pierre, MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Taidan – Gendai ongaku no kakushin » 『対談 現代音楽の核心』 (Entretien – Le point essentiel de la musique contemporaine), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 6, juin 1967, pp. 6-9.

DAN Ikuma 團伊玖磨, AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Hyōdai ongaku » 『標題音楽』 (Musique à programme), dans DAN Ikuma, AKUTAGAWA Yasushi, MAYUZUMI Toshirō, *Gendai ongaku ni kansuru 3 nin no iken* 現代音楽に関する3人の意見 (L'Avis des trois à propos de la musique contemporaine), Tōkyō 東京, Chūō kōron sha 中央公論社, 1956, pp. 95-105.

DAN Ikuma 團伊玖磨, AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Jū ni on ongaku » 『十二音音楽』 (Dodécaphonisme), dans DAN Ikuma, AKUTAGAWA Yasushi, MAYUZUMI Toshirō, *Gendai ongaku ni kansuru 3 nin no iken* 現代音楽に関する3人の意見 (L'Avis des trois à propos de la musique contemporaine), Tōkyō 東京, Chūō kōron sha 中央公論社, 1956, pp. 147-154.

DAN Ikuma 團伊玖磨, AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Myūjikkū konkurēto to denshi ongaku » 『ミュージック・コンクレートと電子音楽』 (Musique concrète et musique électronique), dans DAN Ikuma, AKUTAGAWA Yasushi, MAYUZUMI Toshirō, *Gendai ongaku ni kansuru 3 nin no iken* 現代音楽に関する3人の意見 (L'Avis des trois à propos de la musique contemporaine), Tōkyō 東京, Chūō kōron sha 中央公論社, 1956, pp. 129-145.

DAN Ikuma 團伊玖磨, AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Nihon gendai no ongaku » 『日本現代の音楽』 (La Musique du Japon contemporain), dans DAN Ikuma, AKUTAGAWA Yasushi, MAYUZUMI Toshirō, *Gendai ongaku ni kansuru 3 nin no iken* 現代音楽に関する3人の意見 (L'Avis des trois à propos de la musique contemporaine), Tōkyō 東京, Chūō kōron sha 中央公論社, 1956, pp. 165-182.

DAN Ikuma 團伊玖磨, AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Watashitachi no ongaku » 『私たちの音楽』 (Notre musique), dans DAN Ikuma, AKUTAGAWA Yasushi, MAYUZUMI Toshirō, *Gendai ongaku ni kansuru 3 nin no iken* 現代音楽に関する3人の意見 (L'Avis des trois à propos de la musique contemporaine), Tōkyō 東京, Chūō kōron sha 中央公論社, 1956, pp. 5-13.

ELOY Jean-Claude, TANBA Akira 丹波明, « J. C. Erowa » 『J・C・エロワ』 (J. C. Eloy), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 9, septembre 1969, pp. 64-69.

GEN Tarō 原太郎, MITSUKURI Shūkichi 箕作秋吉, HAYASAKA Fumio 早坂文雄, KIYOSE Yasuji 清瀬保二, YAMANE Ginji 山根銀二, « Hōjin sakkyoku hihan – Shin sakkyokuha kyōkai » 『邦人作曲批判 新作曲派協会』 (Critique de la composition des Japonais – Association de la nouvelle école de composition), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 10 no. 9, septembre 1952, pp. 46-59.

HARADA Yoshito 原田義人, SHIBATA Minao 柴田南雄, TOKUDAIJI Kinhide 徳大寺公英, KITAZAWA Masakuni 北沢方邦, « Sengo geijutsu no sōzō to jōkyō I » 『戦後芸術の創造と状況 I』 (La Création et les conditions de l'art d'après-guerre I), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 29 no. 1, janvier 1957, pp. 26-32.

HARADA Yoshito 原田義人, SHIBATA Minao 柴田南雄, TOKUDAIJI Kinhide 徳大寺公英, KITAZAWA Masakuni 北沢方邦, « Sengo geijutsu no sōzō to jōkyō II » 『戦後芸術の創造と状況 II』 (La Création et les conditions de l'art d'après-guerre II), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 29 no. 2, février 1957, pp. 12-20.

HAYAMA Kōmei 端山貢明, ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, KŌMURA Masao 幸村真佐男, UENAMI Wataru 上浪渡, « Konpyūta to geijutsu » 『コンピュータと芸術』 (Ordinateur et art), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 32 no. 12, décembre 1974, pp. 18-25.

HAYASAKA Fumio 早坂文雄, MIURA Atsushi 三浦淳史, « Pan.eishanizumu ongaku ron » 『汎東洋主義 (パンエイシャニズム) 音楽論』 (Traité musical sur le panasianisme), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 12 no. 9, septembre 1954, pp. 8-20.

HINOKI Kenji 檜健次, KUNI Masami 邦正美, MITSUKURI Shūkichi 箕作秀吉, ISHIKETA Mareo 石柘真礼生, ŌTSUKI Kunio 大築邦雄, HŌMURA Kōji 法村康之, AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, TODA Kunio 戸田邦雄, TOMOI Yukiko 友井唯起子, DAN Ikuma 團伊玖磨, YASHIRO Akio 矢代秋雄, MAYUZUMI Setsuko 黛節子, ISHIDA Ichirō 石田一郎, HASEGAWA Yoshio 長谷川良夫, « 12 on ongaku, denshi ongaku to itta gendai ongaku no keikō ni taishite dono yō na go iken o o mochi desu ka ? » 『12 音楽、電子音楽といった現代音楽の傾向に対してどのような御意見をお持ちですか？』 (Quelle opinion avez-vous à l'encontre des tendances de la musique contemporaine telles que le dodécaphonisme et la musique électronique ?), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 8, août 1958, pp. 103-105.

HOTTA Yoshie 堀田善衛, YOSHIDA Masao 吉田雅夫, « “Ongaku” – Nishi to higashi » 『“音楽” 西と東』 (Musique – Ouest et est), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 4, avril 1956, pp. 58-67.

ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, SHIBATA Minao 柴田南雄, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, TAKEMITSU Tōru 武満徹, MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « E toshite no gakufu » 『絵としての楽譜』 (La Partition dessinée), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 2, avril 1974, pp. 11-12.

ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, SHIBATA Minao 柴田南雄, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, YUASA Jōji 湯浅譲二, « Nihon ongaku no saifu » 『日本音楽の採譜』 (La Notation de la musique japonaise), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 2, avril 1974, pp. 7-8.

IKEBE Shin.ichirō 池辺晋一郎, SATŌ Sōmei 佐藤總明, « Karuizawa nyū myūjikku media – Sono 1 – 60 nen dai intāmedia o norikoezu » 『軽井沢ニュー・ミュージック・メディア—その1 60年代インターメディアを乗り越えず』 (New Music Media de Karuizawa – Partie 1 – Sans que ne soit surmonté l'intermédia des années 1960), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 32 no. 10, octobre 1974, pp. 30-34.

IJIMA Kōichi 飯島耕一, ŌOKA Makoto 大岡信, SEKINE Hiroshi 関根弘, TAKEMITSU Tōru 武満徹, HAYASHI Hikaru 林光, YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Wakaki geijutsuka no shuchō 3 – Gendai shi to ongaku » 『若き芸術家の主張 3—現代詩と音楽』 (L'Opinion des jeunes artistes 3 – Poème contemporain et musique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 19 no. 8, août 1961, pp. 5-17.

IRINO Yoshirō 入野義郎, MOROI Makoto 諸井誠, MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « ‘60 nendai no keikō » 『‘60年代の傾向』 (Tendances des années 60), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 11, novembre 1969, pp. 26-32.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼昭, MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, ISHII Kan 石井歓, SHIBATA Minao 柴田南雄, MIYOSHI Akira 三善晃, IRINO Yoshirō 入野義郎, MAMIYA Michio 間宮芳生, MATSUMURA Teizō 松村貞三, ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, EZAKI Kenjiro 江崎健次郎, MIKI Minoru 三木稔, YUASA Jōji 湯浅譲二, ISHII Maki 石井真木, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, TAKEMITSU Tōru 武満徹, XENAKIS [Iannis] クセナキス, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, « Expo '70 – Bankokuhaku no sakkyokuka » 『Expo'70/万国博の作曲家』 (Expo 70 – Les compositeurs de l'Exposition universelle), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 5, mai 1970, non paginé.

STOCKHAUSEN Karlheinz カールハインツ・シュトックハウゼン, ISOZAKI Arata 磯崎新, « Taidan – Dentō to denshi ongaku – Atarashii geijutsu no hōkō to hōhō » 『対談 伝統と電子音楽 新しい芸術の方向と方法』 (Entretien – Tradition et musique électronique – Orientation et méthode d'un nouvel art), *Asahi jōnanaru* 朝日ジャーナル (Journal Asahi), vol. 8 no. 16, 17 avril 1966, pp. 96-102.

KISHIBE Shigeo 岸辺成雄, YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Nihon no geijutsu no seiyō ni okeru rikai » 『日本の芸術の西洋における理解』 (La Compréhension de l'Occident dans l'art japonais), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 24 no.1, janvier 1966, pp. 6-11.

KIYOSE Yasuji 清瀬保二, HIRAO Kishio 平尾喜四男, SHIBATA Minao 柴田南雄, KANAI Kikuko 金井喜久子, « Gendai nihon no sakkyokukai wa ika ni aru beki ka » 『現代日本の作曲界は如何にあるべきか』 (Comment devrait être le monde de la composition dans le Japon contemporain ?), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 10 no. 3, mars 1952, pp. 26-38.

KURIYAGAWA Mamoru 厨川守, FUJITA Hisashi 藤田尚, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, YUASA Jōji 湯浅譲二, KUROKI Sōichirō 黒木総一郎, « Atarashii oto o saguru » 『新しい音を探る』 (À la recherche du nouveau son), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 9, septembre 1967, pp. 12-18.

MACHIDA Kashō 町田嘉章, MIYAGI Mamoru 宮城衛, MOROI Makoto 諸井誠, KOIZUMI Fumio 小泉文夫, « Korekara no nihon ongaku » 『これからの日本音楽』 (La Musique japonaise désormais), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 26 no. 7, juillet-août 1954, pp. 2-7 + 17.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, YUASA Jōji 湯浅譲二, « Sozai o norikoeru » 『素材を乗り越える』 (Dépasser le matériau), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 6, juin 1969, pp. 30-36.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, SHIBATA Minao 柴田南雄, KOIZUMI Fumio 小泉文夫, « “Nehan” kōkyōkyoku o megutte » 『「槃涅」 [sic] 交響曲をめぐる』 (À propos de la symphonie du « Nirvana »), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 31 no. 3, avril 1959, pp. 34-43.

MIYOSHI Akira 三善晃, BEKKU Sadao 別宮貞雄, « Miyoshi Akira to no kaiwa » 『三善晃との会話』 (Discussion avec Miyoshi Akira), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 5, mai 1968, pp. 18-23.

MIYOSHI Akira 三善晃, TODA Kunio 戸田邦雄, « Shin sakkyokuka ron 3 – Taiwa – Miyoshi Akira » 『新・作曲家論3 対談 三善晃』 (Les Nouveaux essais sur les compositeurs 3 – Entretien – Miyoshi Akira), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 2, février 1965, pp. 32-37.

MIYOSHI Kiyotatsu 三善清達, UENAMI Wataru 上浪渡, ASAMI Keimei 浅見啓明, NAKAMURA Kōsuke 中村洪介, « NHK denshi ongaku sutajio » 『NHK 電子音楽スタジオ』 (Le Studio de musique électronique de la NHK), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 23 no. 8, août 1965, pp. 54-59.

MOROI Makoto 諸井誠, BEKKU Sadao 別宮貞雄, « Kakutei to fukakutei no ketsugō o nariyuki de » 『確定と不確定の結合を成り行きで』 (Sur le chemin de l'union de la détermination avec l'indétermination), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 29 no. 3, mars 1971, pp. 38-45.

MOROI Makoto 諸井誠, YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « “Oto to hito” 13 – Moroi Makoto – Rensai taidan » 『《音と人》13 諸井誠—連載対談』 (Des sons et des hommes 13 – Moroi Makoto

– Entretiens par épisodes), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 25 no. 8, août 1967, pp. 36-41.

MOROI Saburō 諸井三郎, MAKI Sadatada 牧定忠, YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, SHIBATA Minao 柴田南雄, « “Nihon no sakkyoku 1960” nōto » 『《日本の作曲 1960》ノート』 (Notes sur La Composition japonaise de 1960), *Ongaku geijutsu – Bessatsu – Nihon no sakkyoku 1960* 音楽藝術 別冊 日本の作曲 1960 (L'Art de la musique – Supplément – La composition japonaise 1960), 1960, p. 83.

NAKADA Yoshinao 中田喜直, SHIMIZU Osamu 清水脩, SUZUKI Tomoko 鈴木共子, HAYASHI Hikaru 林光, MATSUMOTO Tarō 松本太郎, « Ankēto – Saikin, myujikku konkurēto ya denshi ongaku nado, ongaku ni okeru zen.ei teki na ugoki ga medatte mairimashita ga, kore ni tsuite, dō o kangae deshō ka » 『アンケート 最近、ミュージック・コンクレートや電子音楽など、音楽における前衛的な動きが目立って参りましたが、これについて、どうお考えでしょうか』 (Enquête – Récemment, les avant-gardes musicales telles que la musique concrète et la musique électronique se sont distinguées ; que pensez-vous à leur propos ?), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 4, avril 1956, p. 51.

NOMURA Kōichi 野村光一, MURATA Takeo 村田武雄, YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, MEGURO Mitsuki 目黒三築, « Ongaku no tomo sha ni jū go nen o kaerimite » 『音楽之友社二十五年を顧みて』 (Réflexion sur les vingt-cinq ans d'Ongaku no tomo sha), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 24 no. 12, décembre 1966, pp. 44-47.

OGURA Rō 小倉朗, KOIZUMI Fumio 小泉文夫, MAMIYA Michio 間宮芳生, MOROI Makoto 諸井誠, « Wareware ni totte dentō to wa nani ka » 『われわれにとって伝統とは何か』 (Pour nous qu'est-ce que la tradition), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 3, mars 1963, pp. 6-15.

PAIK Nam June 白南準, KURITA Isamu 栗田勇, SŌ Sakon 宗左近, ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, MOROI Makoto 諸井誠, « Sekai no zen.ei to ongaku » 『世界の前衛と音楽』 (L'Avant-garde et la musique du monde), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 8, août 1963, pp. 39-47.

PAIK Nam June 白南準, KURITA Isamu 栗田勇, SŌ Sakon 宗左近, ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, MOROI Makoto 諸井誠, « Sekai no zen.ei to ongaku 2 » 『世界の前衛と音楽 2』 (L'Avant-garde et la musique du monde 2), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 21 no. 9, septembre 1963, pp. 17-29.

SATTA Kotoji 颯田琴次, NAKAJIMA Hiromi 中島博美, MAKITA Yasuo 牧田康雄, MIKUMA Fumio 三熊文雄, « Rittai hōsō ni tsuite (1) » 『立体放送について (1)』 (À propos de radiodiffusion stéréophonique 1), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 7 no. 2, février 1954, pp. 1-8.

SATTA Kotoji 颯田琴次, NAKAJIMA Hiromi 中島博美, MAKITA Yasuo 牧田康雄, MIKUMA Fumio 三熊文雄, « Rittai hōsō ni tsuite (2) » 『立体放送について (2)』 (À propos de radiodiffusion stéréophonique 2), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 7 no. 3, mars 1954, pp. 1-8.

SHIBATA Minao 柴田南雄, HAYASHI Hikaru 林光, AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Jon Kēji shokku » 『ジョン・ケージショック』 (Le Choc John Cage), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 11, novembre 1969, pp. 24-29.

SHIBATA Minao 柴田南雄, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, TAKEMITSU Tōru 武満徹, MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, YUASA Jōji 湯浅譲二, « Dentatsu no arikata » 『伝達のありかた』 (Ce que devrait être la transmission), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 2, avril 1974, p. 9.

SHIBATA Minao 柴田南雄, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, TAKEMITSU Tōru 武満徹, MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, YUASA Jōji 湯浅譲二, « Yōshiki no kaimei » 『様式の解明』 (L'Éclaircissement du style), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 2, avril 1974, pp. 10-11.

SHIBATA Minao 柴田南雄, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, TAKEMITSU Tōru 武満徹, MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, YUASA Jōji 湯浅譲二, HAYASHI Hikaru 林光, « Dare ni

dentatsu suru no ka ? » 『だれに伝達するのか?』 (À qui transmet-on ?), *Kikan toransonikku* 季刊
トランソニック (Trimestriel Transonic), no. 2, avril 1974, pp. 12-13.

SHIBATA Minao 柴田南雄, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, TAKEMITSU Tōru 武満徹,
MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, YUASA Jōji 湯浅譲二, HAYASHI Hikaru 林光, « Kigō kara no
hassō to kigōka dekinai mono » 『記号からの発想と記号化できないもの』 (L'Inspiration depuis
les signes et ce qui ne peut devenir signe), *Kikan toransonikku* 季刊トランソニック (Trimestriel
Transonic), no. 2, avril 1974, pp. 4-6.

NAKAMURA Shin.ichirō 中村真一郎, OKAMOTO Kenjirō 岡本謙次郎, SHIBATA Minao 柴田南
雄, YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « Ni jū seiki no geijutsu » 『二十世紀の芸術』 (L'Art du
vingtième siècle), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 14 no. 1, janvier 1956,
pp. 30-41.

SCHAEFFER Pierre, TANBA Akira 丹波明, « P. Shefēru » 『P・シェフェール』 (P. Schaeffer),
Ongaku geijutsu 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 7, juillet 1969, pp. 56-61.

SHIBATA Minao 柴田南雄, MAYUZUMI Toshiro 黛敏郎, TAKEMITSU Tōru 武満徹, AKIYAMA
Kuniharu 秋山邦晴, « Tokushū – Myūjikku konkurēto no tenbō » 『特集 ミュージック・コンクレ
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.

SHIBATA Minao 柴田南雄, YOSHIDA Hidekazu 吉田秀和, « “Oto to hito” saishūkai – Shibata
Minao – Rensai taidan » 『《音と人》最終回 柴田南雄—連載対談』 (Des sons et des hommes,
dernier épisode – Shibata Minao – Entretiens par épisodes), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la
musique), vol. 25 no. 10, octobre 1967, pp. 32-37.

SHIOTANI Hiroshi 塩谷宏, ARASAWA Seishirō 荒沢清四郎, « Denshi ongaku yō 6 torakku
rekōdo purēya » 『電子音楽用 6 トラック・レコードプレーヤ』 (Lecteur de disques 6 pistes
destiné à la musique électronique), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 15
no. 8, août 1962, pp. 24-28.

SHIOTANI Hiroshi 塩谷宏, UENAMI Wataru 上浪渡, « Ongaku to tekunorojī – Ongaku kōgaku
no tanjō » 『音楽とテクノロジー—音楽工学の誕生』 (Musique et technologie – Naissance de la
musique technologique), *Ōsaka geijutsu daigaku kiyō* – “Geijutsu” 大阪芸術大学紀要 「芸術」
(Bulletin de l'Université des arts d'Ōsaka – Arts), no. 1, septembre 1971, pp. 57-66.

STOCKHAUSEN Karlheinz カールハインツ・シュトックハウゼン, MATSUSHITA Shin.ichi
松下真一, « Hirakareta “jikan” toshite no ensō » 『開かれた“時”としての演奏』
(L'Interprétation selon le temps ouvert), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28
no. 6, juin 1970, pp. 38-41.

TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Takahashi Yūji ni kiku » 『高
橋悠治に訊く』 (Interroger Takahashi Yūji), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique),
vol. 28 no. 1, janvier 1970, pp. 57-61.

TAKATSUJI Tsukasa 高辻士, FUJITA Hisashi 藤田尚, ANDŌ Yoshinori 安藤由典, SHIOTANI
Hiroshi 塩谷宏, « Denshi ongaku » 『電子音楽』 (Musique électronique), *NHK gijutsu kenkyū*
NHK 技術研究 (Recherche technique de la NHK), vol. 4 no. 55, novembre 1961, pp. 1-22.

TAKEMITSU Tōru (recueil d'entretiens avec) 武満徹, *Hitotsu no oto ni sekai o kiku* ひとつの音に
世界を聴く (À l'écoute du monde avec un son), Tōkyō 東京, Shōbunsha 晶文社, 1996 (1^{ère} éd.
1975), 298 p.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « “3 nin no kai” hyō » 『「3人の会」
評』 (Critique du Groupe des 3), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 16 no. 6,
juin 1958, pp. 158-159.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Atarashii suteppu e no iyoku o
kataru – Takemitsu Tōru » 『新しいステップへの意欲を語る 武満徹』 (Racontar le désir d'aller
vers une nouvelle étape – Takemitsu Tōru), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol.
25 no. 11, novembre 1967, pp. 46-51.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, MOROI Makoto 諸井誠, « Taidan – Takemitsu Tōru no sekai » 『対
談 武満徹の世界』 (Entretien – Le monde de Takemitsu Tōru), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art

de la musique), vol. 25 no. 3, mars 1967, pp. 23-30.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, TOGASHI Yasushi 富樫康, « Shin sakkyokuka ron 2 – Taidan – Takemitsu Tōru » 『新・作曲家論 2 対談 武満徹』 (Les Nouveaux essais sur les compositeurs 2 – Entretien – Takemitsu Tōru), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 22 no. 10, octobre 1964, pp. 32-35.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, TŌYAMA Kazuyuki 遠山一行, « Ongaku no zen.ei » 『音楽の前衛』 (L'Avant-garde musicale), *Kikan geijutsu* 季刊藝術 (L'Art trimestriel), vol. 4 no. 1, hiver 1970, pp. 10-21.

TŌNO Yoshiaki 東野芳明, ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, KOSUGI Takehisa 小杉武久, KURITA Isamu 栗田勇, « Zen.ei no ishiki » 『前衛の意識』 (Conscience de l'avant-garde), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 26 no. 11, novembre 1968, pp. 6-15.

TŌYAMA Kazuyuki 遠山一行, BEKKU Sadao 別宮貞雄, MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Gendai nihon no sakkyokuka no tachiba » 『現代日本の作曲家の立場』 (La Position des compositeurs du Japon contemporain), *Firuhāmonī* フィルハーモニー (Philharmonie), vol. 32 no. 3, mars 1960, pp. 11-17.

USHIYAMA Mitsuru 牛山充, KAGOSHIMA Ichirō 鹿児島一郎, INA Kazuo 伊奈一男, WARASHINA Masami 葦科雅美, « Meiji Taishō Shōwa no rainichi ensōka » 『明治・大正・昭和の来日演奏家』 (Les Interprètes venus au Japon aux époques Meiji, Taishō, Shōwa), *Ongaku no tomo* 音楽の友 (Le Compagnon de la musique), vol. 20 no. 11, novembre 1962, pp. 170-171.

XENAKIS Iannis, TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Ianisu Kusenakisu » 『イアニス・クセナキス』 (Iannis Xenakis), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 28 no. 4, avril 1970, pp. 42-46.

XENAKIS Iannis, TANBA Akira 丹波明, « Y. Kusenakisu » 『Y・クセナキス』 (Y. Xenakis), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 27 no. 4, avril 1969, pp. 50-56.

YUASA Jōji 湯浅譲二, TANIGAWA Shuntarō 谷川俊太郎, « Oto sore jitai no sonzai o tou » 『音それ自体の存在を問う』 (Questionner l'existence même du son), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 30 no. 3, mars 1972, pp. 42-49.

Catalogues d'exposition, extraits de catalogues d'exposition, extraits d'annales en japonais :

« 44 nendo no hōsōkai to NHK – Nihon bankoku hakurankai no kaimaku » 『44年度の放送界とNHK 日本万国博覧会の開幕』 (Le Monde de la radiodiffusion en 44 [1970] et la NHK – Lever de rideau sur l'Exposition universelle du Japon), dans *NHK nenkan 23 – 1970 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 23 1970 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 23 – 1970 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 10-11.

« Bangumi no hyōka sokutei » 『番組の評価測定』 (Mesures d'appréciation des programmes), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 65-66.

« Bugai e no ōen kyōryoku » 『部外への応援協力』 (Contribution à l'aide vers l'externe), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, p. 152.

« Bungei hōsō – Tokushu tokubetsu bangumi – Geijutsusai Itaria shō sanku sakuhin » 『文芸放送特集・特別番組 芸術祭・イタリア賞参加作品』 (Diffusion littéraire – Programmes spéciaux et particuliers – Œuvres de participation au Festival des arts et au Prix Italia), dans *NHK nenkan 21 – 1968 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 21 1968 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 21 – 1968 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 149-150.

« Chōki keikaku » 『長期計画』 (Projets à long terme), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 61.

« Chōshu ritsu shichō ritsu chōsa – Rajio bangumi zenkoku chōshu ritsu chōsa » 『聴取率・視聴率調査 ラジオ番組全国聴取率調査』 (Enquête sur le taux d'écoute et le taux d'audience télévisuelle – Enquête sur le taux d'écoute nationale des programmes radiophoniques), dans *NHK nenkan 13 – 1961 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 13 1961 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 13 – 1961 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 483-487.

« Denshi ongaku » 『電子音楽』 (Musique électronique), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, p. 151.

« Denshi ongaku no hōsō » 『電子音楽の放送』 (Radiodiffusion de musique électronique), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 30-33.

« Ensō setsubi no jōkyō » 『演奏設備の状況』 (État des installations pour l'interprétation musicale), dans *NHK nenkan 6 – 1954 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 6 1954 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 6 – 1954 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 267-269.

« FM hōsō » 『FM放送』 (Radiodiffusion FM), dans *NHK nenkan 18 – 1965 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 18 1965 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 18 – 1965 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 188-195.

« FM jikken hōsō » 『FM実験放送』 (Radiodiffusion expérimentale en FM), dans *NHK nenkan 12 – 1960 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 12 1960 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 12 – 1960 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 52-54.

« Geijutsusai sankā bangumi to tokushu rokuon » 『藝術祭参加番組と特殊録音』 (Programmes de participation au Festival des arts et enregistrements spéciaux), dans *NHK nenkan 8 – 1956 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 8 1956 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 8 – 1956 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, p. 254.

« Gengyō gijutsu – Denshi ongaku » 『現業技術 電子音楽』 (Techniques de travail – Musique électronique), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 181.

« Gengyō gijutsu – Denshi ongaku » 『現業技術 電子音楽』 (Techniques de travail – Musique électronique), dans *NHK nenkan 17 – 1964 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 17 1964 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 17 – 1964 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 193.

« Gengyō gijutsu – Denshi ongaku » 『現業技術 電子音楽』 (Techniques de travail – Musique électronique), dans *NHK nenkan 18 – 1965 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 18 1965 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 18 – 1965 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 206-207.

« Gengyō gijutsu – Denshi ongaku » 『現業技術 電子音楽』 (Techniques de travail – Musique électronique), dans *NHK nenkan 19 – 1966 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 19 1966 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 19 – 1966 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2001, p. 184.

« Gengyō gijutsu – Denshi ongaku » 『現業技術 電子音楽』 (Techniques de travail – Musique électronique), dans *NHK nenkan 20 – 1967 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 20 1967 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 20 – 1967 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 194.

« Gengyō gijutsu – Denshi ongaku kankei » 『現業技術 電子音楽関係』 (Techniques de travail –

En rapport avec la musique électronique), dans *NHK nenkan 21 – 1968 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 21 1968 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 21 – 1968 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 211.

« Gengyō gijutsu – Rittai hōsō » 『現業技術 立体放送』 (Techniques de travail – Diffusion stéréophonique), dans *NHK nenkan 17 – 1964 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 17 1964 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 17 – 1964 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 193.

« Gengyō ni okeru rokuon no katsuyaku » 『現業における録音の活躍』 (La Pratique de l'enregistrement dans le cadre de la profession), dans *NHK nenkan 7 – 1955 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 7 1955 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 7 – 1955 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 234-236.

« Hatsu no denshi ongaku hōsō » 『初の電子音楽放送』 (La Première radiodiffusion de musique électronique), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, non paginé.

« Hōsō bunka kenkyū – Rajio terebi bangumi shumoku no shikō chōsa » 『放送文化研究 ラジオ・テレビ番組種目嗜好調査』 (Étude sur la culture de la radiodiffusion – Enquête sur l'appréciation des catégories de programmes de radio et de télé), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 213-216.

« Hōsō seron no chōsa kenkyū – Kokumin seikatsu jikan chōsa » 『放送世論の調査研究 国民生活時間調査』 (Étude d'une enquête sur l'opinion publique à propos de la radiodiffusion – Enquête par heure sur le quotidien du peuple), dans *NHK nenkan 19 – 1966 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 19 1966 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 19 – 1966 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2001, pp. 236-238.

« Hōsō shisetsu no seibi – Hōsō sentā no hōsō setsubi » 『放送施設の整備 放送センターの放送設備 建築工事の概要』 (Aménagement de l'établissement radiophonique – Édification du centre de diffusion – Aperçu des travaux de construction), dans *NHK nenkan 17 – 1964 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 17 1964 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 17 – 1964 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 208.

« Hōsō shisetsu no seibi – Hōsō sentā no kensetsu – Kenchiku kōji no gaiyō » 『放送施設の整備 放送センターの建設 建築工事の概要』 (Aménagement de l'établissement radiophonique – Installations radiophoniques du centre de diffusion), dans *NHK nenkan 22 – 1969 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 22 1969 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 22 – 1969 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 265-267.

« Jigyō – Kaigai geijutsuka chomeijin no shōhei – Karuruhaintsu Shutokkuhauzen no shōhei » 『事業 海外芸術家・著名人の招へい カルルハイイツ・シュトックハウゼンの招へい』 (Affaires – Invitations d'artistes et célébrités – Invitation de Karlheinz Stockhausen), dans *NHK nenkan 19 – 1966 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 19 1966 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 19 – 1966 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2001, pp. 273.

« Jiki rokuon ni tsuite no kenkyū » 『磁気録音についての研究』 (Recherches à propos de l'enregistrement magnétique), dans *NHK nenkan 7 – 1955 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 7 1955 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 7 – 1955 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, p. 322.

« Jikoku kaitei to tokushū bangumi » 『時刻改定と特集番組』 (Révision des horaires et programmes spéciaux), dans *NHK nenkan 12 – 1960 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 12 1960 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 12 – 1960 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 61-70.

« “Jikken kōbō dai go kai happyōkai” (1954 nen 9 gatsu 30 nichi – Dai ichi seimei hōru) 『実験工房第5回発表会』 (1954年9月30日 第一生命ホール)』 (Cinquième représentation de Jikken kōbō – 30 septembre 1954 Hall Daiichi seimei), dans *Dokumento jikken kōbō 2010* ドキュメント実験工房 2010 (Document Jikken kōbō 2010), Tōkyō 東京, Tōkyō paburishshingu hausu /

Nishizawa Harumi 東京パブリッシングハウス・西澤晴美, 2010, pp. 98-100.

« Jushinsha fukyū jōkyō » 『受信者普及状況』 (L'État de la diffusion auprès de la réception), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 239-240.

« Kaigai hōsō jijō – Doitsu » 『海外放送事情 ドイツ』 (La Situation des radios étrangères – Allemagne), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 357-359.

« Kaigai hōsō jijō – Furansu » 『海外放送事情 フランス』 (La Situation des radios étrangères – France), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 354-356.

« Keiei gōrika » 『経営合理化』 (Rationalisation de l'administration), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 62-64.

« Keiei kanri » 『経営管理』 (Administration de la direction), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 1-3.

« Kokusai hōsō – Bangumi kōkan » 『国際放送 番組交換』 (Radiodiffusion internationale – Les échanges de programmes), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 311-313.

« Kokusai hōsō – Ongaku bangumi » 『国際放送 音楽番組』 (Radiodiffusion internationale – Les programmes de musique), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 309-311.

« Kokusai hōsō – Zaigai hōjin muke bangumi » 『国際放送 在外邦人向け番組』 (Radiodiffusion internationale – Les programmes destinés aux Japonais résidant à l'étranger), dans *NHK nenkan 19 – 1966 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 19 1966 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 19 – 1966 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2001, pp. 337-338.

« Kokusai kōryū – Bangumi kokusai konkūru » 『国際交流 番組国際コンクール』 (Relations internationales – Les concours de programmes internationaux), dans *NHK nenkan 21 – 1968 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 21 1968 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 21 – 1968 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 403-405.

« Kokusan tēpu no jitsuyōka ni tsuite » 『国産テープの実用化について』 (À propos de la mise en pratique de la bande produite au Japon), dans *NHK nenkan 12 – 1960 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 12 1960 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 12 – 1960 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 47-48.

« Kōkyō hōsō toshite no NHK no shimei » 『公共放送としてのNHKの使命』 (La Mission de la NHK en tant que radiodiffuseur public), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 3-8.

« Kyōkai zaisei » 『協会財政』 (Finances associatives), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 66-68.

« “Myūjikkū konkurēto / denshi ongaku ōdishon” (1956 nen 2 gatsu 6 ka – Yamaha hōru) » 『㊦㊧

ュージック・コンクレート／電子音楽オーディション」(1956年2月6日山葉ホール)』(Audition de musique concrète / musique électronique – 6 février 1956 Hall Yamaha), dans *Dokumento Jikken kōbō 2010* ドキュメント実験工房 2010 (Document Jikken kōbō 2010), Tōkyō 東京, Tōkyō paburissingu hausu / Nishizawa Harumi 東京パブリッシングハウス・西澤晴美, 2010, pp. 120-122.

« NHK 32 nen no ayumi – Sōgyō kara genzai made » 『NHK32年の歩み—創業から現在まで』(32 années de progression de la NHK – De la fondation à aujourd’hui), dans *NHK nenkan 10 – 1958 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 10 1958 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 10 – 1958 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 9-13.

« Nihon bankoku haku no igi » 『日本万国博の意義』(La Signification de l’Exposition universelle du Japon), dans *Nihon bankoku hakurankai – Kōshiki kiroku dai 1 kan* 日本万国博覧会公式記録第1巻 (L’Exposition universelle du Japon – Premier volume des annales officielles), Ōsaka 大阪, Tsūshin 通信, 1972, pp. 8-19.

« Nihon bankoku haku hōsō taisei » 『日本万国博放送体制』(Organisation de la radiodiffusion de l’Exposition universelle du Japon), dans *NHK nenkan 23 – 1970 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 23 1970 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 23 – 1970 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 82-95.

« Ongaku hōsō » 『音楽放送』(Diffusion musicale), dans *NHK nenkan 6 – 1954 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 6 1954 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 6 – 1954 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 103-125.

« Ongaku hōsō » 『音楽放送』(Diffusion musicale), dans *NHK nenkan 7 – 1955 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 7 1955 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 7 – 1955 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 115-140.

« Ongaku hōsō » 『音楽放送』(Diffusion musicale), dans *NHK nenkan 8 – 1956 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 8 1956 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 8 – 1956 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 124-152.

« Ongaku hōsō » 『音楽放送』(Diffusion musicale), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 106-126.

« Ongaku hōsō » 『音楽放送』(Diffusion musicale), dans *NHK nenkan 11 – 1959 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 11 1959 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 11 – 1959 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 114-134.

« Ongaku hōsō » 『音楽放送』(Diffusion musicale), dans *NHK nenkan 12 – 1960 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 12 1960 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 12 – 1960 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 133-155.

« Ongaku hōsō – 42 nendo ongaku hōsō no gaiyō » 『音楽放送 42 年度音楽放送の概要』(Diffusion musicale – Aperçu de la diffusion musicale de l’année 42 [1968]), dans *NHK nenkan 21 – 1968 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 21 1968 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 21 – 1968 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 153.

« Ongaku hōsō – Gaiyō » 『音楽放送 概要』(Diffusion musicale – Aperçu), dans *NHK nenkan 15 – 1962 2 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 15 1962 2 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 15 – 1962 2 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 62-64.

« Ongaku hōsō – Geijutsu sai sanku sakuhin » 『音楽放送 芸術祭参加作品』(Diffusion musicale – Les œuvres participant au Festival des arts), dans *NHK nenkan 19 – 1966 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 19 1966 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 19 – 1966 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2001, pp. 148-149.

« Ongaku hōsō – Gendai no ongaku » 『国際放送 現代の音楽』(Diffusion musicale – Musique contemporaine), dans *NHK nenkan 17 – 1964 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 17 1964 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 17 – 1964 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon),

Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 156.

« Ongaku hōsō – Hōgaku bangumi » 『音楽放送 邦楽番組』 (Diffusion musicale – Programmes de musique japonaise), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 151-155.

« Ongaku hōsō – Itaria shō konkūru sanku sakuhin » 『音楽放送 イタリア賞コンクール参加作品』 (Diffusion musicale – Les Œuvres participant au concours du Prix Italia), dans *NHK nenkan 19 – 1966 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 19 1966 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 19 – 1966 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2001, p. 148.

« Ongaku hōsō – Keiongaku bangumi » 『音楽放送 軽音楽番組』 (Diffusion musicale – Programmes de musique légère), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 147-151.

« Ongaku hōsō – Keiongaku bangumi » 『音楽放送 軽音楽番組』 (Diffusion musicale – Programmes de musique légère), dans *NHK nenkan 19 – 1966 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 19 1966 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 19 – 1966 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2001, pp. 141-145.

« Ongaku hōsō – Tokushū tokubetsu bangumi – T R FM » 『音楽放送 特集・特別番組 T・R・FM』 (Diffusion musicale – Émissions spéciales – T R FM), dans *NHK nenkan 19 – 1966 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 19 1966 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 19 – 1966 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2001, pp. 147-148.

« Ongaku hōsō – Yōgaku bangumi » 『音楽放送 洋楽番組』 (Diffusion musicale – Programmes de musique occidentale), dans *NHK nenkan 15 – 1962 2 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 15 1962 2 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 15 – 1962 2 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 64-70.

« Ongaku hōsō – Yōgaku bangumi » 『音楽放送 洋楽番組』 (Diffusion musicale – Programmes de musique occidentale), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 143-147.

« Ongaku hōsō – Yōgaku bangumi » 『音楽放送 洋楽番組』 (Diffusion musicale – Programmes de musique occidentale), dans *NHK nenkan 19 – 1966 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 19 1966 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 19 – 1966 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2001, pp. 136-141.

« Oto no raiburarī » 『音のライブラリー』 (Bibliothèque sonore), dans *NHK nenkan 6 – 1954 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 6 1954 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 6 – 1954 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 231-233.

« Rajio chōshu ritsu oyobi terebi shichō ritsu no chōsa – Rajio bangumi zenkoku chōshu ritsu chōsa » 『ラジオ聴取率およびテレビ視聴率の調査 ラジオ番組全国聴取率調査』 (Examen du taux d'écoute radio et taux d'audience télé – Examen du taux national d'écoute de programmes radio), dans *NHK nenkan 11 – 1959 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 11 1959 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 11 – 1959 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 361-364.

« Rajio gengyō gijutsu no shinten – Denshi ongaku » 『ラジオ現業技術の進展 電子音楽』 (L'Évolution des techniques de travail radiophonique – La musique électronique), dans *NHK nenkan 13 – 1961 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 13 1961 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 13 – 1961 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 388-389.

« Rajio gengyō gijutsu no shinten – Sutajio chōsei gijutsu no shinten » 『ラジオ現業技術の進展 スタジオ調整技術の進展』 (L'Évolution des techniques de travail radiophonique – L'évolution des techniques de coordination de studio), dans *NHK nenkan 14 – 1962 1 – Nihon hōsō kyōkai hen*

NHK 年鑑 14 1962 1 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 14 – 1962 1 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 361-363.

« Rajio gengyō gijutsu no shinten – Sutajio gijutsu no gaikyō » 『ラジオ現業技術の進展 スタジオ技術の概況』 (L'Évolution des techniques de travail radiophonique – La situation technique du studio), dans *NHK nenkan 14 – 1962 1 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 14 1962 1 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 14 – 1962 1 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 360-361.

« Rajio hen – Gaikan » 『ラジオ篇 概観』 (Chapitre sur la radio – Vue d'ensemble), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 44-45.

« Rajio hōsō terebi hōsō – Ongaku hōsō » 『ラジオ放送・テレビ放送 音楽放送』 (Radiodiffusion Télévision – Diffusion musicale), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, p. 16.

« Rajio hōsō terebi hōsō – Rajio hōsō no dōkō to hensei hōshin » 『ラジオ放送・テレビ放送 ラジオ放送の動向と編成方針』 (Radiodiffusion Télévision – Orientations et directives d'organisation de la radiodiffusion), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 4-5.

« Rittai hōsō ni tsuite » 『立体放送について』 (À propos de radiodiffusion en stéréo), dans *NHK nenkan 6 – 1954 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 6 1954 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 6 – 1954 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 27-31.

« Rittai hōsō ni tsuite no kenkyū » 『立体放送についての研究』 (Recherches à propos de la radiodiffusion en stéréo), dans *NHK nenkan 7 – 1955 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 7 1955 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 7 – 1955 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, p. 323.

« Rittai ongaku » 『立体音楽』 (Musique stéréophonique), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, p. 151.

« Rokuon ban oyobi rokuon tēpu » 『録音盤および録音テープ』 (Disques enregistrés et bandes enregistrées), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, p. 149.

« Rokuon hōsō no zōka » 『録音放送の増加』 (L'Augmentation de la radiodiffusion d'enregistrements), dans *NHK nenkan 8 – 1956 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 8 1956 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 8 – 1956 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, p. 252.

« Saikin no rokuonki » 『最近の録音機』 (Enregistreurs récents), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, p. 160.

« Seikatsu no naka no rajio to terebi – Kokumin seikatsu jikan chōsa kara » 『生活の中のラジオとテレビ—国民生活時間調査から』 (La Radio et la télévision au quotidien – À partir d'une enquête par heure du quotidien du peuple), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 240-243.

« Shōwa 35 nendo no topikkusu – Itaria shō jushō » 『昭和 35 年度のトピックス イタリア受賞』 (Les Sujets d'intérêt de la 35^e année de Shōwa – L'obtention du Prix Italia), dans *NHK nenkan 14 – 1962 1 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 14 1962 1 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 14 – 1962 1 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書

房, 2000, pp. 35-36.

« Soshiki » 『組織』 (Organisation), dans *NHK nenkan 16 – 1963 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 16 1963 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 16 – 1963 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 59-61.

« Tēma » 『テーマ』 (Thème), dans *Nihon bankoku hakurankai – Kōshiki kiroku dai 1 kan* 日本万国博覧会 公式記録第 1 巻 (L'Exposition universelle du Japon – Premier volume des annales officielles), Ōsaka 大阪, Tsūshin 通信, 1972, pp. 57-70.

« Tēpu rokuon gyōmu no zōka » 『テープ録音業務の増加』 (Amplification des fonctions de l'enregistrement sur bande), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 159-160.

« Tokushu rokuon to geijutsusai sankā bangumi » 『特殊録音と芸術祭参加番組』 (Enregistrements spéciaux et programmes de participation au Festival des arts), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 160-161.

« Tōkyō orinpicu hōsō – Junbi taisai » 『東京オリンピック放送準備体制』 (Radiodiffusion des Jeux olympiques de Tōkyō – Organisation des préparatifs), dans *NHK nenkan 17 – 1964 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 17 1964 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 17 – 1964 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 2000, pp. 179-180.

« Tōsho to hiyō – Rajio » 『投書と批評 ラジオ』 (Courrier et critique – Radio), dans *NHK nenkan 9 – 1957 – Nihon hōsō kyōkai hen* NHK 年鑑 9 1957 日本放送協会編 (Almanach de la NHK 9 – 1957 – Rédigé par la Compagnie de Diffusion du Japon), Tōkyō 東京, Yumani shobō ゆまに書房, 1999, pp. 333-336.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Takeguchi Shūzō shi to jikken kōbō no koto » 『滝口修造氏と実験工房のこと』 (De Takeguchi Shūzō et de Jikken kōbō), dans *Dokumento jikken kōbō 2010* ドキュメント実験工房 2010 (Document Jikken kōbō 2010), Tōkyō 東京, Tōkyō paburissingu hausu / Nishizawa Harumi 東京パブリッシングハウス・西澤晴美, 2010, pp. 138-141.

MIYAZAWA Kiichi 宮澤喜一, article non titré, dans *Nihon bankoku hakurankai – Kōshiki kiroku dai 1 kan* 日本万国博覧会 公式記録第 1 巻 (L'Exposition universelle du Japon – Premier volume des annales officielles), Ōsaka 大阪, Tsūshin 通信, 1972, p. 1.

Documents institutionnels ou privés et extraits de documents institutionnels ou privés en japonais :

« Jobun » 『序文』 (Avant-propos), dans *Répertoire international des musiques expérimentales – Sekai no jikken ongaku no genjō* 世界の実験音楽の現状 (État actuel des musiques expérimentales dans le monde), Tōkyō 東京, Service de la recherche de la RTF / NHK denshi ongaku sutajio NHK 電子音楽スタジオ, 1963 (1^{ère} éd. 1962), pp. 2-3.

« Nihon » 『日本』 (Japon), dans *Répertoire international des musiques expérimentales – Sekai no jikken ongaku no genjō* 世界の実験音楽の現状 (État actuel des musiques expérimentales dans le monde), Tōkyō 東京, Service de la recherche de la RTF / NHK denshi ongaku sutajio NHK 電子音楽スタジオ, 1963 (1^{ère} éd. 1962), pp. 16-17.

« Nihon » 『日本』 (Japon), dans *Répertoire international des musiques expérimentales – Sekai no jikken ongaku no genjō* 世界の実験音楽の現状 (État actuel des musiques expérimentales dans le monde), Tōkyō 東京, Service de la recherche de la RTF / NHK denshi ongaku sutajio NHK 電子音楽スタジオ, 1963 (1^{ère} éd. 1962), p. 34.

« Nihon » 『日本』 (Japon), dans *Répertoire international des musiques expérimentales – Sekai no jikken ongaku no genjō* 世界の実験音楽の現状 (État actuel des musiques expérimentales dans le monde), Tōkyō 東京, Service de la recherche de la RTF / NHK denshi ongaku sutajio NHK 電子音楽スタジオ, 1963 (1^{ère} éd. 1962), p. 53.

« Nihon » 『日本』 (Japon), dans *Répertoire international des musiques expérimentales – Sekai no jikken ongaku no genjō* 世界の実験音楽の現状 (État actuel des musiques expérimentales dans le monde), Tōkyō 東京, Service de la recherche de la RTF / NHK denshi ongaku sutajio NHK 電子音楽スタジオ, 1963 (1^{ère} éd. 1962), p. 59.

SHIOTANI Hiroshi 塩谷宏, *Geijutsu no tame no kōgaku shirīzu (1) – Dai 1 hen : Atarashii ongaku no shisutemu (dai 1 shō kara dai 4 shō)* 芸術のための工学シリーズ (1) 第1編 : 新しい音楽のシステム (第1章～第4章) (Série technologie pour l'art 1 – Premier livre : Système de la nouvelle musique chapitre 1 à chapitre 4), Ōsaka 大阪, Ōsaka geijutsu daigaku ongaku gakka – Ongaku kōgaku kenkyūshitsu 大阪芸術大学音楽学課 音楽工学研究室, 1979, 156 p.

SHIOTANI Hiroshi 塩谷宏, *Geijutsu no tame no kōgaku shirīzu (2) – Dai 1 hen : Atarashii ongaku no shisutemu (dai 5 shō kara dai 6 shō)* 芸術のための工学シリーズ (2) 第1編 : 新しい音楽のシステム (第5章～第6章) (Série technologie pour l'art 2 – Premier livre : Système de la nouvelle musique chapitre 5 à chapitre 6), Ōsaka 大阪, Ōsaka geijutsu daigaku ongaku gakka – Ongaku kōgaku kenkyūshitsu 大阪芸術大学音楽学課 音楽工学研究室, 1979, 160 p.

Documents institutionnels ou privés et extraits de documents institutionnels ou privés en anglais et en français :

DAVIES Hugh, « Nippon », *Répertoire international des musiques électroacoustiques – Electronic Music Review Nos. 2 / 3, April / July 1967*, Paris / New York, Le Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF / The Independent Electronic Music Center, 1968, pp. 127-134 (version annotée non datée).

REYNOLDS Roger, « Cross Talk Intermedia I », *Institute of Current World Affairs*, courrier personnel adressé à Richard Nolte, 10 mai 1969, 11 p.
URL : <http://www.icwa.org/wp-content/uploads/2015/11/RR-20.pdf> (consulté le 07/04/2021)

REYNOLDS Roger, « Cross Talk Intermedia II », *Institute of Current World Affairs*, courrier personnel adressé à Richard Nolte, 22 août 1969, 12 p.
URL : <http://www.icwa.org/wp-content/uploads/2015/11/RR-22.pdf> (consulté le 07/04/2021)

Partitions et notes d'intentions en japonais :

AKUTAGAWA Yasushi 芥川也寸志, « Fantasy for Microphone », microfilm disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

ASAMI Keimei 浅見啓明, « Ondīnu no denshion ni tsuite » 『オンディーヌの電子音について』 (À propos des sons électroniques d'"Ondine"), *Ongaku geijutsu – Bessatsu – Nihon no sakkkyoku 1960* 音楽藝術 別冊 日本の作曲 1960 (L'Art de la musique – Supplément – La composition japonaise 1960), 1960, p. 312.

FUKAI Shirō 深井史郎, « Maikurofon no tame no ongaku » 『マイクロフォンのための音楽』 (Musique pour microphone), microfilm disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

ISHII Maki 石井真木, « Kyōō – Maruchi piano, ōkesutora, denshi onkyō no tame no ongaku » 『響応 マルチピアノ、オーケストラ、電子音響のための音楽』 (« Écho » – Musique pour multi-piano, orchestre, sons électroniques), *Nihon no sakkkyoku 1969 – Ongaku geijutsu – 7 gatsu rinji zōkan* 日本の作曲 1969 音楽藝術 7月臨時増刊 (La Composition japonaise 1969 – L'art de la musique – Supplément special au numéro de juillet), juillet 1969, pp. 17-41.

KAI Sesshū 甲斐説宗, « Music for Tape », microfilm disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

KONDŌ Jō 近藤譲, « Never Return », microfilm disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Le Cloître noir », *Ongaku geijutsu – Bessatsu – Nihon no sakkyoku 1960* 音楽藝術 別冊 日本の作曲 1960 (L'Art de la musique – Supplément – La composition japonaise 1960), 1960, pp. 195-242.

MAYUZUMI Toshirō 黛敏郎, « Campanology », fichier numérique disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

MOROI Makoto 諸井誠, « Le Cocon rouge », microfilm disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

MOROI Makoto 諸井誠, « Nagai nagai michi ni sotte » 『長い長い道に沿って』, microfilm disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

MOROI Makoto 諸井誠, « Nōto » 『ノート』 (Notes), *Ongaku geijutsu – Bessatsu – Nihon no sakkyoku 1960* 音楽藝術 別冊 日本の作曲 1960 (L'Art de la musique – Supplément – La composition japonaise 1960), 1960, pp. 314-315.

MOROI Makoto 諸井誠, « Variété », microfilm disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

MIYOSHI Akira 三善晃, « Nōto », 『ノート』 (Notes), *Ongaku geijutsu – Bessatsu – Nihon no sakkyoku 1960* 音楽藝術 別冊 日本の作曲 1960 (L'Art de la musique – Supplément – La composition japonaise 1960), 1960, p. 244.

MIYOSHI Akira 三善晃, « Ondine », microfilm disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « Display '70 », microfilm disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « Improvisation for the Electronic Sound », microfilm disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « Rittai hōsō yō gutai ongaku tēma » 『立体放送用具体音楽テーマ』 (Thème de musique de sons concrets pour diodiffusion stéréophonique), microfilm disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Mizu no kyoku » 『水の曲』, fichier numérique disponible aux Archives de la musique contemporaine 日本近代音楽館 de l'Université Meiji Gakuin 明治学院大学.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Howaito noizu ni yoru ikon » 『ホワイトノイズによるアイコン』, *Nihon no sakkyoku 1968 – Ongaku geijutsu – 7 gatsu rinji zōkan* 日本の作曲 1968 音楽藝術 7月臨時増刊 (La Composition japonaise 1968 – L'art de la musique – Supplément special au numéro de juillet), juillet 1968, pp. 93-111.

Partitions et notes d'intentions collectives en japonais :

MOROI Makoto 諸井誠, MAYUZUMI Toshirō, « Denshi ongaku “7 no variēshon” » 『電子音楽 “7のヴァリエーション”』 (Musique électronique 7 no variēshon), dans *Dai ikkai gendai ongaku no yū – Arusu nova* 第一回現代音楽の夕 アルス・ノヴァ (La Première soirée de musique contemporaine – Ars Nova), Tōkyō 東京, mars 1957, pp. 8-13.

Livrets de CD et extraits de livrets de CD en japonais :

STOCKHAUSEN Karlheinz, *Telemusik – Text CD 16 – 1966*, Stockhausen-Verlag – Stockhausen Foundation for Music, Allemagne, document non daté, non paginé. Traduction de l'allemand vers

l'anglais par Jayne Obst.

URL : http://www.stockhausen-verlag.com/Stockhausen_Special_Edition_CD16.html
(consulté le 23/02/2021)

Documents vidéo :

STOCKHAUSEN Karlheinz, *Lecture 6 – Telemusik (1972)*, conférence à l'Université de l'Essex, 7 mai 1972.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=odbvoUqq3EA> (consulté le 22/02/2021)

Sources secondaires

À propos du studio de musique électronique de la NHK, de musique pour bande japonaise, de ses compositeurs, textes de ces mêmes compositeurs : documents datés d'à partir de 1980

Livres, extraits de livres et articles en japonais :

« NHK – 30 nen no ayumi furikaeru – Denshi ongaku sutajio – Ensōkai ya shinpo nado » 『NHK 30年の歩み振り返る 電子音楽スタジオ 演奏会やシンポなど』 (NHK – Retour sur 30 ans d'avancées – Le studio de musique électronique – Concerts, symposiums), *Denpa taimuzu* 電波タイムズ (Ondes Times), no. 2417, 5 octobre 1984, p. 8.

AKIYAMA Kuniharu 秋山邦晴, « Jikken kōbō ni yoru henkaku to ongaku no kakuchō – Myūjikkū konkurēto, denshi ongaku, igo e no eikyō ni tsuite mo » 『実験工房による変革と音楽の拡張 ミュージック・コンクレート、電子音楽、以後への影響についても』 (Le Changement selon Jikken kōbō et le développement de la musique – Aussi à propos de musique concrète, de musique électronique, de leur influence *a posteriori*), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 45 no. 1, janvier 1987, pp. 24-28.

FURUYAMA Shun.ichi 古山俊一, « MIDI to shinsesaiza » 『MIDI とシンセサイザ』 (MIDI et synthétiseurs), dans NISHIMURA Hirohiko 西村恕彦 (dir.), *Konpyūta to ongaku – Konpyūta saiensu shi – Bit – Bessatsu* コンピュータと音楽 コンピュータ・サイエンス誌 Bit 別冊 (Ordinateur et musique – Revue Computer Science – Bit – Supplément), Tōkyō 東京, Kyōritsu shuppan 共立出版, pp. 203-216.

ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, « Gyōshuku e no manazashi » 『凝縮への眼差し』 (Regard vers la condensation), dans ŌE Kenzaburō 大江健三郎, NAKAMURA Yūjirō 中村雄二郎, YAMAGUCHI Masao 山口昌男 (dir.), *Sōsho – Bunka no genzai – 9 – Bi no saiteigi*, 叢書 文化の現在 9 美の再定義 (Série – Le présent de la culture – 9 – La redéfinition du Beau), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 1982, pp. 9-38.

ISHIDA Kazushi 石田一志, « Dai san sedai no denshi ongaku – “Ima, denshi ongaku wa ? – 30 sai ni natta denshi ongaku” yori » 『第三世代の電子音楽 「今、電子音楽は？—30才になった電子音楽」より』 (La Troisième génération de musique électronique – Tiré de « Et maintenant, la musique électronique ? – La musique électronique a soufflé ses 30 bougies »), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 42 no. 12, décembre 1984, pp. 102-104.

ISHIDA Kazushi 石田一志, « Ima, denshi ongaku wa ? » 『今、電子音楽は？』 (Et maintenant, la musique électronique ?), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 42 no. 12, décembre 1984, non paginé.

ISHIDA Kazushi 石田一志, « Mizuno Shūkō » 『水野修孝』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 248-250.

KAKINUMA Toshie 柿沼敏江, « Kosugi Takehisa » 『小杉武久』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 155-156.

KAKINUMA Toshie 柿沼敏江, « Matsudaira Yoriaki » 『松平頼暁』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 232-233.

KAKINUMA Toshie 柿沼敏江, « Matsudaira Yoritsune » 『松平頼則』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 234-236.

KATAYAMA Morihide 片山杜秀, « Akutagawa Yasushi » 『芥川也寸志』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 122-124.

KATAYAMA Morihide 片山杜秀, « Fukushima Kazuo » 『福島和夫』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 220-221.

KAWASAKI Kōji 川崎弘二, « Nihon no denshi ongaku no dētabēsu nit suite » 『日本の電子音楽のデータベースについて』 (À propos de la base de données de la musique électronique japonaise), *JSSA – Sentan geijutsu ongaku sōsaku gakkai – Kaipō* JSSA 先端芸術音楽創作学会 会報 (JSSA – Société de la création de pointe artistique et musicale – Bulletin), vol. 4 no. 1, juillet 2012, pp. 15-17.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « Gendai ongaku ni okeru noizu – Nana jū nen dai ikō » 『現代音楽におけるノイズ—七〇年代以降』 (Le Bruit dans la musique contemporaine – Depuis les années 1970), *Kikan Music Today Quarterly* 季刊 Music Today Quarterly (Music Today Quarterly trimestriel), no. 5, juin 1989, pp. 12-16.

MATSUDAIRA Yoriaki 松平頼暁, « Tekunopia no yume to maboroshi – EXPO '70 – Pabirion de no gendai ongaku » 『テクノピアの夢と幻 EXPO'70—パビリオンでの現代音楽』 (Rêve et illusion de Technopia – Expo 70 – La musique contemporaine des pavillons), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 45 no. 1, janvier 1987, pp. 38-41.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Natsukashi no “kokusō sutairu” » 『懐かしの「黒僧スタイル」』 (Le Bon vieux « style kokusō »), dans MATSUSHITA Shin.ichi, *Tenchi yūroku – Aru sakkyokuka no yuigon* 天地有楽 ある作曲家の遺言 (Le Monde avec aise – Le testament d'un compositeur), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1991, pp. 49-53.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Sain wa natta » 『サインは鳴った』 (Le Sinus sonna), dans MATSUSHITA Shin.ichi, *Tenchi yūroku – Aru sakkyokuka no yuigon* 天地有楽 ある作曲家の遺言 (Le Monde avec aise – Le testament d'un compositeur), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1991, pp. 46-48.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Tetsugakusha to ongaku (I) » 『哲学者と音楽 (I)』 (Le Philosophe et la musique – I), dans MATSUSHITA Shin.ichi, *Tenchi yūroku – Aru sakkyokuka no yuigon* 天地有楽 ある作曲家の遺言 (Le Monde avec aise – Le testament d'un compositeur), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1991, pp. 70-72.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Tetsugakusha to ongaku (II) » 『哲学者と音楽 (II)』 (Le Philosophe et la musique – II), dans MATSUSHITA Shin.ichi, *Tenchi yūroku – Aru sakkyokuka no yuigon* 天地有楽 ある作曲家の遺言 (Le Monde avec aise – Le testament d'un compositeur), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1991, pp. 73-75.

MATSUSHITA Shin.ichi 松下真一, « Uchū no ne.iro » 『宇宙の音色』 (Le Timbre de l'univers), dans MATSUSHITA Shin.ichi, *Tenchi yūroku – Aru sakkyokuka no yuigon* 天地有楽 ある作曲家の遺言 (Le Monde avec aise – Le testament d'un compositeur), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1991, pp. 82-85.

MITSUHASHI Keisuke 三橋圭介, « Concerts Review – “Saigen, 1950 nendai no bōken” – Jikken kōbō konsāto, eizō to ongaku » 『Concerts Review 「再現、1950 年代の冒険」—実験工房コンサート、映像と音楽』 (Concerts Review – Reproduction, l'aventure des années 50 – Concert de Jikken kōbō, vidéo et musique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 54 no. 9,

septembre 1996, p. 112.

MITSUHASHI Keisuke 三橋圭介, « Takahashi Yūji » 『高橋悠治』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 176-179.

MIYAKE Haruna 三宅榛名, « Miyake Haruna » 『三宅榛名』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 254-255.

MIZUNO Mikako 水野みか子, « Mayuzumi Toshirō no geijutsu to sono jidai – Mayuzumi Toshirō no 3 tsu no yōso » 『黛敏郎の芸術とその時代—黛敏郎の 3 つの要素』 (L'Art de Mayuzumi Toshirō et son époque – Trois éléments de Mayuzumi Toshirō), *Ongaku gendai* 音楽現代 (Le Temps présent musical), vol. 27 no. 9, juin 1997, pp. 103-105.

MIZUNO Mikako 水野みか子, « Tanba Akira » 『丹波明』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 185-186.

MOROI Makoto 諸井誠, *Ongaku no mieru toki* 音楽の見える時 (Quand la musique devient visible), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1981, 357 p. + II p.

MOROI Makoto 諸井誠, *Ongaku no sōzō to saisei* 音楽の創造と再生 (Production et reproduction de la musique), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1985, 206 p.

NAGAKI Seiji 長本誠司, « Mayuzumi Toshirō » 『黛敏郎』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 241-245.

NAGAKI Seiji 長本誠司, « Moroi Makoto » 『諸井誠』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 260-261.

NAKA Mamiko 仲万美子, « Matsushita Shin.ichi » 『松下真一』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 230-231.

NAKAGAWA Katsushi 中川克志, « Zasshi “ongaku geijutsu” ni okeru denshi ongaku o meguru futatsu no retoro fūchā – Denshi ongaku to konpyūta ongaku yunyū toki no shinpo shikan no henshitsu ? » 『雑誌「音楽藝術」における電子音楽をめぐる二つのレトロ・フーチャー 電子音楽とコンピュータ音楽輸入時の進歩史観の変質？』 (Deux rétro-futurismes autour de la musique électronique au sein du magazine *Ongaku geijutsu* – Le point de vue progressiste de l'histoire de la musique contemporaine a-t-il changé au moment de l'importation de la musique électronique puis de la musique par ordinateur ?), *Bungaku, geijutsu, bunka – Kinki daigaku bungei gakubu ronshū* 文学・芸術・文化 近畿大学文芸学部論集 (Littérature, arts, culture – Bulletin du département d'arts et littérature de l'Université Kinki), vol. 21 no. 2, mars 2010, pp. 236-210.

NAKAJIMA Yōichi 中島洋一, « Denshi ongaku no seisaku to sono rironteki kenkyū » 『電子音楽の制作とその理論的研究』 (La Réalisation de la musique électronique et son étude théorique), *Denshi ongaku kenkyūshitsu nenpō – Kunitachi ongaku daigaku denshi ongaku kenkyūshitsu* 電子音楽研究室年報 国立音楽大学電子音楽研究室 (Rapport annuel du laboratoire de musique électronique – Laboratoire de musique électronique de l'Université de musique de Kunitachi), no. 2, mars 1988, pp. 33-48.

NAKAJIMA Yōichi 中島洋一, « Denshi ongaku sōzō no tame no yori yoi kankyō oyobi shisetsu to wa (1) » 『電子音楽創造のためのより良い環境および施設とは (1)』 (D'un meilleur environnement et de meilleures installations pour la création de la musique électronique 1), *Kunitachi ongaku daigaku kenkyū kiyō* 国立音楽大学研究紀要 (Bulletin de recherche de l'Université de musique de Kunitachi), no. 26, 1991, pp. 143-158.

NAKAJIMA Yōichi 中島洋一, « Denshi sutajio kizai ni tsuite » 『電子スタジオ機材について』 (À propos du matériel du studio électronique), *Denshi ongaku kenkyūshitsu nenpō – Kunitachi ongaku daigaku denshi ongaku kenkyūshitsu* 電子音楽研究室年報 国立音楽大学電子音楽研究室 (Rapport annuel du laboratoire de musique électronique – Laboratoire de musique électronique de l'Université de musique de Kunitachi), no. 2, mars 1988, pp. 1-12.

NARAZAKI Yōko 榑崎洋子, « Miyoshi Akira » 『三善晃』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 255-258.

NARAZAKI Yōko 榑崎洋子, « Nihon no zen.ei undō to no kōsa – Sen kyū hyaku go jū nendai kōhan kara sen kyū hyaku roku jū nendai nakaba » 『日本の前衛運動との交差—一九五〇年代後半～一九六〇年代半ば』 (La Jonction avec les mouvements d'avant-garde japonais – De la fin des années 1950 à la moitié des années 1960), dans NARAZAKI Yōko, *Sakkyokuka – Hito to sakuhin shirizu – Takemitsu Tōru* 作曲家 人と作品シリーズ 武満徹 (Compositeurs – Série des hommes et des œuvres – Takemitsu Tōru), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 2005, pp. 43-74.

NARIMOTO Rika 成本理香, « Jikken kōbō no sakkyokuka tachi ni miru tōyō no eikyō – Furūto sakuhin o chūshin ni » 『実験工房の作曲家たちにもる東洋の影響—フルート作品を中心に』 (L'Influence de l'Orient sur les compositeurs de Jikken kōbō – En se focalisant sur les œuvres pour flûte), *Mixed Muses*, no. 12, 2017, pp. 97-102.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « Bashō ga kiite ita oto no sekai » 『芭蕉が聴いていた音の世界』 (Le Monde des sons qu'écoutait Bashō), dans SHIBATA Minao, *Nihon no oto o kiku* 日本の音を聴く (À l'écoute du son japonais), Tōkyō 東京, Seidosha 青土社, 1987, pp. 58-83.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « Nihon no gakki » 『日本の楽器』 (Les Instruments de musique japonais), dans SHIBATA Minao, *Nihon no oto o kiku* 日本の音を聴く (À l'écoute du son japonais), Tōkyō 東京, Seidosha 青土社, 1987, pp. 86-101.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « Nihonjin no ongakuteki kansei ni tsuite – Nihonjin to yōgaku ni kansuru repōto » 『日本人の音楽的感性について—日本人と洋楽に関するレポート』 (À propos de la sensibilité musicale des Japonais – Rapport concernant les Japonais et la musique occidentale), dans SHIBATA Minao, *Nihon no oto o kiku* 日本の音を聴く (À l'écoute du son japonais), Tōkyō 東京, Seidosha 青土社, 1987, pp. 152-195.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « Nō no sayū » 『脳の左右』 (Les Deux côtés du cerveau), dans SHIBATA Minao, *Nihon no oto o kiku* 日本の音を聴く (À l'écoute du son japonais), Tōkyō 東京, Seidosha 青土社, 1987, pp. 50-52.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « Ongakukan no kessei to gendai ongaku » 『音楽観の結成と現代音楽』 (Formation de la conception de la musique et musique contemporaine), dans SHIBATA Minao, *Waga ongaku – Waga jinsei* わが音楽 わが人生 (Ma musique – Ma vie), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 1995, pp. 281-299.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « Hōsō kaisetsu to gendai ongaku » 『放送解説と現代音楽』 (Commentaires radio et musique contemporaine), dans SHIBATA Minao, *Waga ongaku – Waga jinsei* わが音楽 わが人生 (Ma musique – Ma vie), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 1995, pp. 263-279.

SHIBATA Minao 柴田南雄, « Tōkyō orinpikku kara sekiryū shokku made » 『東京オリンピックから石油ショックまで』 (Des Jeux olympiques de Tōkyō au choc pétrolier), dans SHIBATA Minao, *Waga ongaku – Waga jinsei* わが音楽 わが人生 (Ma musique – Ma vie), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 1995, pp. 301-316.

SHIMURA Satoshi 志村哲, « Onkyō gōsei – Gōsei on no mosaku to shūkyoku, soshite noizu kara no shuppatsu » 『音響合成 合成音の模索と終極、そしてノイズからの出発』 (La Synthèse du son – Tâtonnements et fin de la synthèse sonore, puis le bruit pour départ), dans TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, KITANAKA Masakazu 北中正和, WATANABE Hiroshi 渡辺裕 (dir.), *Jiten – Sekai ongaku no hon* 事典 世界音楽の本 (Encyclopédie – Le livre des musiques du monde), Tōkyō 東京, 2007, Iwanami shoten 岩波書店, pp. 157-162.

SHIRAISHI Miyuki 白石美雪, « Hosokawa Toshio » 『細川俊夫』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 225-227.

TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, « Noizu to erekutoronikusu » 『ノイズとエレクトロニクス』 (Bruit et électronique), dans TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, TAKAHASHI Yūji, KITANAKA Masakazu 北中正和, WATANABE Hiroshi 渡辺裕 (dir.), *Jiten – Sekai ongaku no hon* 事典 世界音楽の本 (Encyclopédie – Le livre des musiques du monde), Tōkyō 東京, 2007, Iwanami shoten 岩波書店, pp. 157-162.

書店, pp. 156-157.

TANAKA Yūji 田中雄二, *Denshi ongaku in Japan* 電子音楽 in Japan (La Musique électronique au Japon), Tōkyō 東京, Aspect アスペクト, 2001, 587 p.

TANOGASHIRA Kazutomo 田之頭一知, « 1960 nendai no Takemitsu Tōru no eiga ongaku kara – Chinmoku to no kankei o megutte » 『1960年代の武満徹の映画音楽から—沈黙との関係をめぐって』 (Depuis la musique de films de Takemitsu Tōru dans les années 1960 – En rapport avec le silence), *Ōsaka geijutsu daigaku kiyō – “Geijutsu”* 大阪芸術大学紀要 「芸術」 (Bulletin de l'Université des arts d'Ōsaka – Arts), no. 34, décembre 1996, pp. 37-47.

TAKAKU Satoru 高久暁, « Irino Yoshirō » 『入野義朗』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 142-145.

TAKAKU Satoru 高久暁, « Shinohara Makoto » 『篠原眞』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 165-166.

TAKEDA Akimichi 武田明倫, « Modanizumu o koete – Nihon, sen kyū hyaku go jū roku kara » 『モダニズムを超えて—日本、一九五六~』 (Dépasser le modernisme – Japon, depuis 1956), *Porifōn* ポリフオン (Polyphon), no. 2, printemps 1988, pp. 48-59.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « “Bi no saiteigi” e » 『「美の再定義」へ』 (Vers une redéfinition du Beau), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 193-200.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Chōwa no gensō » 『調和の幻想』 (L'Illusion de l'harmonie), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 247-248.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Eiga ongaku – Oto o kezuru taisetsusa » 『映画音楽 音を削る大切さ』 (Musique de film – De l'importance de tailler le son), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 3* 著作集 3 (Recueil 3), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 219-221.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Eiga to sono onkyō » 『映画とその音響』 (Le Cinéma et son son), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 153-155.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Gakufu no fūkei » 『楽譜の風景』 (Paysage de la partition), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 334-337.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Nichijō seikatsu no omomi » 『日常生活の重み』 (Le Poids du quotidien), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 254-256.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Nihon no katachi – Biwa » 『日本の形—琵琶』 (Les Formes du Japon – Le *biwa*), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, p. 283.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Nihonjin no shizenkan » 『日本人の自然観』 (L'Idée de la Nature pour les Japonais), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 257-259.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Ongaku no toki – Sōzō no genba » 『音楽の時—創造の現場』 (Le Temps de la musique – Le lieu de la création), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 243-244.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Oto no tanjō » 『音の誕生』 (La Naissance du son), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 245-246.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Oto to kotoba no tasōsei » 『音とことばの多層性』 (Les Multiples niveaux du son et des mots), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 201-225.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Rajio no shisōsei » 『ラジオの思想性』 (L'Idéologie de la radio), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 156-157.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « “Shizen” kara manabu koto » 『「自然」から学ぶこと』 (Ce qu'on apprend de la Nature), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 251-253.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Terevi to chōshū » 『テレビと聴衆』 (Télévision et public), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 151-152.

TAKEMITSU Tōru 武満徹, « Ūdo kara biwa e no kyori (disutansu) » 『ウードから琵琶への距離 (ディスタンス)』 (De la distance de l'*oud* au *biwa*), dans TAKEMITSU Tōru, *Chosakushū 2* 著作集 2 (Recueil 2), Tōkyō 東京, Shinchōsha 新潮社, 2000, pp. 284-286.

TOMORI Osamu 友利修, « Uenami Wataru – “Denshi sutajio to denshi ongaku” – 1984 nen 12 gatsu 11 nichi » 『上浪渡 「電子スタジオと電子音楽」 1984年12月11日』 (Uenami Wataru – Studio électronique et musique électronique – 11 décembre 1984), *Denshi ongaku kenkyūshitsu nenpō – Kunitachi ongaku daigaku denshi ongaku kenkyūshitsu* 電子音楽研究室年報 国立音楽大学 電子音楽研究室 (Rapport annuel du laboratoire de musique électronique – Laboratoire de musique électronique de l'Université de musique de Kunitachi), no. 1, mars 1986, pp. 22-23.

TSUBOI Kuniharu 坪井邦明, « Ongaku no omocha puroguramu » 『音楽のおもちゃプログラム』 (Programme jouet de musique), dans NISHIMURA Hirohiko 西村恕彦 (dir.), *Konpyūta to ongaku – Konpyūta saiensu shi – Bit – Bessatsu* コンピュータと音楽 コンピュータ・サイエンス誌 Bit 別冊 (Ordinateur et musique – Revue Computer Science – Bit – Supplément), Tōkyō 東京, Kyōritsu shuppan 共立出版, pp. 217-225.

UENAMI Wataru 上浪渡, « O to to hi bi ki to na ga re » 『お・と・と・ひ・び・き・と・な・が・れ』 (Son et ré son nan ce et é cou le ment), *Ōsaka geijutsu daigaku kiyō – “Geijutsu”* 大阪芸術大学紀要 「芸術」 (Bulletin de l'Université des arts d'Ōsaka – Arts), no. 7, octobre 1987, pp. 63-66.

UENAMI Wataru 上浪渡, « Shibata Minao to tēpu ongaku – NHK denshi ongaku sutajio » 『柴田南雄とテープ音楽 NHK 電子音楽スタジオ』 (Shibata Minao et la musique pour bande – Studio de musique électronique de la NHK), *Porifōn* ポリフォーン (Polyphon), vol. 13, décembre 1993, pp. 139-144.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Kosumorojī to wa nani ka » 『コスモロジーとは何か』 (Qu'est-ce que la cosmologie ?), dans KŌNO Yasuo 河野保雄 (dir.), *Yuasa Jōji no sekai* 湯浅譲二の世界 (Le Monde de Yuasa Jōji), Tōkyō 東京, Geijutsu gendai sha 芸術現代社, 2004, pp. 144-167.

YUASA Jōji 湯浅譲二, *Ongaku no kosumorojī e* 音楽のコスモロジーへ (Vers une cosmologie de la musique), Tōkyō 東京, Seidosha 青土社, 1981, 349 p.

YUASA Jōji 湯浅譲二, « Watashi no naka no sei-yō to nihon » 『私の中の西洋と日本』 (L'Occident et le Japon en moi), dans KŌNO Yasuo 河野保雄 (dir.), *Yuasa Jōji no sekai* 湯浅譲二の世界 (Le Monde de Yuasa Jōji), Tōkyō 東京, Geijutsu gendai sha 芸術現代社, 2004, pp. 2-3.

Livres, extraits de livres et articles en anglais et en français :

BATTIER Marc, « Studying Japanese Electroacoustic Music: A View from Paris », *Mixed Muses*, no. 12, 2017, pp. 17-27.

BURT Peter, *The Music of Tōru Takemitsu*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, XI p. + 294 p.

CORRAL Jeremy, « Les débuts de la musique électroacoustique japonaise : archives sonores et discours de valorisation », dans SUZUKI Seiko, CORDEREIX Pascal, BERGOUNIOUX Gabriel (dir.), *Mémoire sonore du Japon – Le disque, la musique et la langue*, Paris / Orléans, BNF / Université d'Orléans, 2021, pp. 81-94.

- CORRAL Jeremy, « On the Difficulty to Consider as a Continuity the Production of the NHK Electronic Music Studio », *EMS17 – Communication in / through Electroacoustic Music*, Nagoya, septembre 2017.
URL : http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS17_Corral.pdf (consulté le 02/05/2018)
- COX Cathy, « Mayuzumi's Electronic Studies », *Contemporary Music Review*, vol. 37 no. 1-2, 2018, pp. 86-99.
- DAVIES Hugh, « The Beginnings of Japanese Electronic Music », *DecimE*, no. 11, 2013 (1^{ère} éd. décembre 1993), pp. 11-14.
- ESCANDE Marin, « Le modèle topologique dans l'œuvre de Yuasa Jōji », actes du colloque international *Mouvements et modèles dynamiques dans la pensée musicale*, Centre de documentation de la musique contemporaine de Paris, mai 2017, non publié, non paginé.
- FUJII Kōichi, « Chronology of Early Electroacoustic Music in Japan: What Types of Source Materials Are Available? », *Organised Sound*, vol. 9 no. 1, 2004, pp. 63-77.
- FUNAYAMA Takashi, « La poétique musicale de Tōru Takemitsu », *Tōkyō geijutsu daigaku ongaku gakubu – Kiyō 東京藝術大学音楽学部 紀要* (Département de musique de l'Université des arts de Tōkyō – Bulletin), no. 28, 2002, pp. 47-63.
- GALLIANO Luciana, *The Music of Jōji Yuasa*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012, XX p. + 195 p.
- GALLIANO Luciana, « Toshi Ichianagi, Japanese Composer and "Fluxus" », *Perspectives of New Music*, vol. 44 no. 2, été 2006, pp. 250-261.
- GALLIANO Luciana, *Yōgaku – Japanese Music in the Twentieth Century*, Lanham / Londres, The Scarecrow Press, 2002 (1^{ère} éd. 1998), XVI p. + 357 p.
- ISHII Hiromi, « Japanese Electronic Music denshi-ongaku: Its Music and Terminology, Definition and Confusion », *EMS08 – EMSAN Track Session*, Paris, juin 2008.
URL : <http://www.ems-network.org/ems08/papers/ishii.pdf> (consulté le 10/09/2017)
- KAKINUMA Toshie, « Sneezing Toward the Sun: The Human Voice in the Musique concrète of Toru Takemitsu », *Contemporary Music Review*, vol. 37 no. 1-2, 2018, pp. 20-35.
- LOUBET Emmanuelle, « An Annotated Bibliography of Japanese Electroacoustic Music », *Computer Music Journal*, vol. 22 no. 2, été 1998, pp. 4-6.
- LOUBET Emmanuelle, « The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1950s and 1960s », *Computer Music Journal*, vol. 21 no. 4, hiver 1997, pp. 11-22.
- LOUBET Emmanuelle, « The Beginnings of Electronic Music in Japan, with a Focus on the NHK Studio: The 1970s », *Computer Music Journal*, vol. 22 no. 1, printemps 1998, pp. 49-55.
- LOUBET Emmanuelle, « Laptop Performers, Compact Disc Designers, and No-Beat Techno Artists in Japan: Music from Nowhere », *Computer Music Journal*, vol. 24 no. 4, hiver 2000, pp. 19-32.
- MATSUDAIRA Yoriaki, « Technologie et composition musicale au Japon », *Contrechamps*, no. 11, 1990, pp. 127-133.
- MIYAKAWA Wataru, *Tōru Takemitsu : situation, héritage, culture*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers Musical », 2012, 363 p.
- MIZUNO Mikako, « Alternative Perspective towards Japanese History of Electronic Music – Live Electronics in Early vs Latest Days », *EMS11*, New York, juin 2011.
URL : <http://www.ems-network.org/spip.php?article329> (consulté le 10/09/2017)
- MIZUNO Mikako, « Electroacoustic Music in Cultural Context – Two Points towards Sound Materials and Structure », *EMS08 – EMSAN Track Session*, Paris, juin 2008.
URL : <http://www.ems-network.org/ems08/papers/mizuno.pdf> (consulté le 10/09/2017)
- SHIMAZU Takehito, « The History of Electronic and Computer Music in Japan: Significant Composer and Their Works », *Leonardo Music Journal*, vol. 4, 1994, pp. 102-106.
- SHIMIZU Yoshihiko, « The Creative Quest into Temple Bell Sonorities: Works of Musique Concrète by Toshiro Mayuzumi », *Contemporary Music Review*, vol. 37 no. 1-2, 2018, pp. 36-48.

TAKEMITSU Tōru, *Écrits – Choisis et introduits par Wataru Miyakawa*, Lyon, Symétrie, coll. « Symétrie recherche », 2018, 456 p.

UENAMI Wataru, *Orientation Seminars on Japan no. 20: The Characteristics of Japanese Postwar Music*, Tōkyō, The Japan Foundation – Office for the Japanese Studies Center, 1985, 16 p.

YUASA Jōji, « Music as a Reflection of a Composer's Cosmology », *Perspectives of New Music*, vol. 27 no. 2, été 1989, pp. 176-197.

Livres, extraits de livres et articles collectifs en japonais :

« Fukai Shirō » 『深井史郎』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 303-304.

« Profile 1929 / 2004 », dans KŌNO Yasuo 河野保雄 (dir.), *Yuasa Jōji no sekai* 湯浅譲二の世界 (Le Monde de Yuasa Jōji), Tōkyō 東京, Geijutsu gendai sha 芸術現代社, 2004, pp. 178-179.

FUJITA Masami 藤田昌巳, HAMASAKI Kimio 濱崎公男, « NHK shin denshi ongaku sutajio no gaiyō » 『NHK 新電子音楽スタジオの概要』 (Aperçu du nouveau studio de musique électronique de la NHK), *Hōsō gijutsu* 放送技術 (Techniques de radiodiffusion), vol. 50 no. 5, mai 1997, pp. 128-135.

ICHIYANAGI Toshi 一柳慧, UENAMI Wataru 上浪渡, « Ichiyanagi Toshi, sōsaku no shūhen o kataru » 『一柳慧、創作の周辺を語る』 (Ichiyanagi Toshi, parle des abords de la création), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 42 no. 4, avril 1984, pp. 49-55.

KAWASAKI Kōji 川崎弘二 (dir.), *Mayuzumi Toshirō no denshi ongaku* 黛敏郎の電子音楽 (La Musique électronique de Mayuzumi Toshirō), Kyōto 京都, Engine Books, 2011, 120 p.

KAWASAKI Kōji 川崎弘二 (dir.), *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 東京, Aikusha 愛育社, 2009 (1^{ère} éd. 2006), 1115 p.

KAWASAKI Kōji 川崎弘二 (dir.), *Shinohara Makoto no denshi ongaku* 篠原眞の電子音楽 (La Musique électronique de Shinohara Makoto), Kyōto 京都, Engine Books, 2012, 119 p.

KAWASAKI Kōji 川崎弘二, MATSUI Shigeru 松井茂 (dir.), *Nihon no denshi ongaku – Zoku – Intabyū hen* 日本の電子音楽 続 インタビュー編 (La Musique électronique japonaise – Suite – Tome des interviews), Kyōto 京都, Engine Books, 2013, 302 p.

KAWASAKI Kōji 川崎弘二, SHIMURA Satoshi 志村哲, « NHK Tōkyō ni oite seisaku sareta denshi ongaku no chōsa (1952 kara 1968 nen) » 『NHK 東京において制作された電子音楽の調査 (1952~1968年)』 (Recherche sur la musique électronique créée à la NHK de Tōkyō – De 1952 à 1968), *Journal – Institute of Advanced Media Arts and Sciences*, vol. 8, 2016, pp. 122-137.

KŌNO Yasuo 河野保雄, YUASA Jōji 湯浅譲二, « “Ongaku to wa nani ka” o kataru » 『「音楽とは何か」を語る』 (Dire qu'est-ce que la musique), dans KŌNO Yasuo (dir.), *Yuasa Jōji no sekai* 湯浅譲二の世界 (Le Monde de Yuasa Jōji), Tōkyō 東京, Geijutsu gendai sha 芸術現代社, 2004, pp. 96-126.

ŌKUBO Yasuko 大久保靖子, SETO Hiroshi 瀬戸宏, « Yuasa Jōji – “Denshi ongaku kara konpyūta ongaku e” – 1987 nen 7 gatsu 3 ka » 『湯浅譲二 「電子音楽からコンピュータ音楽へ」 1987年7月3日』 (Yuasa Jōji – De la musique électronique à la musique sur ordinateur – 3 juillet 1984), *Denshi ongaku kenkyūshitsu nenpō – Kunitachi ongaku daigaku denshi ongaku kenkyūshitsu* 電子音楽研究室年報 国立音楽大学電子音楽研究室 (Rapport annuel du laboratoire de musique électronique – Laboratoire de musique électronique de l'Université de musique de Kunitachi), no. 2, mars 1988, pp. 22-24.

SANO Kōji 佐野光司, MURATA Maho 村田真穂, « Ichiyanagi Toshi » 『一柳慧』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 136-139.

SANO Kōji 佐野光司, MURATA Maho 村田真穂, « Shibata Minao » 『柴田南雄』, dans *Nihon no sakkkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 166-169.

SANO Kōji 佐野光司, MURATA Maho 村田真穂, « Yuasa Jōji » 『湯浅譲二』, dans *Nihon no sakkkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 267-269.

SANO Kōji 佐野光司, ONO Teruko 小野光子, « Takemitsu Tōru » 『武満徹』, dans *Nihon no sakkkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 180-185.

SHIOTANI Hiroshi 塩谷宏, SHIMURA Satoshi 志村哲, « Atarashii ongaku sutajio no kōsō » 『新しい音楽スタジオの構想』 (La Conception d'un studio de nouvelle musique), dans NISHIMURA Hirohiko 西村恕彦 (dir.), *Konpyūta to ongaku – Konpyūta saiensu shi – Bit – Bessatsu* コンピュータと音楽 コンピュータ・サイエンス誌 Bit 別冊 (Ordinateur et musique – Revue Computer Science – Bit – Supplément), Tōkyō 東京, Kyōritsu shuppan 共立出版, septembre 1987, pp. 192-202.

SHŌNO Susumu 庄野進, ŌKUBO Yasuko 大久保靖子, SETO Hiroshi 瀬戸宏, TOMORI Osamu 友利修, « “Ongaku geijutsu” 1950 nen kara 1988 nen ni miru denshi ongaku kankei bunken to kaidai » 『「音楽藝術」1950年～1988年にみる電子音楽関係文献と解題』 (Documents et introduction bibliographique en rapport à la musique électronique considérés à travers *Ongaku geijutsu* de 1950 à 1988), *Denshi ongaku kenkyūshitsu nenpō – Kunitachi ongaku daigaku denshi ongaku kenkyūshitsu* 電子音楽研究室年報 国立音楽大学電子音楽研究室 (Rapport annuel du laboratoire de musique électronique – Laboratoire de musique électronique de l'Université de musique de Kunitachi), no. 2, mars 1988, pp. 78-105.

YUASA Jōji 湯浅譲二, SHIMURA Satoshi 志村哲, « Tēpu ongaku to konpyūta » 『テープ音楽とコンピュータ』 (Musique pour bande et ordinateurs), dans NISHIMURA Hirohiko 西村恕彦 (dir.), *Konpyūta to ongaku – Konpyūta saiensu shi – Bit – Bessatsu* コンピュータと音楽 コンピュータ・サイエンス誌 Bit 別冊 (Ordinateur et musique – Revue Computer Science – Bit – Supplément), Tōkyō 東京, Kyōritsu shuppan 共立出版, septembre 1987, pp. 182-191.

Livres, extraits de livres et articles collectifs en anglais et en français :

ASHLEY Robert, DEKLEVA Dasha, MAROTTI William, MARULANDA Federico, OBRIST Hans Ulrich, WOLLSCHIED Achim, *Yasunao Tone, Noise Media Language*, New York, Errant Bodies Press, coll. « Critical Ear », 2007, 119 p.

Mémoires et thèses en anglais et en français :

CORRAL Jeremy, *Les Prémices de la musique électronique au Japon : la musique pour bande, production, techniques et dynamiques*, mémoire de deuxième année de master réalisé sous la direction de LUCKEN Michael, Inalco, 2015, 240 p.

ESCANDE Marin, *Étude sur le groupe Jikken kōbō*, mémoire de deuxième année de master réalisé sous la direction de BATTIER Marc, Université Paris IV, 2015, 112 p.

HERD Judith Ann, *Change and Continuity in Contemporary Japanese Music: A Search for a National Identity*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de KLEEMAN Janice, Brown University, 1987, VI p. + 394 p.

TEZUKA Miwako, *Jikken kōbō (Experimental Workshop): Avant-Garde Experiments in Japanese Art of the 1950s*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de BUCHLOH Benjamin H. D., Columbia University, 2005, XIV p. + 323 p.

YANG Serena, *“John Cage Shock” and Its Aftermath in Japan*, these de doctorat réalisée sous la direction de LEVY Beth E., University of California Davis, 2020, XIV p. + 256 p.

Catalogues d'exposition, extraits de catalogues d'exposition et extraits d'annales en japonais :

MIZUNO Shūkō 水野修孝, « Jon Kēji ga yatteru koto wa mezurashiku mo nan to mo nai » 『ジョン・ケージがやってることは珍しくもなんともない』 (Ce que fait John Cage n'est ni exceptionnel ni rien du tout), *Kagayake 60 nendai – Sōgetsu āto sentā no zenkiroku* 輝け 60 年代 草月アートセンターの全記録 (Resplendissantes années 60 – Annales complètes du Sōgetsu Art Center), Tōkyō 東京, Firumu āto sha フィルムアート社, 2002, pp. 162-163.

OKUYAMA Jūnosuke 奥山重之助, « Rokuon shitsu de tetsuya tsuzuki no oto zukuri » 『録音室で徹夜続きの音作り』 (La Création du son nuit après nuit en salle d'enregistrement), *Kagayake 60 nendai – Sōgetsu āto sentā no zenkiroku* 輝け 60 年代 草月アートセンターの全記録 (Resplendissantes années 60 – Annales complètes du Sōgetsu Art Center), Tōkyō 東京, Firumu āto sha フィルムアート社, 2002, pp. 106-107.

TANIKAWA Shuntarō 谷川俊太郎, « Banpaku de subete owatta » 『万博ですべて終わった』 (Tout se termina avec l'Exposition universelle), *Kagayake 60 nendai – Sōgetsu āto sentā no zenkiroku* 輝け 60 年代 草月アートセンターの全記録 (Resplendissantes années 60 – Annales complètes du Sōgetsu Art Center), Tōkyō 東京, Firumu āto sha フィルムアート社, 2002, pp. 110-113.

Catalogues d'exposition, extraits de catalogues d'exposition et extraits d'annales en anglais et en français :

Jikken kōbō – Atelier expérimental – 8 septembre au 29 octobre 2011 – Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Paris, Bétonsalon, 2011, 19 p.

Livrets de CD et extraits de livrets de CD en japonais :

« Honoo – Rajio fantajī » 『炎—ラジオ・ファンタジー』 (*Honoo – Fantaisie radio*), dans *Takemitsu Tōru – Zenshū 5 – Uta, tēpu ongaku, butai, rajio, TV sakuhin, hoi* 武満徹 全集 5 うた、テープ音楽、舞台、ラジオ、TV 作品、補遺 (Takemitsu Tōru – Œuvres complètes 5 – Chansons, musique pour bande, scène, radio, œuvres TV, appendice), Japon, Shōgakukan 小学館, 2004, pp. 145-150.

« Ikiru yorokobi » 『生きる悦び』 (*La Joie de vivre*), dans *Takemitsu Tōru – Zenshū 5 – Uta, tēpu ongaku, butai, rajio, TV sakuhin, hoi* 武満徹 全集 5 うた、テープ音楽、舞台、ラジオ、TV 作品、補遺 (Takemitsu Tōru – Œuvres complètes 5 – Chansons, musique pour bande, scène, radio, œuvres TV, appendice), Japon, Shōgakukan 小学館, 2004, pp. 78-81.

« In mōshon – Oto to eizō ni yoru ongaku sakuhin » 『イン・モーション—音と映像による音楽作品』 (*In motion – Œuvre musicale pour sons et images*), dans *Takemitsu Tōru – Zenshū 5 – Uta, tēpu ongaku, butai, rajio, TV sakuhin, hoi* 武満徹 全集 5 うた、テープ音楽、舞台、ラジオ、TV 作品、補遺 (Takemitsu Tōru – Œuvres complètes 5 – Chansons, musique pour bande, scène, radio, œuvres TV, appendice), Japon, Shōgakukan 小学館, 2004, pp. 202-207.

« Mirai no Ivu » 『未来のイヴ』 (*L'Ève future*), dans *Takemitsu Tōru – Zenshū 5 – Uta, tēpu ongaku, butai, rajio, TV sakuhin, hoi* 武満徹 全集 5 うた、テープ音楽、舞台、ラジオ、TV 作品、補遺 (Takemitsu Tōru – Œuvres complètes 5 – Chansons, musique pour bande, scène, radio, œuvres TV, appendice), Japon, Shōgakukan 小学館, 2004, pp. 83-84.

« Nihon no mon.yō » 『日本の文様』, dans *Takemitsu Tōru – Zenshū 5 – Uta, tēpu ongaku, butai, rajio, TV sakuhin, hoi* 武満徹 全集 5 うた、テープ音楽、舞台、ラジオ、TV 作品、補遺 (Takemitsu Tōru – Œuvres complètes 5 – Chansons, musique pour bande, scène, radio, œuvres TV, appendice), Japon, Shōgakukan 小学館, 2004, pp. 181-183.

Obscure Tape Music of Japan vol. 1 – Aoi no ue – Jōji Yuasa, Japon, Omega Point, 2004, non paginé.

Oto no hajimari o motomete – Shiotani Hiroshi no shigoto 音の原始（はじまり）を求めて 塩谷宏の仕事 (À la recherche de l'origine du son – Le travail de Shiotani Hiroshi), Japon, Sound3, 2001 (1^{ère} éd. 1993), non paginé.

Oto no hajimari o motomete 2 – Satō Shigeru no shigoto 音の原始（はじまり）を求めて 2 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 2 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2004, non paginé.

Oto no hajimari o motomete 3 – Satō Shigeru no shigoto 音の原始（はじまり）を求めて 3 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 3 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2005, non paginé.

Oto no hajimari o motomete 4 – Satō Shigeru no shigoto 音の原始（はじまり）を求めて 4 佐藤茂の仕事 (À la recherche de l'origine du son 4 – Le travail de Satō Shigeru), Japon, Sound3, 2006, non paginé.

Oto no hajimari o motomete 5 – Kojima Tsutomu no shigoto 音の原始（はじまり）を求めて 5 小島努の仕事 (À la recherche de l'origine du son 5 – Le travail de Kojima Tsutomu), Japon, Sound3, 2007, non paginé.

Oto no hajimari o motomete 6 – Nishihata, Shiotani, Takayanagi no shigoto 音の原始（はじまり）を求めて 6 西畑・塩谷・高柳の仕事 (À la recherche de l'origine du son 6 – Le travail de Nishihata, Shiotani, Takayanagi), Japon, Sound3, 2007, non paginé.

Oto no hajimari o motomete 7 – Kojima Tsutomu no shigoto II 音の原始（はじまり）を求めて 7 佐藤茂の仕事 II (À la recherche de l'origine du son 7 – Le travail de Kojima Tsutomu II), Japon, Sound3, 2009, 14 p.

Oto no hajimari o motomete 8 – Inamura, Tokuono, Sasaki, Ōtsu no shigoto 音の原始（はじまり）を求めて 8 稲村・徳尾野・佐々木・大津の仕事 (À la recherche de l'origine du son 8 – Le travail d'Inamura, Tokuono, Sasaki, Ōtsu), Japon, Sound3, 2009, 10 p.

« Oto no shiki – Genjitsuon to ongaku ni yoru kōkyōshi » 『音の四季—現実音と音楽による交響詩』 (*Oto no shiki* – Poème symphonique pour sons réels et musique), dans *Takemitsu Tōru – Zenshū 5 – Uta, tēpu ongaku, butai, rajio, TV sakuhin, hoi* 武満徹 全集 5 うた、テープ音楽、舞台、ラジオ、TV 作品、補遺 (Takemitsu Tōru – Œuvres complètes 5 – Chansons, musique pour bande, scène, radio, œuvres TV, appendice), Japon, Shōgakukan 小学館, 2004, pp. 140-142.

« Tēpu ongaku » 『テープ音楽』 (Musique pour bande), dans *Takemitsu Tōru – Zenshū 5 – Uta, tēpu ongaku, butai, rajio, TV sakuhin, hoi* 武満徹 全集 5 うた、テープ音楽、舞台、ラジオ、TV 作品、補遺 (Takemitsu Tōru – Œuvres complètes 5 – Chansons, musique pour bande, scène, radio, œuvres TV, appendice), Japon, Shōgakukan 小学館, 2004, pp. 46-77.

« Umi no gensō » 『海の幻想』, dans *Takemitsu Tōru – Zenshū 5 – Uta, tēpu ongaku, butai, rajio, TV sakuhin, hoi* 武満徹 全集 5 うた、テープ音楽、舞台、ラジオ、TV 作品、補遺 (Takemitsu Tōru – Œuvres complètes 5 – Chansons, musique pour bande, scène, radio, œuvres TV, appendice), Japon, Shōgakukan 小学館, 2004, pp. 143-144.

OKUYAMA Jūnosuke 奥山重之助, ŌHARA Tetsuo 大原哲夫, « Takemitsu san to no oto zukuri » 『武満さんとの音創り』 (La Création du son avec Takemitsu), dans *Takemitsu Tōru – Zenshū 5 – Uta, tēpu ongaku, butai, rajio, TV sakuhin, hoi* 武満徹 全集 5 うた、テープ音楽、舞台、ラジオ、TV 作品、補遺 (Takemitsu Tōru – Œuvres complètes 5 – Chansons, musique pour bande, scène, radio, œuvres TV, appendice), Japon, Shōgakukan 小学館, 2004, pp. 402-407.

À propos de musique contemporaine, de musique traditionnelle, de leurs compositeurs, de musicologie, d'esthétique de la musique, de *design* sonore, d'économie politique de la musique

Livres, extraits de livres et articles en japonais :

CHIBA Jun.nosuke 千葉潤之助, « “Shin nihon ongaku” to gakki tekunorojī » 『「新日本音楽」と楽

器テクノロジー』 (La Nouvelle musique du Japon et la technologie instrumentale), dans TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, KITANAKA Masakazu 北中正和, WATANABE Hiroshi 渡辺裕 (dir.), *Jiten – Sekai ongaku no hon* 事典 世界音楽の本 (Encyclopédie – Le livre des musiques du monde), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 2007, pp. 403-406.

HAKAMATA Mayuko 袴田麻祐子, « Opera no “nihonka” » 『オペラの「日本化」』 (La « Japonisation » de l'opéra), dans TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, KITANAKA Masakazu 北中正和, WATANABE Hiroshi 渡辺裕 (dir.), *Jiten – Sekai ongaku no hon* 事典 世界音楽の本 (Encyclopédie – Le livre des musiques du monde), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 2007, pp. 394-399.

HOSOKAWA Shūhei 細川周平, « Kayōkyoku kara J-POP e » 『歌謡曲から J-POP へ』 (Du *kayōkyoku* à la J-pop), dans TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, KITANAKA Masakazu 北中正和, WATANABE Hiroshi 渡辺裕 (dir.), *Jiten – Sekai ongaku no hon* 事典 世界音楽の本 (Encyclopédie – Le livre des musiques du monde), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 2007, pp. 441-444.

HOSOKAWA Shūhei 細川周平, « Yunyū janru no “nihonka” no shosō » 『輸入ジャンルの「日本化」の諸相』 (Les Facettes de la « japonisation » des genres importés), dans TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, KITANAKA Masakazu 北中正和, WATANABE Hiroshi 渡辺裕 (dir.), *Jiten – Sekai ongaku no hon* 事典 世界音楽の本 (Encyclopédie – Le livre des musiques du monde), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 2007, pp. 390-394.

IKEDA Itsuko 池田逸子, « Mamiya Michio » 『間宮芳生』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 238-241.

KITANAKA Masakazu 北中正和, « Ishu bunka no ryūyō » 『異種文化の流用』 (L'Appropriation d'une autre culture), dans TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, KITANAKA Masakazu, WATANABE Hiroshi 渡辺裕 (dir.), *Jiten – Sekai ongaku no hon* 事典 世界音楽の本 (Encyclopédie – Le livre des musiques du monde), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 2007, pp. 460-463.

KOMIYA Tamie 小宮多美恵, « Moroi Saburō » 『諸井三郎』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 258-260.

MIYAZAWA Akira 宮澤彰, « IDEAMA – Kokusai denshi ākaibu – Shoki denshi ongaku shiryō no sakusei nado » 『IDEAMA – 国際電子アーカイブ 初期電子音楽資料の作成など』 (IDEAMA – Archives électroniques internationales – De l'élaboration d'archives concernant les débuts de la musique électronique), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 54 no. 3, mars 1996, pp. 81-84.

MIZUNO Mikako 水野みか子, « Myjikku konkurēto no go jū nen to ōdioviueru kenkyū » 『ミュージック・コンクレートの五〇年とオーディオヴィジュアル研究』 (Cinquante ans de musique concrète et recherche audiovisuelle), *Ongaku geijutsu* 音楽藝術 (L'Art de la musique), vol. 56 no. 7, juillet 1998, pp. 54-59.

MIZUNO Mikako 水野みか子, « WDR sutajio hakubutsukan de no shiryō hozon to fukugen » 『WDR スタジオ博物館での資料保存と復元』 (Conservation et restauration de documents au musée du studio de la WDR), *JSSA – Sentan geijutsu ongaku sōsaku gakkai – Kaipō* JSSA 先端芸術音楽創作学会 会報 (JSSA – Société de la création de pointe artistique et musicale – Bulletin), vol. 8 no. 4, mars 2017, pp. 28-31.

NAGAKI Seiji 長本誠司, « Bekku Sadao » 『別宮貞雄』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 224-225.

NAKA Mamiko 仲万美子, « Dan Ikuma » 『團伊久磨』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 186-189.

NAKAMURA Kōsuke 中村洪介, « Konoe Hidemaro » 『近衛秀麿』, dans *Nihon no sakkyoku –*

20 seiki 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 156-157.

NAKAMURA Yasushi 中村靖, « Taki Rentarō » 『滝廉太郎』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 179-180.

NARAZAKI Yōko 榎崎洋子, « Matsumura Teizō » 『松村禎三』, dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki* 日本の作曲 20 世紀 (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 236-238.

ŌTOMO Yoshihide 大友良英, « Ensō sōchi – Bunretsu shita yubi to chōkaku no aida kara amaretekuru mono » 『演奏装置 分裂した指と聴覚の間から生まれてくるもの』 (Dispositifs d'interprétation – Ce qui naît de la séparation du doigt et de l'ouïe), dans TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, KITANAKA Masakazu 北中正和, WATANABE Hiroshi 渡辺裕 (dir.), *Jiten – Sekai ongaku no hon* 事典 世界音楽の本 (Encyclopédie – Le livre des musiques du monde), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 2007, pp. 166-170.

SASAKI Atsushi 佐々木敦, « Kiroku henshū » 『記録編集』 (Le Montage de la mémoire), dans TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, KITANAKA Masakazu 北中正和, WATANABE Hiroshi 渡辺裕 (dir.), *Jiten – Sekai ongaku no hon* 事典 世界音楽の本 (Encyclopédie – Le livre des musiques du monde), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 2007, pp. 162-166.

TAKEDA Shunsuke 武田俊輔, « “Min'yō” no saihensei » 『「民謡」の再編成』 (La Reformation de la chanson folklorique), dans TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, KITANAKA Masakazu 北中正和, WATANABE Hiroshi 渡辺裕 (dir.), *Jiten – Sekai ongaku no hon* 事典 世界音楽の本 (Encyclopédie – Le livre des musiques du monde), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 2007, pp. 407-411.

TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, « Dentō bunka no hozon to kasseika » 『伝統文化の保存と活性化』 (Sauvegarde et activation de la culture traditionnelle), dans TOKUMARU Yoshihiko, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, KITANAKA Masakazu 北中正和, WATANABE Hiroshi 渡辺裕 (dir.), *Jiten – Sekai ongaku no hon* 事典 世界音楽の本 (Encyclopédie – Le livre des musiques du monde), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 2007, pp. 456-459.

TONOSHITA Tatsuya 戸ノ下達也, « “Kokumin kayō” kara “kokumin gasshō” no jidai » 『「国民歌謡」から「国民合唱」の時代』 (De la chanson folklorique populaire à l'époque de la chorale nationale), dans TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, KITANAKA Masakazu 北中正和, WATANABE Hiroshi 渡辺裕 (dir.), *Jiten – Sekai ongaku no hon* 事典 世界音楽の本 (Encyclopédie – Le livre des musiques du monde), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 2007, pp. 418-422.

WAJIMA Yūsuke 輪島裕介, « Nihon no “wārudo myūjikku” » 『日本の「ワールド・ミュージック」』 (La World Music japonaise), dans TOKUMARU Yoshihiko 徳丸吉彦, TAKAHASHI Yūji 高橋悠治, KITANAKA Masakazu 北中正和, WATANABE Hiroshi 渡辺裕 (dir.), *Jiten – Sekai ongaku no hon* 事典 世界音楽の本 (Encyclopédie – Le livre des musiques du monde), Tōkyō 東京, Iwanami shoten 岩波書店, 2007, pp. 437-440.

Livres, extraits de livres et articles en anglais et en français :

ADORNO Theodor W., *Le Caractère fétiche dans la musique*, Paris, Éditions Allia, 2001 (1^{ère} éd. 1938), 84 p.

ATTALI Jacques, *Bruits – Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard / Presses Universitaires de France, coll. « Biblio essais », 2001 (1^{ère} éd. 1977), 281 p.

BATTIER Marc, « A Constructivist Approach to the Analysis of Electronic Music and Audio Art – Between Instruments and *Faktura* », *Organised Sound*, vol. 8 no. 3, 2003, pp. 249-255.

BATTIER Marc, « Electroacoustic Music Studies and the Danger of Loss », *Organised Sound*, vol. 9 no. 1, 2004, pp. 47-53.

- CAGE John, « Contemporary Japanese Music », dans UNO EVERETT Yayoi et LAU Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. 193-198.
- CAGE John, « Tokyo Lecture and Three Mesostics », *Perspectives of New Music*, vol. 26 no. 1, hiver 1988, pp. 6-25.
- CHADABE Joel, « Electronic Music and Life », *Organised Sound*, vol. 9 no. 1, 2004, pp. 3-6.
- CHADABE Joel, « The History of Electronic Music as a Reflection of Structural Paradigms », *Leonardo Music Journal*, vol. 6, 1996, pp. 41-44.
- CHION Michel, « Acousmatique », dans VIGNAL Marc (dir.), *Larousse de la musique*, Paris, Éditions Larousse, 2005 (1^{ère} éd. 1982), vol. 1, p. 7.
- CHION Michel, « Électroacoustique (musique) », dans VIGNAL Marc (dir.), *Larousse de la musique*, Paris, Éditions Larousse, 2005 (1^{ère} éd. 1982), vol. 1, pp. 514-517.
- CHION Michel, « Électronique (musique) », dans VIGNAL Marc (dir.), *Larousse de la musique*, Paris, Éditions Larousse, 2005 (1^{ère} éd. 1982), vol. 1, p. 517.
- CHION Michel, *Guide des objets sonores – Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Éditions Buchet Chastel / INA, 1995 (1^{ère} éd. 1983), 187 p.
- CHION Michel, *Le Son – Traité d'acoulogie*, Paris, Éditions Armand Colin, 2010 (1^{ère} éd. 1998), 272 p.
- CHION Michel, *La Musique concrète, art des sons fixés*, Lyon, Éditions Môméludies, coll. « Entre-deux », 2009 (1^{ère} éd. 1991), 160 p.
- DONIN Nicolas, « Les Cours d'été de Darmstadt, du mythe au chantier », *Circuit*, vol. 15 no. 3, 2005, pp. 5-18.
- EPPSTEIN Ury, « From Torture to Fascination: Changing Western Attitudes to Japanese Music », *Japan Forum*, vol. 19 no. 2, 2007, pp. 191-216.
- FAVORY Jean, « Les Unités sémiotiques temporelles », *Mathematics and Social Sciences*, no. 178, février 2007, pp. 51-55.
- FRYBERGER Annelies, « Martin Iddon: *Music at Darmstadt – Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez* », *Transposition*, vol. 4, 2014, pp. 1-6.
URL : <http://journals.openedition.org/transposition/504> (consulté le 09/07/2020)
- FUKUNAKA Fuyuko, « World Music History and Interculturality: Toward Recontextualizing Post-War Japanese Avant-Garde Music », *The World of Music*, vol. 6 no. 1, 2017, pp. 59-71.
- GOEBEL Johannes, « IDEAMA – The International Digital Electroacoustic Music Archive », *Journal of New Music Research*, vol. 30 no. 4, pp. 375-380.
- HEIFETZ Robin J., « East-West Synthesis in Japanese Composition: 1950-1970 », *The Journal of Musicology*, vol. 3 no. 4, automne 1984, pp. 443-455.
- HEILE Björn, « Weltmusik and the Globalisation of New Music », dans HEILE Björn (dir.), *The Modernist Legacy – Essays on New Music*, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 101-121.
- HERD Judith Ann, « The Cultural Politics of Japan's Modern Music – Nostalgia, Nationalism, and Identity in the Interwar Years », dans UNO EVERETT Yayoi et LAU Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. 40-56.
- HERD Judith Ann, « The Neonationalist Movement: Origins of Japanese Contemporary Music », *Perspectives of New Music*, vol. 27 no. 2, été 1989, pp. 118-163.
- HOLMES Thom, *Electronic and Experimental Music – Technology, Music, and Culture (Fourth Edition)*, New York / Oxon, Routledge, 2012 (1^{ère} éd. 1985), XXII p. + 544 p.
- IVERSON Jennifer, « Invisible Collaboration: The Dawn and Evolution of *elektronische Musik* », *Music Theory Spectrum*, vol. 39 no. 2, automne 2017, pp. 200-222.
- KAHN Douglas, *Noise Water Meat – A History of Sounds in the Arts*, Cambridge / Londres, The MIT Press, 1999, 455 p.

- KANE Brian, « L'Objet sonore maintenant: Pierre Schaeffer, Sound Objects and the Phenomenological Reduction », *Organised Sound*, vol. 12 no. 1, 2007, pp. 15-24.
- LACHENMANN Helmut, « Composer dans l'ombre de Darmstadt », *Circuit*, vol. 15 no. 3, 2005 (1ère éd. 1996), pp. 53-66.
- LALIBERTÉ Martin, « Karlheinz Stockhausen et *Gesang der Jünglinge* : convergences et métamorphoses de la pensée sérielle d'un ancien "Adolescent dans la fournaise" », dans PETIT Élise (dir.), *La Création artistique en Allemagne occupée (1945-1949) – Enjeux esthétiques et politiques*, Sampzon, Éditions Delatour France, coll. « Avant-gardes », 2015, pp. 41-61.
- LANDY Leigh, « Electroacoustic Music Studies and Accepted Terminology : You Can't Have One Without the Other », *EMS06*, Pékin, octobre 2006.
URL : <http://www.ems-network.org/IMG/EMS06-LLandy.pdf> (consulté le 05/02/2020)
- MÂCHE François-Bernard, *Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2000, 430 p.
- MACONIE Robin, « *Elektronische Studie I* », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 70-74.
- MACONIE Robin, « *Elektronische Studie II* », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 75-82.
- MACONIE Robin, « Epilogue », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 325-327.
- MACONIE Robin, « *Etüde* », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 40-41.
- MACONIE Robin, « *Gesang der Jüngling* », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 95-99.
- MACONIE Robin, « *Gruppen* », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 106-114.
- MACONIE Robin, « *Hinab-Hinauf* (1968) », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 261-263.
- MACONIE Robin, « *Hymnen* », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 216-226.
- MACONIE Robin, « Introduction », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 1-9.
- MACONIE Robin, « *Kontakte* », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 134-146.
- MACONIE Robin, « *Mantra* », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 284-291.
- MACONIE Robin, « *Mikrophonie I* », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 182-187.
- MACONIE Robin, « *Originale* », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 152-155.
- MACONIE Robin, « Paris, 1952 », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 30-40.
- MACONIE Robin, « *Solo* », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 201-206.
- MACONIE Robin, « *Telemusik* », dans MACONIE Robin, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Londres / New York / Toronto, Oxford University Press, 1976, pp. 206-213.
- MARTY Nicolas, « Vers une narratologie naturelle de la musique », *Cahiers de narratologie*, no. 21, 2011, pp. 2-12.
- MATHEWS Gordon, « Fence, Flavor, and Phantasm: Japanese Musicians and the Meanings of "Japaneseness" », *Japanese Studies*, vol. 24 no. 3, décembre 2004, pp. 335-350.

- MUNRAY Christopher, « A History of “Timbres-Durées”: Understanding Olivier Messiaen’s Role in Pierre Schaeffer’s Studio », *Revue de musicologie*, vol. 96 no. 1, janvier 2010, pp. 117-129.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, coll. « Musique / passé / présent », 1987, 400 p.
- NOVAKOVIĆ Monika, « An Apple on the Moon: Karlheinz Stockhausen’s *Telemusik* », dans POPOVIĆ MLADJENOVIC Tijana, STEFANOVIĆ Ana, MITROVIĆ Radõs, MIKIĆ Vesna, *Contextuality of Musicology – What, How, Why and Because*, Belgrade, University of Arts in Belgrade – Faculty of Music, 2020, pp. 373-381.
- NUSS Steven, « Hearing Japanese, Hearing Takemitsu », *Contemporary Music Review*, vol. 21 no. 4, 2002, pp. 35-71.
- NUSS Steven, « Music from the Right – the Politics of Toshiro Mayuzumi’s *Essay for String Orchestra* », dans UNO EVERETT Yayoi et LAU Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. 85-118.
- NYMAN Michael, *Experimental Music – Cage et au-delà*, Paris, Éditions Allia, 2005 (1^{ère} éd. 1999), 294 p.
- PHILONENKO Monique, « Musique et langage », *Revue de métaphysique et de morale*, no. 54, février 2007, pp. 205-219
- POSCHARDT Ulf, *DJ Culture*, Paris, Éditions Kargo, 2002 (1^{ère} éd. 1995), 489 p.
- POULLIN Jacques, « L’Apport des techniques d’enregistrement dans la fabrication de matières et de formes musicales nouvelles – Applications à la musique concrète », *Ars Sonora*, no. 9, octobre 1999, pp. 31-60.
- ROBERT Philippe, *Musiques expérimentales – Une anthologie transversale d’enregistrements emblématiques*, Marseille, Le Mot et le reste, coll. « Formes », 2007, 396 p.
- ROY Stéphane, *L’Analyse des musiques électroacoustiques : modèles et propositions*, Paris, L’Harmattan, coll. « Univers Musical », 2003, 589 p.
- SCHAFER R. Murray, *Le Paysage sonore – Le monde comme musique*, Marseille, Éditions Wildproject, coll. « Domaine sauvage », 2010 (1^{ère} éd. 1977), 411 p.
- TAKEMITSU Tõru, « On Sawari », », dans UNO EVERETT Yayoi et LAU Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. 199-207.
- TAMBA Akira, *La Théorie et l’esthétique musicale japonaises – Du 8^e à la fin du 19^e siècle*, Paris, Publications Orientalistes de France, coll. « Bibliothèque japonaise », 1988, 376 p.
- TANZI Dante, « The Role of Behaviour in the Analysis of Electroacoustic Music », *EMS07*, Leicester, juin 2007.
URL : http://www.ems-network.org/IMG/pdf_TanzilEMS07.pdf (consulté le 26/09/2017)
- TERUGGI Daniel, « Electroacoustic Preservation Projects: How to Move Forward », *Organised Sound*, vol. 9 no. 1, 2004, pp. 55-62.
- TERUGGI Daniel, « Preserving and Diffusing », *Journal of New Music Research*, vol. 30 no. 4, 2001, pp. 403-405.
- TROCHE Sarah, « L’Écriture musicale comme puissance d’oubli chez Arnold Schoenberg et John Cage », *Philonsorbonne*, no. 4, 2010, pp. 69-83.
- UNO EVERETT Yayoi, « Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music – Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy », dans UNO EVERETT Yayoi et LAU Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. 1-21.
- UNO EVERETT Yayoi, « Scream against the Sky – Japanese Avant-garde Music in the Sixties », dans ADLINGTON Robert (dir.), *Sound Commitments – Avant-garde Music and the Sixties*, New York, Oxford University Press, 2009, pp. 187-208.
- UTZ Christian, « Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asia Art Music since the 1960s and the Role of Musicology », dans OH Hee Sook (dir.), *Contemporary Music in East Asia*, Séoul, Seoul National University Press, 2014, pp. 3-28.

WADE Bonnie C., « Foreword », dans UNO EVERETT Yayoi et LAU Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. XI-XII.

WELLMER Albrecht, « Autonomie et négativité de l'art – L'Actualité de l'esthétique d'Adorno et les points aveugles de sa philosophie de la musique », *Réseaux*, no. 166, février 2011, pp. 29-70.

Livres, extraits de livres et articles collectifs en japonais :

« 1945 kara 1955 » 『1945～1955』 (De 1945 à 1955), dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki 日本の作曲 20 世紀* (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 277-280.

« 1955 kara 1960 » 『1955～1960』 (De 1955 à 1960), dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki 日本の作曲 20 世紀* (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 280-282.

« 1960 nendai » 『1960 年代』 (Les années 1960), dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki 日本の作曲 20 世紀* (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 282-284.

« 1970 nendai » 『1970 年代』 (Les années 1970), dans *Nihon no sakkyoku – 20 seiki 日本の作曲 20 世紀* (La Composition japonaise – 20^e siècle), Tōkyō 東京, Ongaku no tomo sha 音楽之友社, 1999, pp. 284-286.

HASHIZUME Daisaburō 橋爪大三郎, HOSOKAWA Shūhei 細川周平, « Ima o utsusu, noizu to ongaku no aimai na kankei » 『今を映す、ノイズと音楽のあいまいな関係』 (Le Lien ambigu entre le bruit et la musique, révélateur du temps présent), *Kikan Music Today Quarterly* 季刊 Music Today Quarterly (Music Today Quarterly trimestriel), no. 5, juin 1989, pp. 4-11.

SAKAMOTO Ryūichi (dir.), *Commons: Vol. 13 – Ryūichi Sakamoto Selections: Electronic Music*, Tōkyō 東京, Avex Entertainment, 2014, 109 p.

Livres, extraits de livres et articles collectifs en anglais et en français :

BATTIER Marc, LANDY Leigh, « Editorial – Electroacoustic Musics: A Century of Innovation Involving Sound and Technology – Resources, Discourse, Analytical Tools », *Organised Sound*, vol. 9 no. 1, 2004, pp. 1-2.

GRABÓCZ Márta (dir.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 2007, 300 p.

UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick, « Acknowledgments », dans UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. XIII-XIV.

UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick, « Introduction », dans UNO EVERETT Yayoi, LAU Frederick (dir.), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, pp. XV-XX.

Documents institutionnels ou privés et extraits de documents institutionnels ou privés en anglais et en français :

CHARLES Daniel, « John Cage : la tentation de l'Orient ? », article non publié, date inconnue, non paginé.

URL : http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc_texts/dc-cage_tentation_de_l_orient.pdf
(consulté le 17/01/2017)

Mémoires et thèses en anglais et en français :

COUPRIE Pierre, *L'Analyse musicale et la représentation analytique de la musique acousmatique – Outils, methods, technologie*, dossier d'habilitation à diriger des recherches, Université Paris-Sorbonne, 2015, 132 p.

FEUILLERAC Martin, *Les Conséquences du travail empirique de Luciano Berio au Studio di Fonologia : vers une autre écoute*, thèse de doctorat réalisée sous la direction d'AGUILA Jésus, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2016, 361 p.

ISHII Hiromi, *Composing Electroacoustic Music Relating to Traditional Japanese Music*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de EMMERSON Simon, City University of London, 2006, 124 p. + annexes

SAKAMOTO Mikiko, *Takemitsu and the Influence of "Cage Shock": Transforming the Japanese Ideology into Music*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de BARNES Paul E., University of Nebraska, 2010, 65 p.

WARTELLE Clara, *Les Chants pour enfants au début du 20^e siècle : de la réception à l'affirmation d'une identité musicale*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de LUCKEN Michael, Inalco, 2019, 508 p.

WARTELLE Clara, *Musique occidentale et identité nationale – Les débuts de l'enseignement de la musique dans le Japon de Meiji et en Corée coloniale*, mémoire de deuxième année de master réalisé sous la direction de LUCKEN Michael, Inalco, 2013, 145 p.

À propos de société, de médias, de pensée, d'esthétique, d'art japonais

Livres, extraits de livres et articles en japonais :

HIRAI Shōichi 平井章一 (dir.), « *Gutai* » *tte nan da ? Kessei 50 shūnen no zenei bijutsu gurūpu – 18 nen no kiroku* 「具体」ってなんだ？結成50周年の前衛美術グループ 18年の記録 (Qu'est-ce que Gutai ? Cinquantième anniversaire de la formation du groupe d'art d'avant-garde – Dix-huit ans d'archives), Tōkyō 東京, Bijutsu shuppansha 美術出版社, 2004, 205 p.

IMAMICHI Tomonobu 今道友信, *Tōyō no bigaku 東洋の美学* (L'Esthétique de l'Orient), Tōkyō 東京, TBS Buritanika ブリタニカ, 1980, 382 p.

MORIOKA Yoshitomo 森岡祥倫, « *Hakurankai no shisō to tekuno avangyarudo (go)* » 『博覧会の思想とテクノ＝アヴァンギャルド (後)』 (Pensée et techno avant-garde de l'Exposition universelle – Deuxième partie), *InterCommunication*, vol. 15 no. 1, hiver 1996, pp. 178-183.

MORIOKA Yoshitomo 森岡祥倫, « *Hakurankai no shisō to tekuno avangyarudo (zen)* » 『博覧会の思想とテクノ＝アヴァンギャルド (前)』 (Pensée et techno avant-garde de l'Exposition universelle – Première partie), *InterCommunication*, vol. 14 no. 4, automne 1995, pp. 185-191.

Livres, extraits de livres et articles en anglais et en français :

BEFU Harumi, *Hegemony of Homogeneity*, Melbourne, Trans Pacific Press, 2001, XIII p. + 181 p.

BEFU Harumi, « Symbols of Nationalism and *Nihonjinron* », dans GOODMAN Roger et REFSING Kirsten (dir.), *Ideology and Practice in Modern Japan*, Londres / New York, Routledge, 1992, pp. 26-46.

CANG Voltaire Garces, « Defining Intangible Heritage and Its Stakeholders: The Case of Japan », vol. 2, 2007, pp. 46-55.

DOAK Kevin M., « Ethnic Nationalism and Romanticism in Early Twentieth-Century Japan », *Journal of Japanese Studies*, vol. 22 no. 1, hiver 1996, pp. 77-103.

- DUVILA Jean, « Croissance à la japonaise (ou : des Jeux Olympiques – 1964 à l’Expo d’Osaka – 1970) », *Revue des Deux Mondes*, février 1971, pp. 303-322.
- FROGER Lilian, « L’Art japonais autour de 1970 : technologie, environnement, matière », *Critique d’art*, no. 50, Printemps / Été 2018, pp. 1-8.
URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/29351> (consulté le 22/04/2021)
- GARDNER William O., « The 1970 Osaka Expo and / as Science Fiction », *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 28, p. 26-43.
- GORDON Andrew, « Review Essay – Rethinking Area Studies, Once More », *The Journal of Japanese Studies*, vol. 30 no. 2, été 2004, pp. 417-429.
- HAVENS Thomas R. H., *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts – The Avant-Garde Rejection of Modernism*, Honolulu, University of Hawai’i Press, 2006, X p. + 296 p.
- IIDA Yumiko, « Fleeing the West, Making Asia Home: Transpositions of Otherness in Japanese Pan-Asianism », *Alternatives: Global, Local, Political*, vol. 22 no. 3, juillet-septembre 1997, pp. 409-432.
- KURITA Isamu, « Revival of the Japanese Tradition », *The Journal of Popular Culture*, vol. 17 no. 1, été 1983, pp. 130-134.
- KRAUSS Ellis S., « Organization and Its Environment », dans *Broadcasting Politics in Japan – NHK and Television News*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 2000, pp. 87-123.
- LOZERAND Emmanuel, « Les Contrebandiers du zen – Sur le rôle des passeurs dans un processus de cosmopolitisation », dans BRIDET Guillaume, GARNIER Xavier, MOUSSA Sarga, ZECCHINI Laetitia (dir.), *Décentrer le cosmopolitisme – Enjeux politiques et sociaux dans la littérature*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2019, pp. 53-69.
- LOZERAND Emmanuel, « Il n’y a pas d’individu au Japon – Archéologie d’un stéréotype », *Ebisu*, no. 51, 2014, pp. 273-302.
- LUCKEN Michael, *L’Art du Japon au vingtième siècle – Pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann Éditeurs des sciences et des arts, 2001, 270 p.
- LUCKEN Michael, *Les Fleurs artificielles – Pour une dynamique de l’imitation*, Paris, Publications du Centre d’Études Japonaises de l’Inalco, 2012, 158 p.
- LUCKEN Michael, « Les Limites du ma – Retour à l’émergence d’un concept “japonais” », *Nouvelle Revue d’Esthétique*, no. 13, 2014, pp. 45-67.
- LUCKEN Michael, « Les Montres brisées : réflexion sur le temps d’après-guerre », *Ebisu*, no. 32, 2004, pp. 125-153.
- LUCKEN Michael, *Nakai Masakazu – Naissance de la théorie critique au Japon*, Dijon, Les Presses du Réel, coll. « Délashiné », 2015, 261 p.
- MAROTTI William, « Japan 1968: The Performance of Violence and the Theater of Protest », *American Historical Review*, février 2009, pp. 97-135.
- MAROTTI William, *Money, Trains, and Guillotines – Art and Revolution in 1960’s Japan*, Durham, Duke University Press, 2013, XXI p. + 417 p.
- MAROTTI William, « Political Aesthetics: Activism, Everyday Life, and Art’s Object in 1960’s Japan », *Inter-Asia Cultural Studies*, vol. 7 no. 4, 2006, pp. 606-618.
- NISHIDA Kitarō, *A Study of Good*, Tōkyō, Printing Bureau, Japanese Government, 1960, VI p. + 217 p.
- NISHIDA Kitarō, *Intelligibility and the Philosophy of Nothingness – Three Philosophical Essays*, Tōkyō, Maruzen, 1958, 251 p.
- OGUMA Eiji, « Japan’s 1968: A Collective Reaction to Rapid Economic Growth in an Age of Turmoil », *The Asia-Pacific Journal – Japan Focus*, vol. 13 no. 12 (1), mars 2015, pp. 1-24.
- OSAWA Kei, « Tōkyō Underground – Le topos des avant-gardes japonaises au tournant des années 1960 », *Perspective*, no. 1, 2020, pp. 267-280.
- PIGEOT Jacqueline, « Les Japonais peints par eux-mêmes », *Le Débat*, no. 23, janvier 1983, pp.

19-33.

ROSS Julian, « Site et spécificité dans le cinéma élargi japonais : l'essor de l'*intermedia* à la fin des années 1960 », *Décadrages – Cinéma, à travers champs*, no. 21-22, 2012, pp. 81-95.

SAS Myriam, *Experimental Arts in Postwar Japan – Moments of Encounter, Engagement, and Imagined Return*, Cambridge / Londres, Harvard University Asia Center, 2011, XVII p. + 275 p.

SAKAI Naoki, *Translation and Subjectivity – On “Japan” and Cultural Nationalism*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 1997, 231 p.

SHELTON Anthony Alan, « Museums and the Anthropological Imagination: Positioning the National Museum of Ethnology, Osaka on Its Fortieth Anniversary », *Bulletin of the National Museum of Ethnology*, vol. 43 no. 1, juillet 2018, pp. 83-114.

SHEPHERD Gregory, « “Nihonjinron”: Challenge to Academia », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 22 no. 2, décembre 1991, pp. 187-192.

TAMBA Akira (dir.), *L'Ésthetique contemporaine du Japon*, Paris, CNRS Éditions, 1997, 216 p.

TANIZAKI Junichirō, *Éloge de l'ombre*, Cergy, POF, 1993 (1^{ère} éd. 1933), 111 p.

TSURUMI Shunsuke, *A Cultural History of Postwar Japan – 1945-1980*, Londres / New York, KPI, 1987 (1^{ère} éd. 1984), XI p. + 174 p.

WEISENFELD Gennifer, « Mavo's Conscious Constructivism: Art, Individualism, and Daily Life in Interwar Japan », *Art Journal*, vol. 55 no. 3, automne 1996, pp. 64-73.

WILKINSON Endymion, *Le Japon face à l'Occident*, Bruxelles, Editions Complexe, coll. « Questions au XX^e siècle », 1992 (1^{ère} éd. 1983), 388 p.

Livres, extraits de livres et articles collectifs en anglais et en français :

LUCKEN Michael, BAYARD-SAKAI Anne, LOZERAND Emmanuel (dir.), *Le Japon après la guerre*, Paris, Éditions Philippe Picquier, 2007, 406 p.

MIYOSHI Masao, HAROOTUNIAN H.D. (dir.), *Postmodernism and Japan*, Durham / Londres, Duke University Press, 1989, XIX p. + 302 p.

NHK Broadcasting Culture Research Institute, *Broadcasting in Japan – The Twentieth Century Journey from Radio to Multimedia*, Tōkyō, NHK, 2002, 365 p.

VLASTOS Stephen (dir.), *Mirror of Modernity – Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1998, XVII p. + 328 p.

Mémoires et thèses en anglais et en français :

TOZAWA Satomi, *Japanese Anti-Art*, mémoire de master réalisé sous la direction de FRISHKOPF Michael, University of Alberta, 2011, 72 p.

Catalogues d'exposition, extraits de catalogues d'exposition et extraits d'annales en japonais :

Jikken kōbō – Sengo geijutsu o kirihiraku 実験工房 戦後芸術を切り拓く (Jikken kōbō – Ou comment défricher l'art d'après-guerre), Tōkyō 東京, Yomiuri shinbunsha / Bijutsukan renraku kyōgikai 読売新聞社／美術館連絡協議会, 2013, 351 p.

Dossiers de presse en japonais :

Département des affaires culturelles de la Fondation du Japon 国際交流基金文化事業部, *Exposition « Tanaka Atsuko – Art of Connecting » – Après l'Angleterre et l'Espagne, l'exposition est organisée l'année prochaine au Japon ! 「田中敦子 アート・オブ・コネクティング」展 英国・スペイン巡回、来年日本にて展覧会を開催 !*, 2 juin 2011, non paginé.

À propos d'histoire, de société, de médias, de pensée, d'herméneutique, d'esthétique, d'art, en général

Livres, extraits de livres et articles en japonais :

KŌYAMA Iwao 高山岩男, « Sekaishi no rinen » 『世界史の理念』 (L'Idée d'une histoire du monde), *Risōsha kankō sho* 理想社刊行書 (Les Publications de Risōsha), vol. 217, juin 1951, pp. 1-17.

Livres, extraits de livres et articles en anglais et en français :

ALBÈRA Philippe, « Les Leçons de l'exotisme », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 9, 1996, pp. 53-84.

ANDERSON Benedict, *L'Imaginaire national – Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, Éditions La Découverte, 2006 (1^{ère} éd. 1983), 212 p.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points – Essais », 1972 (1^{ère} éd. 1953), 187 p.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2007 (1^{ère} éd. 1935), 79 p.

BILLETTER Jean-François, *Contre François Jullien*, Paris, Éditions Allia, 2006, 122 p.

BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1980, 475 p.

BUONO Angela, « Le Transculturalisme : de l'origine du mot à "l'identité de la différence" chez Hédi Bouraoui », *International Journal of Canadian Studies*, no. 43, 2011, pp. 7-22.

DIRLIK Arif, « Chinese History and the Question of Orientalism », *History and Theory*, vol. 35 no. 4, décembre 1996, pp. 96-118.

DIRLIK Arif, « Contemporary Perspectives on Modernity: A Critical Discussion », *Sungkyun Journal of East Asian Studies*, vol. 8 no. 1, 2008, pp. 89-103.

DIRLIK Arif, « How the Grinch Hijacked Radicalism: Further Thoughts on the Postcolonial », *Postcolonial Studies*, vol. 2 no. 2, 1999, pp. 149-163.

DIRLIK Arif, « Rethinking Colonialism: Globalization, Postcolonialism, and the Nation », *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, vol. 4 no. 3, 2002, pp. 428-448.

DIRLIK Arif, « Thinking Modernity Historically: Is "Alternative Modernity" the Answer? », *Asian Review of World Histories*, vol. 1 no. 1, janvier 2013, pp. 5-44.

ESPAGNE Michel, « La Notion de transfert culturel », *Revue Sciences / Lettres*, no. 1, 2013, non paginé.

URL : <https://rsl.revues.org/219> (consulté le 22/03/2017)

ESPAGNE Michel, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses*, vol. 17, septembre 1994, pp. 112-121.

FLÉCHET Anaïs, « L'Exotisme comme objet d'histoire », *Hypothèses*, vol. 11, janvier 2008, pp. 15-26.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, NRF / Éditions Gallimard, 1969, 275 p.

GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode – Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996 (1^{ère} éd. 1960), 534 p.

HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, Paris, NRF / Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1986 (1^{ère} éd. 1927), 590 p.

HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?*, Paris, Gallimard, 1971 (1^{ère} éd. 1962), 254 p.

HIGGINS Dick, « Intermedia », *Something Else Newsletter*, vol. 1 no. 1, février 1966, pp. 1-3.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les Transferts culturels – Un discours sur la méthode », *Hypothèses*, no. 6, janvier 2003, pp. 149-162.

URL : <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2003-1-page-149.htm> (consulté le 15/01/2017)

JULLIEN François, *De l'universel – De l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Paris, Fayard, 2008, 263 p.

LEDENT David, « Claude Lévi-Strauss et les formes symboliques de la musique », *L'Homme*, no. 201, 2012, pp. 1-11.

URL : <https://journals.openedition.org/lhomme/22970> (consulté le 28/04/2012)

MANTZAVINOS Chrysostomos, « Le Cercle herméneutique : de quel type de problème s'agit-il ? », *L'Année sociologique*, vol. 63, février 2013, pp. 509-527.

McLUHAN Marshall, *Pour comprendre les média*, Paris, Mame / Seuil, 1968 (1^{ère} éd. 1964), 404 p.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 (1^{ère} éd. 1945), 531 p.

MICHON Pascal, *Poétique d'une anti-anthropologie – L'herméneutique de Gadamer*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes & Controverses », 2000, 254 p.

PICON Antoine, « Construction sociale et histoire des techniques », *Annales – Histoire, sciences sociales – 50^e année*, no. 3, 1995, pp. 531-535.

SAÏD Edward W., *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2004 (1^{ère} éd. 1978), 423 p.

SARTRE Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Éditions Nagel, coll. « Pensées », 1970, 141 p.

TODOROV Tzvetan, *L'Esprit des Lumières*, Paris, Robert Laffont, coll. « Biblio essais », 2006, 151 p.

Livres, extraits de livres et articles collectifs en anglais et en français :

FOSTER Hal (dir.), *The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, 159 p.

HOBBSAWN Eric, RANGER Terence (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge / New York / Melbourne / Madrid, Cambridge University Press, 1992 (1^{ère} éd. 1983), VI p. + 320 p.

MORLEY David, ROBINS Kevin, *Spaces of Identity – Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Londres / New York, Routledge, 1995, 257 p.

Jeremy CORRAL

Pratiques et esthétique de la musique pour bande japonaise : le cas du studio de musique électronique de la NHK (1952-1970)

Au Japon, les premières expériences de musique créée sur bande magnétique ont lieu en 1952 dans les locaux de la NHK. À partir de 1955, la mise en place d'espaces physiques et radiophoniques dédiés à cette musique en gestation témoigne d'une certaine volonté de poser à cet endroit une partie des rudiments d'une modernité musicale des plus radicales. Ce qui sera plus tard connu comme le « studio de musique électronique de la NHK », modelé en regard du studio de la NWDR à Cologne fondé en 1951, permet ainsi à de nombreux compositeurs d'avoir accès à de nouvelles technologies et de mettre à l'épreuve de nouvelles techniques sondées au cours d'un dialogue entretenu avec la production occidentale. Alors que le studio est strictement contemporain aux autres institutions du genre en Europe, la production de musique pour bande japonaise reste pourtant largement ignorée, et aucune historiographie réalisée par le biais de l'histoire de l'art et de l'histoire de la musique contemporaine n'en a encore été proposée. Restent obscurs dès lors les rapports qu'entretinrent les compositeurs avec la création occidentale, mais aussi avec l'idée de modernité nationale – tiraillée entre une certaine conception de la tradition à perpétuer et celle de la réalité sociale dont le caractère international est à rendre compte de manière sincère. Au cours de ce travail, il s'agit, en suivant une progression diachronique de l'art, d'examiner la relation que les compositeurs japonais tissèrent avec les textes étrangers pour appréhender le matériau théorique et les effets sensibles de la musique, puis les dispositions critiques desdits compositeurs vis-à-vis de la production locale à une époque où les échanges directs avec la scène internationale se font davantage présents. Il est question pour finir de considérer en quoi les mesures prises par la direction du studio et par les musiciens pour valoriser l'œuvre japonaise donnent lieu au creusement d'un écart fondamental avec la création occidentale.

Mots-clés : musique pour bande japonaise, musique contemporaine, studio de la NHK, internationalisme

In Japan, the first musical experiments made on magnetic tapes take place in 1952 in the NHK premises. From 1955, the implementation of physical and radiophonic spaces dedicated to this music in gestation is testimony to a certain will to install at this very place a part of the rudiments of an utterly radical musical modernity. Thereby, what will later be known as the « NHK electronic music studio », modeled with the NWDR studio founded in 1951 in Cologne in mind, allows many composers to gain access to new technologies and to challenge new methods tested in the course of a dialogue maintained with the Western production. Even though the studio is strictly contemporary to other institutions of the genre in Europe, the Japanese tape music production remains however largely ignored, and no historiographical work undertaken with the help of art history and contemporary music history had been proposed yet. Subsequently, the relations that composers had with the Western creation, but also with the idea of national modernity – torned between a certain conception of the tradition to perpetuate and a certain conception of the social reality whose international aspect has to be expressed in sincere means – stay obscure. While following a diachronic progression of the art in question, the present work will be about examining the connection Japanese composers developed with foreign texts in order to apprehend the theoretical material and the perceptive effects of music, then the critical disposition of the said composers regarding the local production at a time when exchanges with the international scene were more direct. Lastly this study will consider how the measures taken by the direction of the studio and the musicians to valorise the Japanese work led to the building of an essential gap with the Western creation.

Keywords: Japanese tape music, contemporary music, NHK studio, internationalism