

« GAKU-NO-MICHI »  
(« Les Voies de la Musique »)  
CONSTRUCTION GÉNÉRALE

texte n° 38 (1979)

film sans images, pour sons électroniques et concrets  
réalisation : studio de musique électronique (Denshi Ongaku)  
de la radio N. H. K. (Nippon Hoso Kyokai), Tokyo  
1977-78

楽の道

création partielle :  
Festival d'Art Contemporain de La Rochelle (Juillet 1978)  
création totale :  
Festival d'Automne de Paris (Janvier 1979)

*Le texte suivant est un texte général rédigé à l'occasion de la première audition au Japon de « Gaku-no-Michi » (festival « Music Today », Tokyo 1979) ainsi que pour la sortie du double album LP de chez Adès consacré à cette œuvre (n° 21.005, collection MFA). Ce texte a été repris par la suite dans la plupart des concerts.*



*hors territoires*

© 2004

## « Pachinko » Son d'introduction

L'évolution de ce « son d'environnement » peut varier, au choix, de 30 à 55 minutes environ, suivant le lieu, les circonstances, etc. Il peut même pratiquement aller jusqu'à l'infini ...

Le Pachinko est un jeu très populaire au Japon (sorte de billard électrique vertical). Le son provoqué par les billes de métal a été enregistré, puis considérablement travaillé en studio (ralentissements, épaissements, ring-modulations diverses, dont une par onde sinusoïdale extrêmement lente de 0,002 Hz, filtrage, etc.)

Ce son complexe sert à introduire l'activité sonore composée. Il place l'œuvre en situation, prépare l'auditeur lorsqu'il entre dans le lieu du concert, et souligne les origines concrètes *quotidiennes* du matériau musical, qui constituent l'un des pôles de « Gaku-no-Michi ».

# 東京

## I - « Tokyo » La Voie des sons quotidiens (Du concret à l'abstrait)

Comme son titre l'indique, cette partie prend sa source dans les sons de la ville de Tokyo (métro, autobus, voix de haut-parleurs, sonnettes, ascenseurs, grands magasins, gares, etc.), auxquels sont mélangés d'autres sons de la vie Japonaise (cloches des temples de Kyoto, clochettes de prêtres, tambours et annonces du combat de « Sumo », etc.).

Dans une première phase, les sons originaux - bien que modulés, travaillés, assemblés de nombreuses manières - restent délibérément repérables, identifiables, dans une large proportion.

Puis une deuxième phase, assez courte, forme une transition plus abstraite, grâce à de nombreux sons uniquement électroniques (une voix pose la question : « *What is ... Japanese sound ?* »... - « C'est quoi ... un son Japonais ? »...).

Enfin, la troisième phase - la plus longue - est constituée par une trame continue, lentement évolutive, souvent très dense : allusion directe à l'impression de *grouillement*, de masse active impressionnante, que provoque le spectacle de cette ville gigantesque.

Ce développement « en spirale » unifie, rassemble, confond les origines diverses des matériaux (concrets et électroniques), en les portant vers une abstraction de plus en plus grande, qui fait de toute la fin de « Tokyo » une sorte de transsubstantiation-oubli, dans le souvenir éloigné, presque perdu, des « signes » sonores de cette ville. Exemple de la « Voie », du « cheminement » à travers les sons.

Dans sa totalité, « Tokyo » fait environ 48 à 50 minutes de durée.

# 不 識

## II - « Fushiki-e »

(« Vers ce qui n'est pas connaissable »)

La Voie des sons de méditation

(De l'abstrait à l'abstrait)

Ce titre doit être interprété à plusieurs niveaux. « Vers ... » exprime le sous-entendu ; « dans la direction de », ce qui s'inscrit encore dans le sens de la « Voie », du « chemin », de la recherche. « ... ce qui n'est pas connaissable » n'exprime aucun rejet face à la « connaissance » telle que nous la concevons, mais fait allusion aux voies de la connaissance par les seuls chemins de l'intuition. Cette expression peu usuelle est utilisée ici dans son rapport avec la philosophie Zen.

C'est la plus longue composition de l'ensemble (1 heure 15 minutes à elle seule). Évoluant dans un univers de timbres très différent de la partie précédente, cette partie fait appel à des matériaux en majorité « abstraits » (électroniquement produits dès leur origine), ce qui donne au spectre - statistiquement - une plus forte proportion de textures complexes plus ou moins périodiques.

Les matériaux concrets, moins nombreux, sont souvent *cassés*, à la limite de l'identifiable. Dans ceux-ci, on trouve des musiques traditionnelles telles que le Gagaku « Etenraku », les cris et percussions du théâtre Nô, divers chants de Shômyo (musique Bouddhique) accompagnés par les percussions des Mokugyo-s, ainsi que le son caractéristique des Geta-s (sandales de bois des prêtres) pendant la cérémonie « Omizutori » qui a lieu chaque année au Nigatsudo, dans le temple Todaiji, à Nara.

Sans vouloir schématiser une musique qui, par nature, est en évolution permanente, on peut repérer quelques points de découpage dans la forme globale de cette partie :

Introduction : à partir de sons glissés électroniques d'une grande douceur, et de fragments transformés de « Gagaku ».

Première partie :

- a) Très long son d'octaves aiguës (à peu près « mi »)
- b) Elaboration mélodique (glissés), suivie d'un développement à complexité et « tension » croissante à partir des sons d'octaves (climax).
- c) Accalmie et immobilisation sur un grand son d'octaves devenu grave, ou « première étape de contemplation ».
- d) Impulsions électroniques (comme des « clochettes ») traitées en feedbacks divers (avec quelques éléments-souvenirs de « Nô »)
- e) Concentration autour d'une sorte de « tonique » (sol), à partir de laquelle se développe une mélodie très lente, progressivement ascendante (si l'on croit reconnaître le style d'un « Alap », caractéristique des musiques de l'Inde du Nord, cette allusion est évidemment voulue ; le chant Shômyo, ou Bouddhique, a son origine en Inde, et se confond avec celles du « Dhrupad ». Mais aucun matériel concret n'est employé ici. Le résultat provient uniquement de manipulations et de sources électroniques).
- f) Formation progressive d'un bloc compact, fixe, de registre médium, ou : « deuxième étape de contemplation ».
- g) Grandes couches électroniques aiguës, dont les caractéristiques acoustiques, les enveloppes, les articulations, etc. sont dans l'esprit d'un vaste ensemble de « Sho-s » (orgues à bouche)

h) Transformation générale en une « troisième étape de contemplation » (plus agitée grâce à des filtrages très rapides par voltage-control), mixée ensuite avec une multiplication réalisée à partir du spectre acoustique en voyelles prélevé sur la voix d'un prêtre.

Transition I : son-pédale (approximativement « ré ») très travaillé électroniquement dans ses fluctuations harmoniques. Une sorte de « procession » de plusieurs Shômyo-s modulés vient s'insérer dans ce son.

Deuxième partie : longue partie plus agitée, dans laquelle les matériaux d'origine laissent finalement apparaître quantités de pulsations rythmiques internes - modulés, transposés, accumulés, remodulés, etc., utilisant largement les phénomènes de battements entre fréquences voisines, ou à multiples voisins. Cette partie se termine sur des ponctuations, assez sourdes, comme des sortes de grosses cloches (mais toujours d'origines électroniques).

Transition II : sur un fond lointain de chant Shômyo, une voix répète plusieurs fois l'expression « *hoêtsu seisen* ». Cette expression signifie à peu près : « *l'extase vient de la fontaine* ». Je l'ai trouvée sous forme de calligraphie au mur d'un temple de Kyoto. (« L'extase » est ici l'extase religieuse. Et la traduction pour « fontaine » devrait être plutôt : « cascade, très claire, cristalline »).

Troisième partie :

a) Contraste. « Geta-s », d'abord seules, puis modulées de plus en plus, suivies d'une longue séquence électronique tranchant totalement, par sa couleur, sur les parties précédentes.

b) Sons extrêmes graves, multipliés ensuite dans divers registres, ayant un rythme d'ornementation caractérisé. L'un de ces sons, extrêmement allongé dans ses durées rythmiques, va persister jusqu'à la fin du mouvement et devenir le son « Mokuso ».

c) Sons à large spectre harmonique fluctuant (un peu comme une Tamboura indienne). La grande douceur de cette texture amène la lente résorption de tous les éléments vers le point de concentration final (le son issu de « b ») ; immobile, malgré un balancement intermittent énormément ralenti, ce son constitue la « quatrième étape de contemplation », celle-ci étant, dans son esprit, illimitée...

« Fushiki-e » fait environ 75' de durée dans sa totalité.

### « Mokuso »

(« Contemplation »)

Son d'immobilisation

Ce son est la continuation (avec des variantes à évolution extrêmement lente) du son qui termine « Fushiki-e ».

Généralement, en concert, je l'utilise entre 5' et 7', avant de commencer à mixer très doucement le début de la partie suivante. Mais il peut être entendu jusqu'à 20', en une sorte d'entr'acte qui permet à l'auditeur, soit de rester totalement concentré *dans* ce son, soit de se détendre quelques instants au-dehors. C'est pratiquement un immense « point d'orgue » (mais à évolution interne) dans la continuité du discours musical. Il peut aussi aller jusqu'à l'infini ... Ce son, purement électronique, marque le plus haut niveau d'abstraction atteint à ce degré central du parcours total de « Gaku-no-Michi ».

# 流動

## III - « Banbutsu-no-Ryudo » (« Le flot incessant de toutes les choses ») La Voie des métamorphoses du sens (du concret au concret)

Ce titre - au caractère légèrement Bouddhiste - a été trouvé après achèvement de la partie qu'il désigne.

De nombreux éléments concrets issus du quotidien y trouvent place, faisant de cette partie une sorte d'équivalent - dans la deuxième moitié de « Gaku-no-michi » - de ce qu'est « Tokyo » dans la première moitié.

Ces matériaux concrets sont cependant différents : discours politiques, chant nationaliste des « pilotes de combat », pas de la foule dans les couloirs des gares, annonces commerciales de télévision, jouets électroniques, chants et cris de la fête de « Sakura », et le « Shishiyodoshi » - bambou creux frappant régulièrement une pierre dans les jardins de certains temples.

Mais ces sons concrets ayant un *sens* évident et clair, ils sont manipulés de telle façon qu'ils deviennent ultérieurement des sons tout à fait différents, dont le sens est autre, voire diamétralement opposé.

Les discours politiques, violents, deviennent insectes dans la nature. Le « chant des pilotes de combat » engendre plus tard une longue plage harmonique néo-tonale (sorte de « mi majeur »), vaste, lente, tout apaisée.

Telle est « la Voie des métamorphoses du sens ». Le long *traveling* de matériaux concrets accumulés qui termine « Banbutsu-no-Ryudo » fait appel, pour la première fois, à des montages brusques, entrecoupés de nombreux micro-silences rythmiques. Après plus de deux heures de continuité, la relativité de perception joue à plein pour donner une puissance particulière à cette technique *discontinue* qui s'oppose à tout ce qui précède. Dans certains de ces montages, des fragments prémonitoires de la partie suivante (« Kaiso ») ont été introduits.

« Banbutsu-no-Ryudo » fait environ 30 à 33 minutes dans sa totalité (\*).

(\*) Note de relecture : 40 à 43 minutes dans la version révisée 2001.



#### IV - « Kaiso »

(« Réminiscence »).

La Voie du sens au-delà des métamorphoses  
(de l'abstrait à l'abstrait)

La prédominance - à nouveau - des matériaux abstraits (ou concrets rendus non identifiables) fait un peu de « Kaiso », dans la deuxième moitié de « Gaku-no-michi », l'équivalent de ce qu'était « Fushiki-e » dans la première moitié. Mais le rapprochement s'arrête là, car dans « Kaiso », le traitement donné à tous les matériaux, quelles que soient leurs origines, leur fait acquérir progressivement une résonance *psychologique* ; les fait évoluer vers une *dramatisation* unificatrice, malgré leur diversité. Ainsi se réalise « la Voie du sens au-delà des métamorphoses ».

C'est par cette dernière Voie que prend naissance le *souvenir*, grave dans la distance ; regard posé allusivement sur le drame d'Hiroshima, et la fin impitoyable d'une guerre encore présente dans les mémoires, déjà lointaine... (Note de relecture : *rappelons que ce texte à été écrit en 1979*).

Un survol très global de cette pièce donne le découpage suivant :

A) - Grande transition-pont entre la partie précédente et « Kaiso ». La trame principale, assez violente, a été fabriquée à partir de sons de cigales Japonaises.

B) - Première partie de « Kaiso ». Longues séquences à base de blocs composés de fréquences précises, travaillées à partir d'une échelle chromatique. Sonnant parfois comme de véritables orchestres (sortes de tenues massives de cordes), ces blocs ont tous été fabriqués à partir d'un seul son de quelques secondes : la trompe du train de l'ancienne ligne du Tokaido...

Des matériaux de natures différentes sont insérés de nombreuses fois dans ces tenues :

1) éléments modulés et entremêlés de Shakuhachi ;  
2) éléments-citations filtrés, extraits des deux premières parties (« Tokyo », « Fushiki-e ») comme des bouffées de mémoire, des « réminiscences ».

C) - Transition. Enchaînement rapide contrastant (analogie avec les techniques cinématographiques) amenant une courte séquence parlée : lecture de quelques lignes sur l'explosion atomique de Hiroshima - brefs éléments radiophoniques de la cérémonie commémorative tenue chaque année dans cette ville.

D) - Deuxième partie de « Kaiso ». Des sons électroniques d'une origine très différente de ce qui précède s'organisent en ostinati et groupes répétitifs lents.

Les citations-souvenirs, renvoyant aux parties antérieures, sont plus nombreuses et aboutissent à une séquence très douce : son vibré, méditatif, calme, comme « dé-passionné »...

On entre alors dans la dernière partie de « Kaiso », sorte de « lamento », qui constitue le véritable geste cadentiel de la forme totale de « Gaku-no-Michi ».

L'Hymne National Japonais (« Kimigayo ») - très ralenti, filtré, entouré de lambeaux modulés de cet hymne et du cri de défaite des Samourai - referme ce geste cadentiel, lequel prend une force particulière lorsqu'il survient après plus de 3 heures 1/2 d'écoute.

« Kaiso » fait environ 40 minutes au total.

**« Han »**  
Son de prolongation

Réplique inverse du son d'introduction, celui-ci évite, en concert, une fin brutale, et permet à l'auditeur de se détacher très progressivement de l'action sonore. Autant « Pachinko » empruntait son matériel au quotidien le plus banal, autant « Han » est un son beaucoup plus rare.

Trois matériaux le composent :

1) Son très doux, calme, provenant d'un circuit électronique très complexe utilisé à la fin de « Tokyo », et dont le matériau d'origine était une sonnette du métro... ici, impossible à identifier ! - aboutissement ultime des « Voies de la musique » qui métamorphosent et bouleversent le quotidien.

2) « Han » : plaque de bois suspendue que l'on frappe suivant des rythmes rituels, utilisée dans les temples pour ponctuer certains moments de la journée. Ce son est employé ici avec de nombreuses transformations (changements de vitesse, filtrages, multi-pistes, etc.) ainsi que le son suivant ;

3) Tambour du combat de Sumo (avec le rythme de la fin du combat).

Le son de prolongation réalise la fusion du concret et de l'abstrait, l'évanouissement des formes, luttes, contrastes, dans une Unité momentanément atteinte.

« Han » dure environ 15 minutes en concert. (\*)

« Gaku-no-Michi » est dédié à Wataru Uenami, en hommage et avec toute ma gratitude.

Jean-Claude Eloy : Tokyo, Août 1979

(\*) Note de relecture : *dans la version révisée 2001, « Han » peut être maintenu indéfiniment.*



*hors territoires*

© 2004