



Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice

Kane, Brian

New York, Oxford University Press, 2014, 317 p.

En 1983, le compositeur Michel Chion écrivait dans son *Guide des objets sonores* : « *Acousmatique* : mot rare, dérivé du grec [...]. Il a été repris par Pierre Schaeffer et Jérôme Peignot pour désigner une expérience aujourd'hui très courante, mais assez peu reconnue dans ses conséquences, qui consiste à entendre par la radio, le disque, le téléphone, le magnétophone, etc., des sons dont la cause est invisible [...]. La situation acousmatique renouvelle la façon d'entendre [...]. Elle crée des conditions favorables pour une *écoute réduite* qui s'intéresse au son pour lui-même, comme *objet sonore*, indépendamment de ses causes ou de son sens [...]. Schaeffer insiste sur le sens *initiatique* de l'expérience acousmatique [...]. C'est la situation acousmatique du son à la Radio qui l'a mis, en 1948, sur la voie d'une "musique de bruits" se suffisant à elle-même, et qu'il devait baptiser la *musique concrète* » (pp. 18–19).

Quiconque aborde la question de l'*acousmatique* se doit d'ouvrir la réflexion par une référence à la musique concrète française et à son chef de file Pierre Schaeffer (1910–1995). C'est le cas dans le *Guide* de Chion, ainsi que dans le récent livre de Brian Kane : *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Toutefois, si le livre de Chion est un hommage amoureux à Schaeffer — dans l'ouverture de son *Guide* Chion compare ironiquement Schaeffer à Jésus, capable de changer le bruit en musique —, l'ouvrage de Kane propose une mise en perspective historique et philosophique, pour une prise de distance critique. Pour Kane, les « sons invisibles » et l'écoute puriste de la tradition schaefferienne ne relèvent pas

d'une esthétique et une poésie nécessaires et objectives, mais d'une pratique culturelle chargée d'exagérations, de sous-entendus et de choix arbitraires. L'auteur est catégorique : « As an alternative to the aesthetic approach to acousmatic sound, I take the position that acousmatic listening is a shared, intersubjective practice [...] of listening to the soundscape that is cultivated when the source of sounds is beyond the horizon of visibility, uncertain, underdetermined, bracketed, or wilfully and imaginatively suspended [...]. This book is written to develop a theory of acousmatic listening as a historical and culture practice » (p. 7).

La première partie du livre (« The acousmatic situation », pp. 15–41) représente une analyse captivante de la pensée de Schaeffer et de son héritage phénoménologique. Kane nous montre que l'auteur d'*À la recherche d'une musique concrète* (1952) et du monumental *Traité des objets musicaux* (1967) n'a pas d'abord été influencé par les notions de son contemporain Maurice Merleau-Ponty, mais par ceux d'Edmund Husserl lui-même. La réduction de l'objet sonore à une entité pure, *acousmatique*, est dérivée des concepts d'*epochè* et de *réduction eidétique*. Si l'effet sonore est fétichisé, si la source et la cause du son — sa localisation dans l'environnement et sa technique de production — sont oubliées, alors l'écoute devient une expérience anhistorique. Derrière la modernité mordante du *Concert de bruits* se cache l'amour pour la fantasmagorie et pour l'extase sonore : « acousmatic listening is [...] deployed in order to grant auditory access to transcendental spheres [...] — a way of listening to essence, truth, profundity, ineffability, or interiority » (p. 9). Ainsi, le travail avant-gardiste de Schaeffer dans les studios de la Radiodiffusion masque au fond l'identification mythique à Pythagore.

« In the Schaefferian discourse, the sound object is indeed the object that has exchanged its history for myth [...]. The experience of the electronic musician in the studio reactivates the ancient originary experience of the Pythagorean disciples who heard the master speak from behind a veil » (p. 40).

Retracer la filiation antique de la recherche sonore du XX^e siècle devient alors inévitable. Cette recherche de filiation est courante dans la pensée musicale d'après-guerre : on la retrouve chez Adorno et Horkheimer — la rencontre d'Ulysse et des sirènes dans *Dialektik der Aufklärung* — ou encore chez Bruno Maderna — qui débute à Darmstadt en 1950 avec une relecture sérielle de l'*Épithaphe de Seikilos*. La deuxième partie de *Sound Unseen* (« Interruptions », pp. 45–94) se mesure donc avec le mythe de la tenture de Pythagore et sa déconstruction. En réalité, aucune source documentée ne nous atteste la présence d'un tel rideau, lequel semble être plutôt le produit de l'antiquité tardive. Et cependant chez Schaeffer, « an acousmatic horizon, originally disclosed by the ancient technology of the Pythagorean veil, is relived [...] by the loudspeaker. Being modern, we have rediscovered that we were always already ancient » (p. 52).

Après le dévoilement du véritable projet schaefferien, dans la troisième et la quatrième partie du livre (« Conditions », pp. 97–161 et « Cases », pp. 165–222) Kane se propose de développer sa théorie de l'écoute acousmatique en tant que pratique inconsciente de la civilisation occidentale. À ce propos, on retiendra la magnifique analyse du récit *Der Bau*. Dans ce texte inachevé de Kafka, un être mi-homme mi-animal creuse désespérément un terrier parfait pour se défendre d'ennemis invisibles. Il semble presque trouver un équilibre,



quand un jour il perçoit un bruit insistant à l'intérieur de son terrier. La source et la cause du son mystérieux demeurent introuvables en dépit de ses explorations. Il s'agit d'un parfait exemple d'écoute acousmatique, mais le protagoniste n'arrive pas à rejoindre « a position of Husserlian detachment and eidetic perfection ». Au contraire, « Kafka deploys acousmatic sound in order to emphasize the *spacing* of source, cause, and effect, without simply permitting the separation. This spacing of source, cause and effect provokes a feeling of anxiety. The constant reappearance of the mysterious sound [...] is the motor that drives the imagination » (p. 147).

Comme le terrier de Kafka, *Sound Unseen* est un livre complexe et parfois labyrinthique, mais il tient son objectif : étudier l'écoute acousmatique comme métaphore du questionnement humain, de la quête d'absolu dans l'inconnu du sens.

Nicolò Palazzetti

Mes remerciements à Bastien Charbouillot pour son aide dans la correction de ce texte.

Le monde sonore de/The Sound World of/Die Klangwelt des François Bayle
Begegnungen an der Universität zu Köln
2005 – 2010

Internationales Musikwissenschaftliches
Symposion *Die Klangwelt der akusmatischen Musik*, 9.–12. Oktober 2007
Marcus Erbe, Christoph von Blumröder (Hrsg.)
(*Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit*, Bd. 18)
Wien: Verlag Der Apfel 2012, 443 S.

**Karlheinz Stockhausens letzter
Kompositionszyklus:**

Klang. Die 24 Stunden des Tages
Leopoldo Siano
(*Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit*, Bd. 19)
Wien: Verlag Der Apfel 2013, 319 S.

**Karlheinz Stockhausen: Texte zur Musik
1998 – 2007, Bände 15 – 17**

Imke Misch (Hrsg.)
Kürten: Stockhausen Verlag 2014
Bd. 15: *SONNTAG aus LICHT. Neue Einzelwerke, Stockhausen-Kurse Kürten*, 501 S.
Bd. 16: *LICHT-Reflexe. Seitenzweige. Klangproduktion/Klangprojektion*, 565 S.
Bd. 17: *KLANG-Zyklus. Geist und Musik. Ausblicke*, 545 S.

In den letzten Jahren sind verschiedene Publikationen aus dem Umfeld des Kölner Institutes für Musikwissenschaft erschienen, die es lohnt, genauer zu beleuchten.

Als der Musikwissenschaftler Christoph von Blumröder 1996 den Ruf an die Universität Köln bekam, begann er sofort aufzubauen, was heute auch in den Geisteswissenschaften fast überall gefordert wird: eine Schwerpunktbildung und Spezialisierung auf ein klar eingegrenztes Gebiet. In Köln konzentrierte man sich auf die elektroakustische Musik im engeren und auf eine Neubewertung der Musik nach 1945 im weiteren Sinne. 1996 war das musikwissenschaftliche Wertesystem noch weitgehend von Theodor W. Adorno und Carl Dahlhaus geprägt, und gerade im deutschsprachigen Raum blieben – trotz Aufbrüchen aller Art – die geschichtsphilosophischen Ideale von Fortschrittsgläubigkeit und

absolut-musikalischer Materialentwicklung erstaunlich stabil. Hier setzte Christoph von Blumröder neue Akzente: So begann man sich in Köln mit dem allgemein geächteten, ja verspotteten Spätwerk Stockhausens auseinanderzusetzen, später mit dem weitgehend vernachlässigten elektroakustischen Schaffen von Iannis Xenakis; die Geschichte der frühen elektronischen Musik wurde aufgearbeitet und in vielen Punkten differenziert. Verdrängte und vergessene Persönlichkeiten und Werke wurden rehabilitiert. Ein schönes Beispiel dafür ist François Bayle (*1932), dem jüngst eine grosse Publikation gewidmet wurde. Und viele werden fragen: Wer ist François Bayle?

In Deutschland ist Bayle nahezu unbekannt und auch in Frankreich als *bricoleur* – so Bayles Selbstdefinition – weitgehend vergessen. Seine Idee einer streng akusmatischen Musik, die im Studio entsteht und die auf Interpreten ausdrücklich verzichtet, um eine neue Form des Hörens zu ermöglichen, hat im Zeitalter einer allumfassenden und überall zugänglichen Multimedialität an Aktualität eingebüsst. Fast schon anachronistisch nimmt sich Bayles Idee einer akusmatischen Konzertmusik aus, für die er 1974 eigens das *Acousmonium* entwickelte, ein Orchester von 40 bis 100 Lautsprechern, das ideale Wiedergaben elektroakustischer Musik im Konzertsaal ermöglichen sollte! In der Publikation zu François Bayle, die verschiedene Auftritte, Anlässe und ein Symposion zu François Bayle in Köln dokumentiert, spielen diese technologischen Fantasien der 70er Jahre eine untergeordnete Rolle. Zentral sind die Analysen von Bayles Kompositionen und dessen Hör- und Zeichenkonzepten, die stark von Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) beeinflusst sind. Unzufrieden mit dem einfachen «objet sonore» in Pierre Schaeffers Prägung entwickelte Bayle den *i-son*,