

une édition de  
Musiques & Recherches

Volume VII - 2015

# l'enseignement des musiques électroacoustiques

**LIEN**  
REVUE D'ESTHÉTIQUE MUSICALE

# LIEN

Revue d'esthétique musicale

Direction : Annette Vande Gorne

[www.musiques-recherches.be](http://www.musiques-recherches.be)

# L'enseignement des musiques électroacoustiques

LIEN

sous la direction  
d'Annette Vande Gorne

MUSIQUES & RECHERCHES  
3, Place de Ransbeck, B-1380 OHAIN

*mise en page : France Dubois*

*Publié avec l'aide de la Fédération Wallonie-Bruxelles*

*© Editions Musiques & Recherches, édition numérique, 2015*

# SOMMAIRE

<i>Peut-on enseigner la composition acousmatique ?</i>	Francis Dhomont	7
<i>Le Studio PANaroma – 20 ans d’histoire</i>	Flo Menezes	9
<i>l’enseignement de la musique électroacoustique aujourd’hui : réalités de terrain, perspectives et rêves</i>		
<i>La classe de « Marne et Chantereine » en région parisienne</i>	Laurence Bouckaert	21
<i>La musique électroacoustique au Conservatoire à partir de 9 ans Expérience pédagogique à l’Académie Rainier III de Monaco</i>	Mario Mary	29
<i>Composing with environmental sounds : A project in secondary education</i>	Theodoros Lotis	35
<i>L’éveil au Solfège des Objets Sonores</i>	Daniele Gugelmo	41
<i>La composition est-elle transmissible ?</i>	Michel Pascal	49
<i>The remake of James Tenney’s Analog #1: Noise Study, a didactic experience</i>	Paolo Zavagna, Giovanni Dinello, Alvise Mazzucato, Simone Sacchi, Dario Sevieril	59
<i>Création d’une section électroacoustique complète dans un conservatoire supérieur, en Belgique</i>	Annette Vande Gorne	85

# Le Studio PANaroma

## 20 ans d'histoire

Flo Menezes  
Compositeur, Fondateur et Directeur Artistique du  
Studio PANaroma de l'Unesp

flo@flomenezes.mus.br

### Introduction : un petit regard rétrospectif<sup>1</sup>

Pour bien comprendre la fondation du *Studio PANaroma de Música Eletroacústica* en juillet 1994, auprès de l'Université de l'État de São Paulo (Unesp), il serait utile de relater les circonstances historiques à partir desquelles j'ai dû élaborer l'idée de sa création au Brésil.

### L'esprit anthropophagique

Dès 1922, lors de la Semaine d'Art Moderne au *Theatro Municipal de São Paulo*, on voit s'installer au Brésil une vision moderniste basée de plus en plus sur une conception culturelle essentiellement ouverte aux influences de l'étranger, sans pour autant les accepter, par principe, de manière acritique. L'expression la plus courante de cette tendance a été employée de façon presque systématique surtout par l'écrivain Oswald de Andrade : anthropophagie culturelle.

Le mouvement anthropophagique au Brésil a exercé une influence qui ne doit pas être méprisée dans le contexte culturel du pays, mais il implique aussi des dangers auxquels il faudrait également être assez attentif : le risque d'une irresponsabilité généralisée vis-à-vis des actes enracinés dans l'histoire de la culture et des techniques artistiques ; la croyance exagérée au pouvoir d'absorption culturelle comme si cela suffisait pour créer des œuvres esthétiquement bien accomplies, réussies et vraiment prospectives ; le fétichisme à l'égard du mélange culturel, en laissant ouverte la porte d'un certain hybridisme culturel sans consistance.

Certes, la situation s'avère être parfois très semblable à celle qui concerne le besoin de s'absenter du poids de l'histoire, typique

des musiques populaires urbaines. Dans ce sens-là, l'observation que m'a faite personnellement Pierre Boulez lors de son passage par le *Studio PANaroma* à São Paulo en octobre 1996, se référant aux musiques populaires, peut-elle nous servir comme curieuse manifestation d'éloge à cette apparente liberté, en même temps qu'elle se rebelle contre tout « modisme » musical :

*Dans la musique populaire, il y a certaines choses que j'aime et certaines choses que je n'aime pas du tout. La chose que j'aime c'est justement cette espèce de spontanéité et l'absence d'Histoire – Histoire avec un grand H. Mais la chose que je n'aime pas, c'est que les compositeurs agissent toujours suivant des modèles qui changent avec les modes<sup>2</sup>.*

Ce commentaire va de pair avec un autre qu'il est bien utile de citer, car il ponctue l'importance, dans certaines circonstances, de l'oubli : « Le désir de sélectionner des emblèmes du passé peut devenir poison s'il ne trouve pas son contrepoint avec le désir de l'oubli »<sup>3</sup>.

On doit reconnaître, toutefois, qu'à côté de cet occasionnel besoin de l'oubli, il faut trouver l'équilibre des réflexions autour des réalisations déjà accomplies, historiques, et il n'est pas difficile de voir combien ces remarques servent également au contexte, salutaire mais en même temps hasardeux, de l'anthropophagie culturelle brésilienne pour ce qui est des cultures dites érudites.

### La réaction nationaliste

Comme toujours dans l'histoire des démarches culturelles, les mouvements assez ouverts aux influences étrangères les plus disparates risquent de ne pas être assimilés

par des esprits provinciaux, cloîtrés dans leurs frontières étroites et très peu flexibles, et la faiblesse même qui fait partie de l'attitude anthropophagique, malgré son remarquable potentiel d'ouverture, finit par faire déferler contre cette flexibilité d'esprit un coup presque fatal. À ce moment-là, l'affirmation du caractère national, tout à fait contradictoire par rapport à cette absorption multiple, en profite pour se faire de plus en plus présente dans les milieux artistiques du pays, particulièrement dans la musique culte. Heitor Villa-Lobos, un musicien de talent des années 1910 et même au début des années 1920, devient de plus en plus le compositeur officiel du Brésil, ce qui aura pour conséquence son alliance avec la dictature de Getúlio Vargas dans les années suivantes, sans pour autant y sacrifier le niveau de ses propres compositions. Les épigones du courant nationaliste, eux-mêmes en retard d'environ 70 ou 80 ans par rapport aux tendances nationalistes européennes, entraîneront dans le pays un retard musical de presque un demi-siècle, en laissant en marge les tendances les plus radicales de la composition. Et la musique expérimentale ou, pour être plus correct, surtout spéculative pâtira d'un sommeil qui aura comme conséquence la transformation de toute initiative musicale d'avant-garde, au Brésil, en mouvement de résistance culturelle.

### **L'autre côté de la réaction: l'esprit colonisateur**

On sait bien à quoi peut servir tout ça : un pays nouveau sera alors vu toujours comme « exotique », d'une certaine façon comme inconséquent et quelque peu irresponsable par des peuples qui font valoir le poids de leur Histoire pour poursuivre leurs instincts colonisateurs. L'anthropophagie culturelle pourra alors être vue comme marque de « primitivisme », comme des indiens brésiliens qui, il y a 500 ans, aimaient manger le corps des portugais qui débarquaient sur leurs plages avec l'intention de « découvrir » le Brésil. Indiens auxquels le mouvement d'Oswald de Andrade, avec son geste plus innocent que naïf, faisait d'ailleurs référence. Les mêmes indiens qui, malgré leur présumée violence et cruauté, ne voulaient pas découvrir ce même territoire, car il leur

appartenait toujours bien avant l'arrivée des exploités...

Dans ce contexte historique, la déduction est évidente: il n'est pas facile de faire de la musique d'avant-garde dans ces circonstances si imbriquées par des intérêts contradictoires, provenant soit des esprits dominateurs qui chercheront à tout prix à considérer chaque acte d'invention comme héritier de leurs propres cultures, soit d'une nécessité xénophobe qui s'est logée au sein d'une démarche qui se voulait, elle, plutôt internationaliste.

À ces circonstances, s'ajoutent les mauvaises conditions économiques, elles-mêmes conséquences de contextes historiques bien précis et peu favorables au pays vis-à-vis de ce qui s'est passé ailleurs. Au contraire des États-Unis, lesquels ont été colonisés surtout par les anglais en phase d'ascension économique, le Brésil, qui malgré la présence massive des hollandais a vécu pendant plus de 300 ans surtout sous la soumission du pouvoir des portugais, a vécu l'éclatante décadence économique du Portugal due justement aux dettes du Portugal vis-à-vis des anglais à qui les portugais ont ouvert la porte de l'or brésilien à travers les villes de Paraty et de Cunha jusqu'aux incroyables richesses naturelles d'Ouro Preto et d'autres cités à Minas Gerais, au centre du pays. Comme on le sait bien, l'or brésilien a été utilisé par les portugais pour payer leurs dettes aux anglais. La colonie portugaise du Brésil a été utilisée, à travers ses richesses naturelles, comme monnaie d'échange entre les peuples européens colonisateurs.

Les conséquences de ce maquignonnage politique peuvent être perçues encore aujourd'hui : lorsqu'on parle d'« Amérique », on ne se rapporte, à la rigueur, qu'à *une* des Amériques : à l'Amérique du Nord, et plus précisément aux États-Unis. Mais l'Amérique, on le sait bien, ce sont tous les pays à gauche de l'atlas mondial, reliés par ce réseau économique, politique et culturel de tous les pays du soi-disant Nouveau Monde (si bien connu et déjà vieux pour les indiens massacrés par le processus « civilisateur »). Edgar Varèse a été, dans ce sens-là, beaucoup plus juste, car il a bien envisagé une

certaine pluralité inexorable: *Amériques...*

### **Et voilà le début...**

C'est dans ce contexte qu'on doit comprendre l'avènement de la musique électroacoustique au Brésil. Ses débuts remontent à 1956: Reginaldo Carvalho, récemment décédé, avait suivi un stage sur la musique concrète à Paris avec Pierre Schaeffer et son groupe. En revenant au Brésil il conçut une petite pièce, intitulée *Sibemol*, réalisée avec très peu de ressources techniques et d'une durée d'une seule minute. Un essai, plutôt qu'une composition. Voilà le point de repère initial de l'aventure électroacoustique dans le pays, timide, pas du tout prétentieux, mais de toute façon pionnier. Ce ne sera que cinq ans plus tard que Jorge Antunes poursuivra la démarche électroacoustique au Brésil, avec une courte pièce de 3'46": *Pequena Peça para Mi Bequadro e Harmônicos*. Entre le Si bémol de Carvalho et le Mi naturel d'Antunes on entrevoit le "conflit d'un triton", assez symptomatique des circonstances adverses de ces expériences pionnières au Brésil, symbolisées par une opposition de fond typiquement européenne: tandis que Carvalho s'était approché de l'expérience concrète, Antunes choisira surtout la voie de la musique électronique.

Mais ces événements n'étaient pas nécessairement liés. À vrai dire, l'initiative d'Antunes a eu comme stimulus justement le premier concert de musique électronique dans le pays, organisé par le chef d'orchestre Eleazar de Carvalho au *Teatro Municipal* de Rio de Janeiro le 24 novembre 1961, et dans lequel le pianiste et compositeur David Tudor avait présenté la déjà célèbre composition *Kontakte* de Karlheinz Stockhausen (apparemment dans une version circonstancielle tout à fait insolite: sans le percussionniste! Stockhausen ne l'a sûrement pas su...), outre quelques œuvres de Henri Pousseur, Gottfried Michael Koenig, Earle Brown et Sylvano Bussoti.

### **La dangereuse apologie de la précarité**

À la suite de cette expérience primordiale d'Antunes, dans laquelle on avait recours soit à des sons d'origine concrète, soit à

des sons synthétisés par un générateur d'onde en dents-de-scie construit par le compositeur lui-même, Antunes se décide à composer une petite pièce exclusivement faite avec des sons électroniques: c'est ainsi que naît la pièce *Valsa Sideral* en 1962, considérée comme le début de la musique électronique à proprement parler au Brésil. Et l'année suivante, il composera *Música para Varreduras de Freqüência*, dans laquelle il assumera, selon ses propres mots, «l'esthétique de la précarité» due aux conditions techniques très peu favorables aux compositeurs pour ce type de démarche musicale. À ce moment-là, Antunes cherche à profiter des défauts techniques provenant des graves limitations technologiques auxquelles il se voyait soumis<sup>4</sup>.

Certes, au cours des années 1960 on commence à assister à une relative «conceptualisation» de la musique électroacoustique internationale, par laquelle certains sons jusqu'alors considérés comme défauts sont peu à peu insérés dans des contextes musicaux. Pensons par exemple à *Hymnen* de Stockhausen, de 1967, où certains événements sonores, contraires à l'usage et à un emploi technique réussi, sont délibérément incorporés dans la composition: bruits de mixage, distorsions, conversations entre le compositeur et le technicien en studio. Mais une chose est d'insérer des sons à partir d'un choix personnel qui s'appuie sur une attitude conceptuelle, et une autre chose, assez différente, est de se voir obligé d'accepter des sons défectueux desquels on n'arrive pas à se libérer. On mépriserait l'intelligence des auditeurs en pensant qu'entre ces deux attitudes on ne s'apercevrait pas de la différence!

Si d'un côté ces premières compositions de Carvalho et d'Antunes ouvraient la voie à l'odyssée électroacoustique au Brésil, d'un autre côté elles le faisaient sans atteindre le même niveau technique et musical des œuvres réalisées dans les pays «riches». Car il faut admettre qu'en dépit de toutes contradictions sociales et historiques des processus qui donnent lieu à l'émergence des œuvres, on assiste



à une curieuse et irremplaçable affirmation de certaines valeurs universelles qui respectent soit la réalisation technique des œuvres, soit la réflexion autour du langage musical et son histoire, en dépit et au-delà de toutes frontières. L'esthétique de la précarité a été décidément un des facteurs cruciaux du retard du développement musical électroacoustique au Brésil.

### L'héritage de Darmstadt à São Paulo

Si la musique électroacoustique avait quelque chance de s'affirmer comme genre sérieux au Brésil des années 1960, ce ne serait probablement pas le fait de Jorge Antunes, dont la qualité des œuvres initiales s'avère être assez inconstante : les meilleures de son début de carrière, à vrai dire, se trouvaient plutôt dans le domaine instrumental. C'était surtout dû à deux autres compositeurs de l'avant-garde dont les expériences en studio ont pu donner des fruits plus conséquents : Gilberto Mendes et Willy Corrêa de Oliveira. Tous deux avaient participé aux Cours Internationaux de Darmstadt qui à cette époque-là, se rapprochait étroitement de la pensée de Pousseur, Stockhausen, Berio et Boulez. De retour au Brésil, ils ont constitué le couple fondamental pour la diffusion des idées post-sérielles à l'Université de São Paulo (USP), en introduisant au Brésil les conceptions musicales de ces compositeurs européens, sans oublier la compréhension critique et même dialectique. Tant Gilberto que Willy connaissaient, bien sûr, l'intérêt de ces protagonistes de l'École de Darmstadt pour la musique électronique – le côté structurel de la musique électroacoustique –, bien qu'entre les quatre icônes de l'avant-garde européenne c'était surtout Stockhausen qui, à partir de la moitié des années 1960, poussait toujours en avant ses recherches sur la composition réalisée en studio. Curieusement, Oliveira et Mendes, en établissant les points de repères pour leur cours de composition à l'USP, faisaient de cette école, à partir des années 1970, le pôle de l'enseignement musical de l'avant-garde, en opposition à l'autre école musicale importante de São Paulo, l'Université d'État de São Paulo (Unesp), où le cours de composition était dominé par l'esprit nationaliste le plus réactionnaire, et

cela malgré l'existence, à l'Unesp, de la principale école de percussion du Brésil (dirigée par John Boudler) et de la présence de Michel Philippot, musicien français structuraliste et collaborateur de Pierre Schaeffer au début de la musique concrète.

Mais au contraire de ce qu'on pourrait espérer de ces compositeurs brésiliens, ils n'ont pas eu la chance ou, principalement, la persistance suffisante et nécessaire pour changer la scène aux tropiques. Aucun studio institutionnalisé n'a vu le jour de leurs mains. L'USP, où ils enseignaient, aurait certainement pu fonder un studio expérimental, s'ils avaient eu la persévérance ou la vision stratégique de le proposer, en cherchant les moyens et les appuis nécessaires. Curieusement, cependant, aussi bien Gilberto que Willy n'ont choisi que le domaine de la musique purement acoustique (vocale, instrumentale) pour pousser plus loin leurs recherches.

Certes, les compositions de Gilberto Mendes des années 1960 - période durant laquelle son œuvre s'est révélée plus expérimentale - démontraient clairement son désir d'avoir accès aux ressources électroacoustiques, comme le prouvent surtout les pièces vocales liées à la poésie concrète brésilienne qui, comme on sait, est née à São Paulo en 1953 avec Haroldo de Campos, Augusto de Campos et Décio Pignatari. *Nascemorre* (1963), sur un poème de Haroldo de Campos, *Cidade* (1964), basé sur un autre d'Augusto de Campos, ou encore *Vai e Vem* (1969), sur un texte de José Lino Grunewald, faisaient usage d'un magnétophone (tape recording, selon la description de Gilberto), à côté d'autres pièces de la même période<sup>5</sup>. Les parties de bande dans ces œuvres n'avaient cependant pas été travaillées soigneusement en studio. Il s'agit plutôt d'enregistrements domestiques, et le caractère d'intervention des bandes s'y déroule surtout dans le sens du happening. Dans ce sens-là, on voit que l'esthétique de la précarité n'avait pas manqué d'exercer, là aussi, ses influences.

Il nous semble que Willy Corrêa de Oliveira a été, dans ce sens-là, plus discret, peut-être même plus rigoureux. Bien qu'il ait fait partie des classes d'analyse de Berio, Pousseur et Stockhausen en 1963 à

Darmstadt, et qu'il ait également assisté au cours « Komplexe Formen » donné par Stockhausen, avec Hans Ulrich Humpert – le futur assistant de Herbert Eimert au Studio für elektronische Musik de l'École Supérieure de Musique de Cologne, dont il deviendra le directeur artistique après la mort d'Eimert en 1972 –<sup>6</sup>, Willy s'est réservé le droit de ne pas tenter de faire quelque chose dans le domaine de l'électronique ou de l'électroacoustique qui ne pourrait être réalisée au même niveau que celui des productions internationales.

### **De 1943 à 1963 : 20 ans pour une Musique Nouvelle**

D'ailleurs, c'est de cette époque, plus précisément en mars 1963, que date la publication de l'important *Manifesto Música Nova*<sup>7</sup>, signé par Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella et Rogério Duprat, les quatre jeunes compositeurs qui avaient fait partie des Cours Internationaux de Darmstadt. Dans ce Manifeste, les voies de la musique expérimentale, structurale, radicalement nouvelle (dans le sens de la *Neue Musik* telle que préconisée par Theodor W. Adorno) étaient ouvertes au Brésil, par opposition aux courants rétrogrades liés au nationalisme xénophobe. C'est ainsi que Gilberto Mendes se rapportera plus tard à ce moment de l'histoire de la musique au Brésil comme une tentative de « sauvegarder la musique brésilienne du retard [...] après la violente rechute du mal nationaliste au début des années 1950. Notre musique criait pour ce changement, pour cette actualisation »<sup>8</sup>.

Le groupe de compositeurs brésiliens autour du mouvement de la *Neue Musik* cherchait à redimensionner le mouvement d'opposition au nationalisme de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri et d'autres compositeurs de moindre importance, que celui mené à Rio de Janeiro par le compositeur et musicologue allemand, enraciné dès 1937 au Brésil, Hans-Joachim Koellreutter avec la fondation, en 1939, du groupe *Música Viva*<sup>9</sup>. Dans un manifeste rédigé probablement en 1943, mais qui a reçu le titre de *Manifesto 1945*, Koellreutter déclare déjà dans son premier chapitre

la nécessité de promouvoir la musique contemporaine et l'ouverture à n'importe quelle tendance de la musique actuelle, en dépit de sa provenance nationale<sup>10</sup>. À côté de Koellreutter, on voit la présence d'un des plus talentueux compositeurs de sa génération : Cláudio Santoro, qui cherchera à partir de 1965 à se rapprocher des expériences électroacoustiques en Europe<sup>11</sup>, mais qui plus tard ne manquera malheureusement pas de faire de la musique... nationaliste.

### **1967 : une première tentative d'institutionnalisation...**

On voit donc que les conditions n'étaient pas si difficiles comme on pourrait le croire pour que la musique électroacoustique ne s'installât définitivement au Brésil, malgré la force réactionnaire de la musique nationaliste dans le pays, surtout à cause de l'influence de Villa-Lobos et de ses épigones. En 1967, on assiste à une première tentative d'institutionnalisation de la musique électroacoustique au Brésil, lorsque Jorge Antunes transfère ses propres appareils électroniques dans les dépendances de l'*Instituto Villa-Lobos* de Rio de Janeiro, mais dont le nom restera lié même à recevoir le nom, lié à sa personne, d'*Estúdio Antunes de Pesquisas Cromo-Musicais*, où Antunes organisera alors le premier cours du genre dans le pays<sup>12</sup>. Cependant, par ce mélange de caractère institutionnel et privé, les bases pour l'institutionnalisation de la musique produite en studio n'étaient pas aussi bien établies qu'elles auraient pu l'être. À partir de 1969, sous gouvernement militaire au Brésil (conséquence de la contre-révolution de 1964), Jorge Antunes poursuit un « exil volontaire » en Argentine, où il deviendra actif comme compositeur invité par l'*Institut Torcuato Di Tella* à Buenos Aires proche de l'argentin Francisco Kröpfl, le premier compositeur à faire de la musique électroacoustique et à l'institutionnaliser en Amérique du Sud. Cette même année, le compositeur uruguayen Conrado Silva (mort en janvier

2014) arrivera au Brésil, où il cherchera à pousser en avant des performances réalisées avec des synthétiseurs, tout en fondant son studio de musique électroacoustique privé. Grâce à Silva, acousticien et compositeur, plusieurs cours d'acoustique seront créés à Brasília et à São Paulo, et quelques laboratoires d'acoustique – assez précaires, il faut l'admettre – eurent lieu, dans lesquels certains aspects de l'histoire de la musique électroacoustique seront quand même abordés, sans pour autant parler d'enseignement régulier et pleinement destiné à la composition électroacoustique.

### **1993-94 – il a fallu tourner la page : la fondation du Studio PANaroma**

Malgré ces événements, la musique électroacoustique n'a pas reçu l'appui nécessaire pour s'affirmer en tant que genre institutionnalisé au Brésil et toutes les initiatives historiques ont eu un caractère plutôt personnel et, par conséquent, très peu professionnel<sup>13</sup>.

Il est à remarquer, dans ce contexte, que le pays n'avait publié aucun livre sur le genre électroacoustique, ni même d'enregistrements phonographiques. En outre, aucune École Supérieure de Musique (toujours liée, au Brésil, à l'Université) n'offrait de cours spécifiques de composition électroacoustique : les cours existants, très rares, se concentraient tout simplement sur l'acoustique, parfois avec quelques commentaires sur les réalisations électroacoustiques historiques. Dans les universités, la composition électroacoustique ne méritait pas – aux yeux des compositeurs des générations précédentes – une approche spécifique et n'était discutée que dans le cadre de la composition en général. Il n'y avait aucun festival du genre dans le pays. C'était la vraie situation de la musique électroacoustique jusqu'au début des années 1990, plus précisément jusqu'à mon retour au pays.

De retour au Brésil en juillet 1992 - après avoir acquis l'expérience de la composition

électroacoustique à Cologne entre 1986 et 1990 et en 1991, dans le domaine de la musique par ordinateur au *Centro di Sonologia Computazionale* de l'Université de Padoue en Italie - il ne m'est pas resté d'autre alternative que de changer radicalement la situation. Paradoxalement, ce n'était pas l'USP, d'où je venais, mais bien l'Université de l'État de São Paulo (l'Unesp), entre des nationalistes, qui m'offrait les possibilités de recherche, dont l'invitation a été sûrement motivée par son Directeur d'alors, le percussionniste John Boudler, le même qui avait fondé le PIAP, le principal groupe de percussion du Brésil jusqu'alors. Dès mon arrivée, d'abord comme Chargé de Cours à la *Faculdade Santa Marcelina* (FASM) et, en même temps, comme Professeur Associé à l'Unesp, et à partir de novembre 1993 comme Professeur de Composition de cette Université, j'ai cherché tous les moyens d'*institutionnaliser* sérieusement la musique électroacoustique au Brésil. Et peu à peu, les pôles se sont renversés : l'USP perdait progressivement son rôle d'avant-garde face aux cours que j'étais en train de fonder au sein de l'Unesp, vu alors, de plus en plus, comme le pôle de l'avant-garde de la composition au Brésil.

Par conséquent, en juillet de 1994 j'ai fondé officiellement le *Studio PANaroma de Música Eletroacústica* et je suis nommé par le Recteur de l'Unesp son Directeur Artistique. Au premier abord, le studio a vu le jour sous la forme d'une coopération entre l'Unesp et la FASM et, à partir de 2001, il est devenu un institut autonome de l'Unesp. Son premier édifice, de 111 m<sup>2</sup>, a été construit dans les dépendances de la FASM entre 1993 et 1994. À partir de 2001, déjà indépendant de la FASM, le deuxième édifice du *Studio PANaroma*, avec ses 172 m<sup>2</sup>, a été planifié et construit (terminé finalement en 2004) dans les dépendances de l'*Instituto de Artes da Unesp* dans le quartier de l'Ipiranga, toujours à São Paulo.



Construction du deuxième édifice du *Studio PANaroma*, déjà comme institut autonome de l'Unesp (dans la photo à gauche : je me trouve au centre de deux des ouvriers qui l'ont construit).



Le déménagement de l'Institut des Arts vers le quartier de la Barra Funda à São Paulo, a finalement eu lieu en 2010-11. Son édifice définitif, avec ses 303 m<sup>2</sup>, est composé de six studios de composition (et d'autres espaces

annexes), dont le principal : *Estúdio A* équipé en 2014 d'un système de diffusion de 16 haut-parleurs de très haute qualité (huit Meyer Sound et huit Genelec), disposés en deux anneaux octophoniques superposés.



Le studio principal (*Estúdio A*) du *Studio PANaroma* : une vaste salle dédiée à la composition de l'espace et aux classes théoriques et conférences.



Son nom provient, certes, du titre de mon propre studio privé, fondé en 1991 en Italie, mais en donnant le nom de *PANaroma* au studio, je me suis délivré de mon studio privé pour finalement institutionnaliser dans une université le premier studio professionnel du pays dédié intégralement à la composition électroacoustique. D'ailleurs, le titre ressemble beaucoup, du point de vue strictement sonore, à la langue tupi des indiens brésiliens, mais il s'avère être plutôt la somme du mythe de Pan – Dieu de la vision multiple et totale, *panoramique* – avec l'arôme des musiques contemporaines et de tous les genres électroacoustiques :

acousmatique ou mixte, et, concernant cette dernière, réalisée en temps réel ou en temps différé. Et cela tout en faisant référence explicite au caractère radicalement internationaliste du studio, car son nom a été inventé, à vrai dire, par l'icône littéraire de l'avant-garde internationale : James Joyce, qui dans son *Finnegans Wake*, écrivait sur le *panaroma of all flores of speech*<sup>14</sup>.

### Premiers faits et activités du Studio PANaroma

L'année même de l'apparition du *Studio PANaroma* (1993), et même avant qu'il n'ait été reconnu officiellement comme « fondé »

et comme institut de l'Université (1994), je composais sa première réalisation, *Parcours de l'entité* pour flûtes amplifiées, percussions métalliques et bande, qui a reçu en 1995 le *Prix Ars Electronica* à Linz, Autriche, en attirant l'attention de la communauté internationale, certes, sur mes réalisations personnelles, mais aussi sur les productions du studio<sup>15</sup>.

En 1995, j'ai alors fondé le CIMESP (Concours International de Musique Électroacoustique de São Paulo), événement biennal qui a eu

sept éditions jusqu'en 2007, et, en 1996, la BIMESP (Biennale Internationale de Musique Électroacoustique de São Paulo), dont la dixième édition a eu lieu en 2014, en commémoration des 20 ans du *Studio PANaroma*, et dans laquelle j'organise, outre les concerts d'œuvres mixtes (en général réalisés aux théâtres du SESC de São Paulo), des concerts acousmatiques dans l'excellent nouveau théâtre de l'Institut des Arts de l'Unesp et avec le PUTS, dont il sera question plus loin.



Concert pour les 50 ans de Flo Menezes (le 18 avril 2012) au nouveau Théâtre de l'Institut des Arts de l'Unesp.

La même année que la première édition de la BIMESP (1996), le pays a vu naître la première publication du genre en portugais : *Música Eletroacústica – História e Estética*<sup>16</sup>, qui outre des textes que j'avais écrits, contenait aussi une traduction critique de plusieurs des principaux textes historiques sur le genre électroacoustique<sup>17</sup>. D'autres livres suivront cette publication pionnière, les premières spécifiquement sur la musique électroacoustique au Brésil<sup>18</sup>.

À partir de 1996, j'ai aussi créé la première série d'édition sur CD/DVD de musique électroacoustique au Brésil : la collection *Música Maximalista*<sup>19</sup>, qui compte actuellement seize numéros. Entre 1993 et 2014, j'ai organisé plus de 100 concerts de musique électroacoustique, au *Studio PANaroma*, un nombre similaire d'œuvres composées (plus d'une centaine), par des élèves, par moi ou encore par des compositeurs invités. Outre ses propres

concerts, le *StudioPANaroma* a également organisé des concerts innombrables auprès des festivals les plus importants au Brésil et aussi ailleurs, parmi lesquels : les concerts du *Studio PANaroma* dans le cadre du principal festival de musique contemporaine du Brésil, le Festival *Música Nova*, fondé il y a plus de 40 ans par Gilberto Mendes, ou encore au *Festival de Inverno de Campos do Jordão*.

C'est à partir de 1994, grâce à mon initiative auprès de l'Unesp, que le Brésil a vu naître des classes spécifiques de Composition Électroacoustique et de Théorie de la Musique Électroacoustique dans le contexte universitaire. La fondation du *Studio PANaroma* et l'implantation pionnière des disciplines liées à la démarche électroacoustique à l'Unesp ont motivé alors d'autres universités brésiliennes à poursuivre le même chemin, et on assiste de plus en plus à la naissance de plusieurs

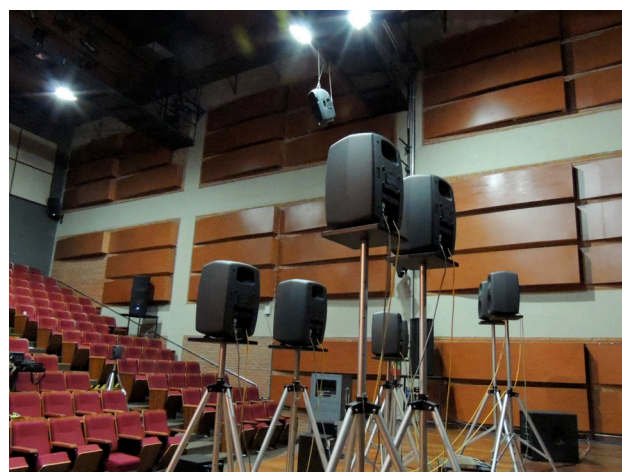
laboratoires de recherche en composition, acoustique et informatique musicale non seulement à São Paulo, mais aussi dans d'autres villes du Brésil.

### Le PUTS et sa fondation en 2002

Mais un fait plus récent montre plus clairement le caractère à la fois universel et syncrétique de ces initiatives au Brésil : en juillet 2002, j'ai créé, avec l'appui de la Fapesp (*Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo*), le premier (et jusqu'ici le seul) orchestre de haut-parleurs du pays, ou mieux encore : un *théâtre sonore*. Il s'agit du PUTS – *PANaroma / Unesp : Teatro Sonoro* –, un dispositif technologique de haute qualité destiné à la diffusion spatiale de la musique électroacoustique. *Universel*, parce qu'il peut s'adapter à tous les genres de musique électroacoustique, de la musique acousmatique à la musique mixte en temps réel. Mais en même temps syncrétique, parce que j'ai choisi un nombre considérable de haut-parleurs (dont le *setup*

minimum est de 22 haut-parleurs pour les concerts mensuels, mais qui peut atteindre environ 60 haut-parleurs lors des concerts de la BIMESP) dont l'arrangement dispose, cependant, de plusieurs niveaux en général octophoniques avec, à chaque niveau, *un même type de haut-parleur*.

La conception du PUTS, comme le dit son intitulé, n'est donc pas celle d'un « cinéma pour l'oreille », mais plutôt celle d'un « théâtre pour l'oreille ». Bien que la projection frontale soit primordiale (similaire à l'anatomie de nos oreilles), sa conception vise à occuper tous les coins de l'espace de l'écoute. Contrairement à la conception déjà ancienne des dispositifs du genre, telle que celle qui a motivé la fondation de l'Acousmonium du GRM à Paris, par laquelle il serait raisonnable de ne diffuser la musique électroacoustique qu'avec une grande quantité de haut-parleurs nécessairement distincts – conception dont on reconnaît l'importance historique et dont on peut voir la cohérence durant les années 1970,

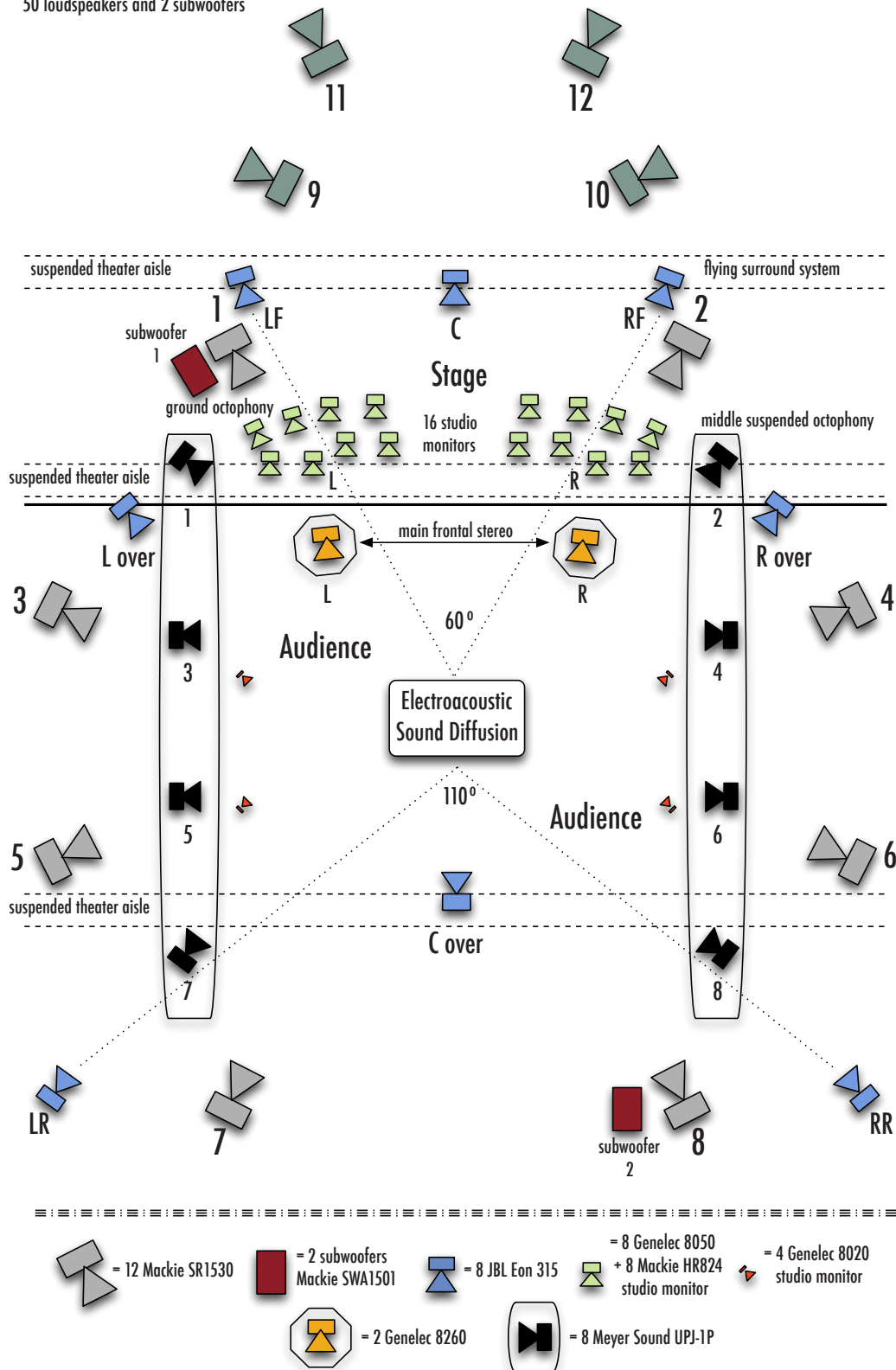


Illustrations du PUTS au théâtre de l'Unesp à São Paulo

# PUTS PANaroma/Unesp – Teatro Sonoro

50 loudspeakers and 2 subwoofers

Music Department Theater  
Instituto de Artes / Unesp



Le PUTS (PANaroma / Unesp : Teatro Sonoro) dans sa configuration de 2014.

conception qui tentait de rapprocher les dispositifs des haut-parleurs des orchestres composés d'instruments *distincts*, mais qui s'avère être, à mon avis, dépassée par l'évolution technologique actuelle, quand on peut compter sur des haut-parleurs de très haute qualité et avec une réponse assez fidèle sur n'importe quelle bande de fréquence –, mais aussi au contraire d'une conception statique et presque symétrique par rapport à la mise en place des haut-parleurs dans l'espace de la salle de concert, telle que prônée surtout par l'IRCAM parisien, le PUTS a à sa disposition des couches de haut-parleurs identiques (avec des différences *entre les couches de haut-parleurs*), mais qui peuvent et doivent être déplacés toujours différemment selon les pièces que le système souhaite diffuser en concert, ou au moins qui peuvent offrir des projections sonores assez différenciées selon le lieu où l'on souhaite diffuser.

### **L'école de composition du Studio PANaroma**

Enfin, il est aussi à observer l'émergence d'une pensée qui est, je l'espère, esthétiquement cohérente et responsable vis-à-vis de l'histoire du genre électroacoustique. À cet égard, je risque d'affirmer qu'une vraie *École du PANaroma* a été établie au cours de ces 20 ans, et on assiste déjà à plus d'une génération de jeunes compositeurs qui sortent du studio et qui cherchent leurs chemins personnels, parfois en établissant des liens avec d'autres organismes internationaux<sup>20</sup>.

À ce moment, on doit reprendre deux aspects de notre approche initiale pour bien comprendre le lieu du *Studio PANaroma* dans la scène et dans le contexte de la musique contemporaine au Brésil. Le premier aspect concerne les appuis grâce auxquels j'ai pu fonder le studio en 1994. Contrairement à ce qu'on pourrait déduire, l'époque de la fondation du *Studio PANaroma* ne se distinguait substantiellement pas des autres époques du passé: il a fallu trouver les moyens avec les mêmes difficultés rencontrées par la génération de Gilberto Mendes ou de Jorge Antunes. Le point divergent est, on doit le constater, la vision qui guidait l'institutionnalisation du studio et qui voyait soit

dans l'implémentation des disciplines pionnières, soit dans la diffusion publique de la musique électroacoustique internationale à travers les concerts, les livres, les CDs, les Concours et les éditions de la Biennale Internationale, les vrais véhicules (surtout intellectuels) d'appui. En un mot: *de penser au-delà de nos propres réalisations personnelles*, en acte de responsabilité par rapport au passé du genre, mais aussi en croyant à la sensibilité des auditeurs, une fois qu'ils ont accès, avec la plus haute qualité technique, donc sans aucune concession, à des œuvres historiques et à des nouvelles pièces du genre électroacoustique. C'est ça qui a fait, fondamentalement, la différence entre mon attitude, certes, personnelle, et celle de mes précurseurs.

La dernière question concerne la tradition *anthropophagique* de la culture brésilienne. À cet égard, c'est plutôt la voie du syncrétisme – mais un syncrétisme critique et responsable, et donc éminemment dialectique –, provenant de mes expériences auprès du Studio de Cologne dans les années 1980, ensuite en Italie, à l'IRCAM et à plusieurs autres endroits où j'ai pu développer mes recherches et diffuser ma musique et celle de l'École du *Studio PANaroma* (par exemple au Festival l'Espace du Son organisé par Musiques & Recherches à Bruxelles en novembre 2013), à travers divers concerts réalisés dans des lieux assez différents et avec des systèmes de diffusion électroacoustique et de spatialisation sonore très distincts. C'est la conjonction de tous ces facteurs qui m'a guidée dans cette démarche insolite de devenir – si je me permets de le dire – un « pionnier après les pionniers ».

Je me suis donc plongé dans cette démarche militante, qui tient aussi beaucoup du sacerdoce, à savoir: celle de défricher la forêt tropicale, cette *Selva Illuminata*<sup>21</sup>, pour chercher à en faire sortir des fruits – on espère – universaux.

São Paulo, février 2014

**Website du Studio PANaroma :**  
[flomenezes.mus.br/panaroma/index\\_panaroma.html](http://flomenezes.mus.br/panaroma/index_panaroma.html)



(1) Une première version de cet article, ici révisé et élargi, a été publié dans : MENEZES, Flo. « *La Voie du Syncrétisme : sur la Musique Électroacoustique au Brésil* ». *Circuit – Musiques Contemporaines*, Volume 17, Numéro 2 (2007). Montréal : *Les Presses de l'Université de Montréal*, pp. 55-64.

(2) Transcription de l'enregistrement des entretiens avec Pierre Boulez au *Studio PANaroma* le 21 octobre 1996, publiés en portugais dans : MENEZES, Flo. « *Pierre Boulez no Studio PANaroma* », in : MENEZES, Flo. *Música Maximalista – Ensaios sobre a Música Radical e Especulativa*. São Paulo : Editora Unesp, 2006, pp. 207-228. Le passage cité ici se trouve à la p. 228.

(3) "Il desiderio di selezionare emblemi del passato può diventare veleno se non è bilanciato dal desiderio di dimenticare" (BERIO, Luciano. "Testo dei testi", in : BERIO, Luciano. *Scritti sulla Musica*. Torino : Einaudi, 2013, p. 471).

(4) Voir à ce propos : MENEZES, Flo. "Depoimento sobre o pioneirismo eletroacústico de Jorge Antunes no Brasil dos anos sessenta", in : ANTUNES, Jorge. *Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária*. Brasília : Sistrum Edições Musicais, 2002, pp. 93-100.

(5) Voir MENDES, Gilberto. *Uma odisséia musical – Dos mares do Sul à elegância pop/art déco*. São Paulo : Edusp, 1994, pp. 244-245.

(6) Voir STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951-1996 – Dokumente und Briefe*. Kürten : Stockhausen-Verlag, 2001, pp. 350-351. Curieusement, Oliveira et Humpert n'avaient pas fait connaissance ni à cette époque, ni postérieurement. Pour ma part, j'ai été élève d'Oliveira en composition à l'Université de São Paulo de 1980 à 1985, et d'Humpert en composition électroacoustique au Studio allemand entre 1986 et 1990.

(7) Publié dans la revue *Invenção* de juin de 1963 à São Paulo.

(8) MENDES, Gilberto, *op. cit.*, p. 81.

(9) Voir à ce propos KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter – Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo : Musa Editora/Atravez, 2000.

(10) Voir KATER, *idem*, p. 60.

(11) Voir à ce propos LINTZ-MAUÉS, Igor. "Conversa imaginária com Jorge Antunes sobre a música para fita magnética realizada por ele nos anos sessenta no Rio de Janeiro", in : ANTUNES, Jorge, *op. cit.*, p. 60.

(12) Voir MENEZES, Flo. « Depoimento sobre o pioneirismo eletroacústico de Jorge Antunes no Brasil dos anos sessenta », *op. cit.*, p. 98.

(13) Tel sera aussi le cas de l'*Estúdio da Glória* à Rio de Janeiro, fondé par Rodolfo Caesar et Tim Rescala en 1981 – le premier lié surtout au Groupe de Recherches Musicales de Paris, où il avait développé ses premières expériences ; le deuxième lié surtout à la musique populaire et commerciale –, qui a exercé une influence restrictive sur un petit groupe de compositeurs de cette ville pendant les années 1980.

(14) JOYCE, James, *Finnegans Wake*. Londres : Faber and Faber, 1975, p. 143. Ce vocable a été symptomatiquement utilisé par les poètes concrets de São Paulo comme titre de leur traduction historique, publiée l'année de ma naissance dans cette même ville, des fragments de cet ouvrage de Joyce : CAMPOS, Augusto de & CAMPOS, Haroldo de, *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo : Conselho Estadual de Cultura, 1962.

(15) C'est à la suite de ce prix, reçu avec deux autres compositeurs

de réputation significative, Trevor Wishart et Gilles Gobeil, que j'ai été invité par le GRM, à l'initiative de Christian Zanési, à présenter cette œuvre avec l'Acousmonium (l'orchestre de haut-parleurs fondé en 1974 par François Bayle) dans la Salle Olivier Messiaen de Paris. C'est ainsi que j'ai fait la diffusion électroacoustique de cette pièce, le 25 février 1997, dans un concert auquel Luciano Berio avait également pris part, durant le Festival Présences 1997. Ma pièce a été jouée par Isabelle Hureau aux flûtes et Thierry Miroglio aux percussions. Outre *Chants parallèles* de Berio et *Parcours de l'entité* ma composition, le concert a présenté aussi des pièces de Philippe Mion et d'Enrico Correggia.

(16) MENEZES, Flo. *Música eletroacústica – História e estéticas*. São Paulo : Edusp, 1996 (deuxième édition : 2009). Le premier texte de ce livre (pp. 17-48) consiste en une traduction de la première partie (*Antécédents : un regard rétrospectif sur l'histoire de la musique électroacoustique*, pp. 23-78) de ma thèse de doctorat sur les rapports entre la musique de Luciano Berio et la théorie linguistique de Roman Jakobson, soutenue début 1992 à l'Université de Liège en Belgique, sous la supervision académique d'Henri Pousseur : MENEZES, Flo. *Luciano Berio et la phonologie – Une approche jakobsonienne de son œuvre*. Frankfurt a. M. : Peter Lang Verlag, 1993. La partie centrale de la thèse, lauréate du premier concours international de musicologie, *Premio Latina di Studi Musicali 1990* (réalisé à Latina, Italie), a été publiée séparément et consiste en une analyse de l'œuvre électroacoustique *Visage* de Berio : MENEZES, Flo. *Un essai sur la composition verbale électronique Visage de Luciano Berio*. Modena : Mucchi Editore, 1993.

(17) Outre mes textes, ce livre contient des textes de Luigi Russolo, Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Werner Meyer-Eppler, Henri Pousseur, Ernst Krenek, Herbert Eimert, Bruno Maderna, Luciano Berio, Gottfried Michael Koenig, Pierre Schaeffer, Jean-Claude Risset, John Chowning, Carl Dahlhaus et Philippe Manoury, et un CD avec compositions de Koenig, György Ligeti, Schaeffer, Berio, Pousseur et Risset et de moi-même.

(18) Voir, à ce propos : MENEZES, Flo. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo : Editora Unesp, 1998 ; *Acústica musical em palavras e sons*. São Paulo : Ateliê Editorial, 2004 (deuxième édition : 2014) ; et *Música maximalista*. São Paulo : Editora Unesp, 2006.

(19) J'ai introduit le terme *musique maximaliste* pour la première fois en 1983, lors d'un concert à São Paulo. Par *maximalisme*, j'entends une musique d'une haute *complexité phénoménologique* (et, dans ce sens-là, distincte de la démarche de la soi-disant *New Complexity* de Brian Ferneyhough, avec qui j'ai d'ailleurs suivi un cours à Royaumont en 1995), dans le sens de plusieurs niveaux de lectures/écoutes. Par ce biais, je cherche à faire une conjonction d'un haut niveau de structuration avec un pouvoir de séduction immédiat par le fait sonore.

(20) Il suffit de consulter le *website* du *Studio PANaroma* pour se convaincre de l'intense production du studio. Plusieurs de ses réalisations ont été lauréates à des concours internationaux significatifs du genre.

(21) C'est-à-dire *Forêt Allumée*, titre d'une des mes compositions acousmatiques, composée en novembre/décembre 2006 au *Studio PANaroma* à partir des sons de la forêt où j'habite, et qui, tout en faisant référence à Debussy (*Pélleas et Mélisande*), à Henri Pousseur (*Traverser la forêt*) et à Francis Dhomont (*Forêt profonde*), oppose à la forêt obscure de Dante du milieu du chemin de nos vies, la lumière des forêts des tropiques.