

M U S I Q U E

É L E C T R O N I Q U E

D E S P L A T I N E S A U X P U P I T R E S

MATHIEU GUILLIEN



CANOPÉ  
ÉDITIONS  
MAÎTRISER

## MATHIEU GUILLIEN

Pianiste de formation, docteur en musicologie et auteur de *La Techno minimale* (2014), Mathieu Guillien a découvert la musique électronique en 1993. La passion nouée avec cet univers l'a conduit à consacrer ses recherches académiques à la techno, et ce dès 2004. Il a enseigné l'histoire des musiques populaires africaines-américaines en général, et électroniques en particulier, pendant dix ans à l'Université Sorbonne Nouvelle et à travers diverses conférences (École Normale Supérieure de Lyon, EHESS, France Culture, La Gaîté Lyrique, Princeton University, Sciences Po, etc.). Enseignant à l'université d'Évry Paris-Saclay depuis 2017, il poursuit parallèlement une activité de compositeur.

## EN COMPLÉMENT

Découvrez sur [reseau-canope.fr](http://reseau-canope.fr) la partition complète téléchargeable de deux des morceaux au programme issus de l'album *Dancing Wittgenstein* (2018) du Jazzrausch Bigband :

- *Dancing Wittgenstein*
- *I Want To Be A Banana*

Leonhard Kuhn, chef d'orchestre, *Dancing Wittgenstein* et *I Want To Be A Banana*, composition for the « Jazzrausch Bigband ».

© Leonhard Kuhn/Jazzrausch Bigband, 2016.

Comme ils apparaissent ci-dessus, les termes soulignés en pointillés dans le texte indiquent un lien cliquable vers chacun des morceaux au programme, une page web ou une vidéo.

### Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

### Directrice de l'édition transmédia

Tatiana Joly

### Coordination éditoriale

Tania Lécuyer

### Suivi éditorial

Marine Boré, Quentin Ganteil

### Iconographie

Laurence Geslin

### Mise en pages

Michaël Barbay

### Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

### Sous la conduite de l'inspection générale de l'Éducation, du Sport et de la Recherche

Vincent Maestracci, IGÉSR en charge de l'éducation musicale et du chant choral

### Photographie de couverture

Jeff Mills, *Planets*, avec l'Orchestre national du Capitole, La Halle aux grains, Toulouse, 2022

© Patrice Nin

ISSN: 2416-6448

ISBN: 978-2-240-05576-7

© Réseau Canopé, 2023

(établissement public à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constitueraient donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

# SOMMAIRE

4	PRÉFACE
6	CONTEXTE HISTORIQUE DE LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE AMÉRICAINE
6	La house de New York et de Chicago
8	La techno de Detroit
10	FOCUS SUR LA PRODUCTION DE MUSIQUE ÉLECTRONIQUE
10	Le timbre
10	Le rythme
10	La mélodie et l'harmonie
11	La forme
13	JEFF MILLS, DES PLATINES AUX PUPITRES
14	<i>Light From The Outside World</i> (Concert, 2012)
18	<i>The Man who Wanted Stars</i>
20	<i>The Bells</i>
22	<i>Amazon</i>
24	<i>Sonic Destroyer</i>
26	JAZZRAUSCH BIGBAND, QUAND LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE DEVIENT ACOUSTIQUE
28	<i>Dancing Wittgenstein</i> (Album, 2018)
29	<i>Dancing Wittgenstein</i>
30	<i>I Want To Be A Banana</i>
32	<i>I Want To Be A Banana</i> (Slatec Remix)
33	<i>Subzero</i>
35	CONCLUSION
37	BIBLIOGRAPHIE
37	Films et documentaires
37	Repères discographiques
38	Les artistes au programme

# PRÉFACE

La musique est plurielle. Elle est histoire, elle est création, elle est émotion, elle est fête, elle est mouvement, elle est langages techniques, elle est savoirs, elle est sensibilité, et elle parle singulièrement à chacun d'entre nous tout en pouvant embarquer des foules... L'éducation musicale dans l'École, et plus particulièrement l'enseignement de la musique au lycée, en a bien pris la mesure. Dans le cadre contraint qui lui est octroyé, ces enseignements ne cessent d'accompagner les élèves pour qu'ils disposent des repères, compétences, méthodes et démarches pour interroger en pleine autonomie l'immense diversité des mondes sonores, musicaux et artistiques qui les entoure aujourd'hui.

Les programmes limitatifs du baccalauréat, année après année, contribuent à cette dynamique. Ils ne cessent en effet de défricher des territoires nouveaux qui, bien que n'ayant pas eu jusqu'à présent les honneurs du baccalauréat, sont le quotidien contemporain du mélomane informé et curieux, et dont les oreilles sont ouvertes à la réalité du monde artistique. C'est donc dans cette perspective qu'il est apparu indispensable d'engager l'éducation musicale dans son ensemble à s'emparer de l'histoire, des enjeux et des richesses des musiques électroniques. Celles-ci, filles de la révolution technologico-numérique du <sup>xx</sup>e siècle finissant et dont la diffusion a été décuplée par le développement quasi concomitant des réseaux de communication, a en outre nourri – et nourri toujours – une aspiration générationnelle au partage, à la fête et à la danse dont d'autres musiques restent éloignées.

Phénomène artistique d'un rare dynamisme, la musique électronique, au-delà de la pluralité de ses formes et esthétiques, est une réalité majeure de la scène de la création musicale contemporaine nationale et internationale. Après des débuts contrariés par la puissance publique dans différents pays, elle a affirmé ses valeurs et sa générosité au travers des foules considérables qui la plébiscitent à l'occasion de concerts ou autres *rave party*.

Dès lors, il était plus que temps que l'École s'en empare à son tour pour apporter aux élèves, au-delà d'une expérience musicale exclusivement sensible (le concert, la fête, la danse), une découverte de sa brève histoire, des techniques qui y sont déployées, des courants esthétiques qui s'y déploient, mais aussi des enjeux sociétaux dont elle témoigne et qu'elle alimente en retour.

Partant de deux œuvres bien différentes mais montrant à elles deux la richesse présente et à venir des musiques électroniques, cette partie du programme limitatif 2023-2024 – qui sera reconduite lors des deux années scolaires suivantes – justifie pleinement le présent ouvrage conçu et rédigé par l'excellente plume de Mathieu Guillien, docteur en musicologie et éminent connaisseur des musiques électroniques. Le lecteur y trouvera non seulement des éclairages analytiques sur les pièces du programme limitatif, mais également de très nombreuses références et informations sur l'histoire de ces musiques et leurs réalités passées et contemporaines.

Gageons que ce programme et cet ouvrage, tout comme le fait que le programme du baccalauréat 2023-2024, engageront les professeurs et leurs élèves à faire se côtoyer et dialoguer les musiques électroniques avec celles de Schumann, Rameau<sup>1</sup> et beaucoup d'autres.

*Vincent Maestracci*

*IGÉSR en charge de l'éducation musicale et du chant choral*

1 Note de service du 3-10-2022 : Programme limitatif pour l'enseignement de spécialité de musique en classe terminale pour l'année scolaire 2023-2024.

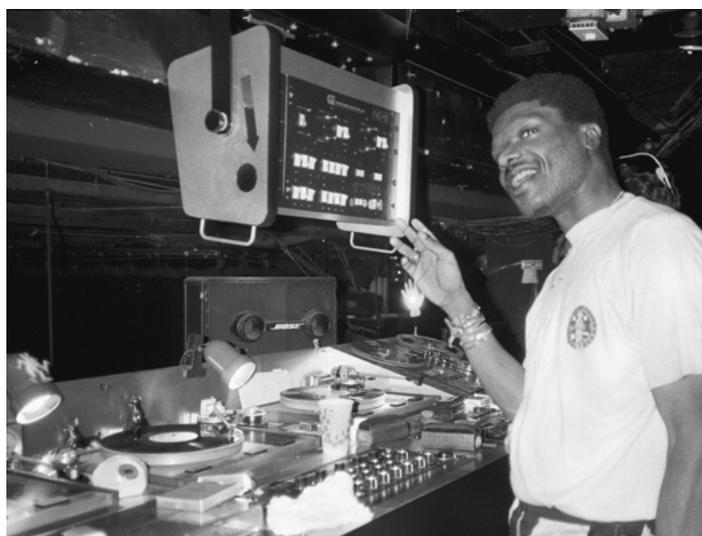
# CONTEXTE HISTORIQUE DE LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE AMÉRICAINNE

La house et la techno sont deux musiques africaines-américaines jumelles, apparues au milieu des années 1980. Leur dimension novatrice, en partie due aux instruments électroniques qui ont à la fois facilité leur apparition et conditionné la plupart de leurs caractéristiques musicales, ne doit pas occulter la filiation culturelle dans laquelle ces musiques s'inscrivent.

## LA HOUSE DE NEW YORK ET DE CHICAGO

Tant au plan sociologique que musical, la house est l'épigone du disco. Lui-même héritier de la soul, le disco s'émancipe de cet héritage avec des morceaux tels que *The Love I Lost*, enregistré par Harold Melvin & The Blue Notes en 1973<sup>1</sup>. L'année 1974 peut être considérée comme la pleine naissance du disco, avec la fondation du label Salsoul et la publication des premiers classiques du genre. Un certain nombre de clubs new-yorkais sont déjà prêts à défendre cette nouvelle esthétique et prendre part au mouvement de société qui l'accompagne, devenant des espaces de sécurité pour la communauté homosexuelle dont l'émancipation, symboliquement initiée par les Stonewall Riots de l'été 1969, s'amplifie durant ces mêmes années.

Le raz-de-marée qu'opère le disco sur la musique américaine durant la seconde moitié des années 1970 va cependant conduire à son rejet par une partie de la population, notamment celle qui se reconnaît dans la musique country, le rockabilly et les valeurs puritaines. S'ensuit une campagne de dénigrement abjecte, autoproclamée « disco sucks », qui culmine le



Tina Paul, Larry Levan au Paradise Garage, New York, États-Unis, 1986.  
© Tina Paul 1986 – Tous droits réservés

12 juillet 1979 avec la *Disco Demolition Night* au cours de laquelle seront détruits plusieurs milliers de disques de musique afro-américaine, tous genres confondus. Dès 1979, aussi bien le magazine *Village Voice* que le *New York Times* identifient les véritables raisons du déclin du disco : comme le résume Craig Werner, « les attaques contre le disco ont donné un habit respectable aux pires genres inavoués de racisme, de sexisme et d'homophobie »<sup>2</sup>. Sans nous appesantir davantage sur cet épisode funeste, encore aggravé par l'apparition du sida, il est incontournable de l'aborder si l'on souhaite comprendre pourquoi la musique électronique américaine ne trouvera jamais les faveurs de son pays natal et y restera cantonnée à des scènes locales.

1 C'est sur ce morceau que le batteur Earl Young développe un nouveau style d'accompagnement rythmique qui perdure encore dans la musique électronique contemporaine. Consulter la [vidéo YouTube](#) (6 min).

2 Craig Werner, *A Change Is Gonna Come – Music, Race & the Soul of America*, New York, Plume, 1998, p. 96. Nous traduisons.

Quelques écrans *underground*, en marge des circuits culturels dominants, vont permettre à la culture disco de survivre, pour finalement retrouver une identité sous le nom de « house music ». En 1977, en plein âge d'or disco, s'ouvre à New York le club Paradise Garage, dont le DJ résident sera Larry Levan (1954-1992). Durant une décennie d'activité, les futurs pionniers de la house new-yorkaise y découvrent les multiples facettes de ce qui fera la *club culture underground* : la qualité technique du son, l'adéquation des lumières, la technicité du DJ et, bien sûr, l'exigence de sa sélection musicale.

Toujours en 1977, et sur le modèle de ce lieu singulier, s'ouvre à Chicago le Warehouse, club qui donnera son nom à la house et dont le DJ résident sera Frankie Knuckles (1955-2014), un protégé de Larry Levan. Quelques années plus tard, le propriétaire du Warehouse ouvre un nouveau club, le Music Box, dont le DJ résident sera Ron Hardy (1958-1992). DJ disco avant tout, Knuckles faisait preuve d'un certain classicisme, notamment dans son attachement à la voix. Son concurrent Ron Hardy était au contraire friand des nouvelles sonorités offertes par les instruments électroniques et s'est fait le champion de l'innovation stylistique, notamment celle qui prendra le nom d'acid house<sup>3</sup>. La rivalité artistique qui oppose les deux musiciens jouera un rôle essentiel dans la vitalité de la future scène house de Chicago. La dynamique initiée par ces lieux inspire en effet une nouvelle génération de producteurs, majoritairement composée d'autodidactes qui vont s'emparer d'un nouvel instrumentarium électronique, techniquement intuitif et dont les tarifs se démocratisent progressivement.

Il est entendu que l'électronisation du son de la musique populaire occidentale ne date ni de la house ni de la techno : le phénomène débute avec les années 1970 et traverse de nombreux styles<sup>4</sup>. De nouveaux



Roland TR-808, 1980. Fribourg, Suisse, collection du SMEM.  
© SMEM

sons sont d'abord apportés par les claviers électriques tels que l'orgue Hammond (1935), les pianos électriques Rhodes (1946) et Wurlitzer (1954), ou le clavier Hohner (1964). Ils sont bientôt supplantés par des claviers électroniques, c'est-à-dire les synthétiseurs, qui, comme les premiers ordinateurs du marché, peuvent coûter des dizaines de milliers de dollars, mais dont les tarifs vont rapidement s'effondrer. En devenant plus abordables, ces instruments trouvent toujours plus d'acquéreurs, ce qui accélère encore la propagation de leurs sonorités dans la musique populaire.

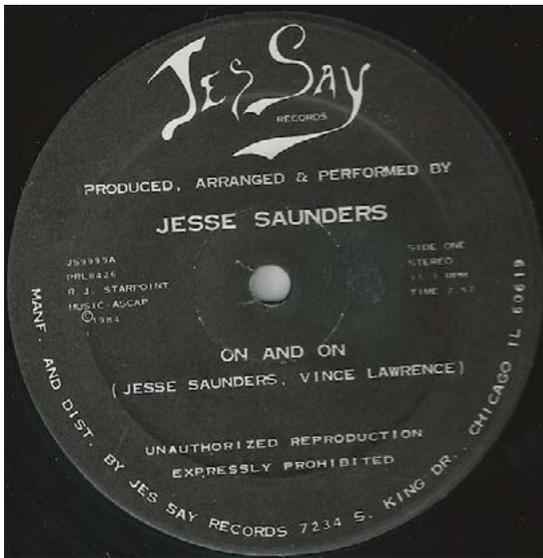
Il en va de même pour les boîtes à rythmes dont l'histoire bascule en 1980 avec la TR-808, commercialisée par la firme japonaise Roland. Malgré ses défauts, cette boîte à rythmes sera littéralement fondatrice aussi bien du rap que de la house<sup>5</sup>.

Aux synthétiseurs et boîtes à rythmes s'ajoute l'immense nouveauté de l'échantillonneur, qui se démocratise à son tour en 1986 avec le S900 de la firme japonaise Akai. Notons que cet instrument se « limite » à apporter un pilotage numérique – et donc un gain immense en temps et en pénibilité – à des manipulations aussi anciennes que la bande magnétique elle-même, qui dès sa création permettait *de facto* toute sorte d'opérations de découpage, collage, montage et duplication, démontrées notamment par la musique concrète. Si son usage n'est pas systématique, l'échantillonneur permet aux musiciens électroniques d'aborder les répertoires disco, soul et funk comme un vaste réservoir dans lequel piocher les boucles

3 Il peut être utile de mentionner que Ron Hardy était héroïnoman, ce qui semble s'être traduit par une perception différente de son environnement, notamment sonore. L'acid house a pour morceau fondateur *Acid Tracks*, produit en 1987 par le collectif Phuture pour le label Trax. Long de douze minutes, dépourvu de voix et échappant totalement à la forme chanson, ce morceau est un excellent aperçu de toute la nouveauté sonore et formelle qu'a pu proposer la house dès ses premières années. Exemple aussi précoce que remarquable de transformation continue du motif principal.

4 Citons simplement Kraftwerk (*Kraftwerk*, 1970), Herbie Hancock (*Mwandishi*, 1971) ou Stevie Wonder (*Music Of My Mind*, 1972).

5 Parmi les multiples avatars numériques de ces boîtes à rythmes analogiques, le site <https://roland50.studio> permet de se familiariser avec les sons de certaines d'entre elles et d'avoir un aperçu de leur fonctionnement.



Jesse Saunders et Vince Lawrence, *On and On*, vinyle, 12", 33 1/3 RPM, Jes Say Records, Chicago, États-Unis, R. J. Starpoint Music, 1984.  
© Jesse Saunders, Vince Lawrence. Source : [discogs.com](https://www.discogs.com)

fondatrices de nouveaux genres<sup>6</sup>. Envisagés dans la filiation noire américaine, ces emprunts ne doivent pas être considérés comme du plagiat mais bien plutôt comme des révérences : on échantillonne pour rendre hommage à – et d’une certaine manière réactualiser – une musique toujours présente à l’esprit de musiciens qui, ne l’oublions pas, ont grandi avec elle.

Le morceau que nous retiendrons comme le premier enregistrement house, intitulé *On and On*, est publié par Jesse Saunders à Chicago en 1984. Composé alors que l’industrie phonographique américaine ne veut plus entendre parler de disco, l’instrumentarium du morceau reflète le manque de moyens disponibles pour la production de musique de danse en ce début des années 1980 : un synthétiseur KORG Poly-61 et deux instruments Roland fondamentaux de la musique électronique populaire de danse, le synthétiseur de lignes de basse TB-303 et la boîte à rythmes TR-808. À la suite de *On and On* et de son succès local, cette nouvelle (Ware)house music s’établit dans l’industrie discographique en 1985 avec la création, toujours à Chicago, des labels Trax et DJ International, sur lesquels seront publiés les premiers classiques du genre.

6 En fonction des moyens logistiques à disposition, la pratique du sample est un exercice particulièrement stimulant à proposer dans le cadre scolaire, sachant que la base de données [whosampled.com](https://www.whosampled.com) permet d’identifier les emprunts utilisés dans certains morceaux contemporains à succès, et les mettre ainsi en perspective.

Le premier catalyseur européen de la musique électronique américaine, et plus précisément de l’acid house, sera le club Hacienda de Manchester. Exacerbé par la consommation d’ecstasy, l’engouement des jeunes Anglais pour la musique électronique prend l’ampleur d’un phénomène de société avec le (second) *Summer of Love* des étés 1988 et 1989. Les clubs ne suffisent plus à contenir cette ferveur qui engendre les raves, aussi massives qu’illégales, bientôt sévèrement réprimées par le gouvernement Thatcher. La panique des pouvoirs publics aboutit en 1994 au *Criminal Justice and Public Order Act*, visant à interdire ce type de fêtes en plein air autour d’une musique définie comme incluant « des sons entièrement ou majoritairement caractérisés par l’émission d’une succession de rythmes répétitifs »<sup>7</sup>. Suite à cette répression, plusieurs *sound systems* se réfugient sur le continent, notamment dans les Flandres, en France et en Allemagne. Malgré ces contretemps politiques, l’Angleterre donnera le jour à de nouvelles esthétiques, notamment l’*intelligent dance music* du label Warp, ou la *drum’n’bass* du label Metalheadz.

## LA TECHNO DE DÉTROIT

La techno est elle aussi apparue au milieu des années 1980, mais cette fois à Détroit. La proximité spatiale, temporelle et sonore de la house et de la techno conduit à les associer, le plus souvent à raison.

En tant que musique africaine-américaine, la techno comporte des éléments musicaux hérités de l’ensemble des genres musicaux qui l’ont précédée : blues, jazz, soul, funk et disco. Mais, au contraire de la majorité des autres musiques populaires occidentales, la spécificité la plus notable de la techno est d’être instrumentale. Autre particularité, la techno se conçoit dès l’origine comme une musique composée à l’aide d’instruments électroniques, d’ailleurs identiques à ceux de la house mais utilisés dans une optique peut-être plus singulière.

En effet, la house tend à utiliser ces nouveaux instruments pour leur caractère pratique et économique, permettant de (re)produire du disco à moindre coût, quand la techno n’hésite pas à explorer les possibilités nouvelles offertes par ces instruments. Derrick May considère ainsi que « le cœur de la house appartient

7 L’intégralité de ce texte de loi est disponible sur le [site gouvernemental](https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/111111) de diffusion de la législation anglaise. Nous traduisons.

encore au disco des années 1970 », alors que les musiciens techno ont « une bien plus grande aptitude à l'expérimentation »<sup>8</sup>.

Comprendre la genèse de la techno implique également d'explorer l'histoire unique de la ville de Détroit, de l'industrie automobile au label Motown, symbole de la réussite économique et artistique pour l'ensemble de la communauté africaine-américaine, en passant par les émeutes meurtrières et dévastatrices de 1967, et par la révolution post-industrielle, destructrice pour l'emploi ouvrier. Les nombreux documentaires consacrés à Détroit en général, et à sa musique en particulier, rendent ainsi compte de l'état d'abandon dans lequel la ville reste encore, depuis un demi-siècle<sup>9</sup>.

Une scène disco tout à fait vivace, portée par le DJ Ken Collier, a durablement marqué la création musicale de Détroit. Les pionniers de la techno insistent également sur une autre influence majeure, celle du DJ radio Charles « The Electrifying Mojo » Johnson et de sa programmation visionnaire, avide d'expériences électroniques. Non content d'offrir à ces jeunes musiciens de nouvelles perspectives musicales, Mojo se fait également leur champion, diffusant notamment les premières productions du duo electrofunk Cybotron, qui associe Juan Atkins et Richard Davis entre 1981 et 1985. Si Cybotron domine le renouveau électronique de la création musicale indépendante à Détroit, le catalogue du duo consiste principalement en chansons électroniques, similaires à celles de Kraftwerk par exemple. C'est en solo que Juan Atkins (sur son label Metroplex, fondé en 1985) et l'un de ses protégés, Derrick May (avec son label Transmat, créé en 1986), finalisent une esthétique que l'on peut réellement qualifier de « nouvelle », la techno, que d'autres à leur suite exploreront, notamment Jeff Mills et le collectif Underground Resistance, qu'il fonde en 1989 avec Mike Banks.

C'est en Allemagne que la techno de Détroit va trouver une véritable terre promise et, si cette musique est devenue une partie si importante du tissu culturel allemand, c'est parce qu'elle aura été la bande-son officieuse d'un moment unique dans l'histoire du



Kevin Saunderson, Juan Atkins, Eddie Fowlkes et Derrick May, Détroit, États-Unis, 2003.

© Tous droits réservés 2023 – Source : [ra.co/features/1641](https://ra.co/features/1641)



Mad Mike, *Hi-Tech Dreams/Lo-Tech Reality*, vinyle, 12", 33 1/3 RPM, UR/Mad Mike Music, Détroit, États-Unis, 2007.

© Underground Resistance – Source : [discogs.com](https://discogs.com)

pays : sa réunification. Loin des brimades idéologiques rencontrées en Angleterre ou en France, et pour n'en retenir que quelques symboles berlinois, cette osmose est illustrée par le disquaire Hard Wax (1989), la Love Parade (1989), ou le club et label Tresor (1991). Les sensibilités locales conduiront les producteurs techno allemands à développer eux aussi de nouveaux styles, dont la trance (via les labels Eye Q et Harthouse) et la techno minimale (notamment produite par le duo Basic Channel).

8 Notes de la compilation *Techno! The New Dance Sound of Detroit*, publiée en 1988 par une filiale du label anglais Virgin. Nous traduisons.

9 Une liste de documentaires est disponible en annexe. Le site [100abandonedhouses.com](https://100abandonedhouses.com) propose en complément une centaine de photographies de ces nombreuses maisons de Détroit toujours en ruines.

# FOCUS SUR LA PRODUCTION DE MUSIQUE ÉLECTRONIQUE

La simplicité structurelle d'une majorité de la production de musique électronique en rend l'analyse paradoxalement complexe, puisqu'elle invite à trouver de nouveaux angles d'approche et, souvent, à abandonner nos habitudes d'écoute.

## LE TIMBRE

Bien que les sons électroniques aient désormais perdu leur caractère inouï, nous ne disposons pas à leur sujet d'une nomenclature analytique similaire à celle que nous pouvons convoquer pour étudier les musiques acoustiques. Au sein de l'immense panel des outils électroniques, rares sont les instruments réellement identifiables, à l'exception notable des boîtes à rythmes TR-808 et TR-909. Ajoutons toute la limite de rendre compte à l'écrit, par une transcription ou par un schéma, d'un morceau électronique dont l'essence même réside dans les sons utilisés. Notons enfin la possibilité offerte par les traitements électroniques de procéder à des transformations graduelles des timbres, une opération difficilement transposable aux instruments acoustiques.

## LE RYTHME

Malgré leur fonction apparemment aussi banale qu'inévitable, il serait malvenu de ne considérer les boîtes à rythmes que comme de simples métronomes améliorés. En effet, celles-ci sont par définition des synthétiseurs de sons percussifs, avec ce que cela implique dans le choix des sonorités produites. En conséquence, et parce que les motifs d'un morceau techno sont souvent aussi rythmiques que mélodiques, il serait incongru de circonscrire la programmation rythmique d'une composition donnée à un simple rôle d'accompagnement.

Cela étant dit, la house et la techno respectent clairement une métrique à 4/4 dont tous les temps sont

marqués par un son de grosse caisse (*kick*)<sup>10</sup>. Les contretemps sont plus systématiquement marqués dans la techno, et les temps faibles sont plus systématiquement marqués dans la house.

## LA MÉLODIE ET L'HARMONIE

Quelques remarques génériques peuvent être proposées, mais aucune ne saurait faire figure de règle absolue. Il serait par exemple improbable de trouver un morceau techno dépourvu de tout motif mélodique<sup>11</sup>, strictement monodique, ou strictement hétérophonique (où différents sons seraient utilisés pour superposer une seule et même ligne mélodique à elle-même).

Une fois ces trois remarques établies, la dimension mélodique d'un morceau techno ne répond à aucune convention autre que celle d'une recherche d'euphonie. Les différents motifs d'une composition semblent ainsi généralement issus les uns des autres, illustrant le caractère empirique du processus créatif à l'œuvre. La polyphonie plus ou moins complexe proposée par un morceau donné résulte ainsi moins d'une réflexion harmonique que contrapuntique ou, plus précisément, de la combinatoire de boucles relativement courtes. Une approche tonale peut être parfois proposée, mais avec prudence : une alternance perpétuelle entre tonique et dominante perd rapidement son sens fonctionnel à mesure qu'elle est répétée au sein d'un morceau qui ne présenterait pas de cadre harmonique complet.

10 *Growth* (1995) de Jeff Mills constitue l'une de ces très rares exceptions d'un morceau à 3/4.

11 Le morceau *Spastik* (NovaMute, 1993), produit par Richie Hawtin sous son pseudonyme Plastikman, est un célèbre contre-exemple de morceau purement rythmique dont les sons sont intégralement générés par une TR-808 et une TR-909.



Marshall Jefferson, 1989, photographie extraite de Simon Trask, « Emotional Foundations », *Music Technology*, Music Maker Publications Limited/Future Publishing, Royaume-Uni, mars 1989, p. 56.  
© Matthew Vosburgh. Tous droits réservés, 2023. Source : [muzines.co.uk](http://muzines.co.uk)

Quant au principe de boucle musicale, il est évidemment ancien. On pourrait citer les *talea* et *color* médiévales, les *ostinatos* baroques, le schéma harmonique classique de la première école de Vienne, ou la grille du blues. Comme le rap, la musique électronique se situe dans la continuité de la rupture systémique opérée par le funk en général, et James Brown en particulier, dont les compositions reposent souvent sur des motifs ne dépassant pas deux mesures. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Brown sera l'artiste le plus samplé par le rap, les *breaks* instrumentaux de ses morceaux offrant les fondations idéales sur lesquelles bâtir cette nouvelle esthétique.

## LA FORME

Bien qu'une réflexion sur la répétition musicale passe nécessairement par Steve Reich et le minimalisme américain, aucun des pionniers de la house et de la techno n'était formé à la musique classique ou contemporaine, ni n'en avait même forcément connaissance. L'apprentissage autodidacte des pionniers techno est sensible dans l'adéquation parfaite entre les instruments qu'ils ont utilisés pour créer cette musique et la plupart des principes formels

qu'elle observe : les boîtes à rythmes, les séquenceurs (souvent intégrés aux synthétiseurs) et les échantillonneurs ont pour objectif commun la création, la programmation ou l'extraction de boucles. Contrairement à l'image d'Épinal du musicien électronique iconoclaste, bidouilleur et bricoleur, la plupart d'entre eux ne cherchent pas à contourner les principes de fonctionnement de leurs instruments, aussi simples qu'efficaces.

La structure formelle de la musique électronique est induite par le principe d'enregistrement par « overdub ». Aussi bien Juan Atkins que Marshall Jefferson décrivent cette méthode qui consiste à ajouter des boucles à une piste déjà enregistrée, par prises successives : à l'aide d'un magnétophone quatre pistes, il s'agit d'enregistrer une première piste, puis la diffuser en l'enregistrant de nouveau mais accompagnée d'une seconde piste, puis rediffuser l'enregistrement de ces deux pistes pour les réenregistrer accompagnées d'une troisième, et ainsi de suite. En découle une construction par couches successives, généralement ajoutées ou soustraites selon une carrure de 4 ou 8 mesures, rarement plus ou moins, éventuellement par fondu (*fade in* ou *fade out*). Le résultat final évoque généralement la forme d'une arche.

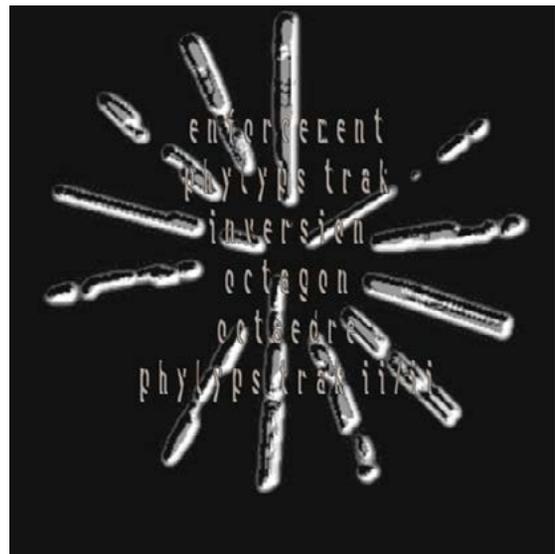
Un certain nombre de stratégies peuvent cependant être mises en place par les compositeurs pour contourner plus ou moins consciemment la répétition inhérente à la musique électronique. Parmi ces options, citons l'intégration d'une improvisation, mais aussi la transformation continue de certains motifs, parfois durant l'intégralité d'un morceau donné.

Les sections d'un morceau peuvent être articulées de nombreuses manières, par exemple par la suspension momentanée du kick (figure de style que nous nommerons « virgule pulsatile » dans nos analyses), ou l'usage du couple *rise/drop* (« montée/chute »), en particulier depuis les années 2010 et sous l'influence de l'EDM<sup>12</sup>. Le *rise* crée un sentiment d'anticipation chez l'auditeur par divers procédés : massification ou raréfaction des textures, *crescendo* rythmique (valeurs doublées ou monnayées) ou suppression de la section rythmique (complète ou partielle), élévation ou baisse du timbre, etc. Le *drop* intervient ensuite, par le retour du kick, une suppression ou une nouvelle découpe de la voix, l'ajout d'un effet sonore, etc. Parmi les œuvres au programme, les meilleurs exemples de cette pratique seront à trouver dans le morceau *Dancing Wittgenstein* du Jazzrausch Bigband (voir page 28).

Au-delà de ces quelques remarques, il est relativement vain d'espérer trouver des règles formelles absolues. À l'exemple des morceaux de Jeff Mills présentés ici, particulièrement dans leurs versions originales, on constatera qu'un morceau techno vit au gré des retraits et retours de ses différents éléments. Rares sont les morceaux à ne pas proposer au moins un *break*, qui vient naturellement ponctuer la composition mais également offrir au DJ une porte de sortie, s'il décide d'enchaîner le morceau à un autre sans attendre sa conclusion. Notons cependant que ce *break* est bien souvent central, clé de voûte de la forme en arche.



Robert Hood, *Minimal Nation*, 3 x vinyle, 12", 33 1/3 RPM, 45 RPM, réédition remasterisée, M-Plant, Détroit, États-Unis, 1994-2009.  
© M-Plant Music. Source : [behance.net](http://behance.net)



Basic Channel, *BCD-2*, CD compilation, Basic Channel Productions, Berlin, Allemagne, 2008.  
© Basic Channel Productions/Bertelsmann Music Group.  
Source : [discogs.com](http://discogs.com)

12 Brad Osborn, « Risers, drops and a fourteen-foot cube », in Carol Vernallis et alii (ed.), *Transmedia Directors*, Londres, Bloomsbury, 2020, p. 159-168. L'EDM, qui signifiait originellement « electronic dance music », est l'étiquette sous laquelle l'industrie phonographique américaine classe la musique électronique de danse commerciale dont la forme correspond généralement à celle de la chanson.

# J E F F M I L L S , D E S P L A T I N E S A U X P U P I T R E S

Né en 1963 à Détroit, Jeff Mills commence sa carrière musicale en tant que DJ, développant une technique hip-hop remarquable qui lui vaut le surnom de The Wizard<sup>13</sup>. En parallèle d'une première expérience au sein du groupe Final Cut entre 1988 et 1990, dont les productions oscillent entre techno et musique industrielle, Mills fonde le label Underground Resistance avec Mike Banks en 1989. Un poste de DJ résident au club Limelight de New York le conduit à quitter Détroit en 1992. Il poursuit alors une carrière sans égale de DJ techno et de compositeur<sup>14</sup>, fondant plusieurs labels, dont le plus important reste Axis.

Il est pour le moins délicat de rendre compte en quelques morceaux de l'œuvre d'un compositeur aussi prolifique. Avec plus de cinquante albums et plus d'une centaine de maxis (disques vinyles contenant un ou deux morceaux par face), déployés sur plus de trois décennies d'exercice, on conçoit les multiples modalités de l'évolution stylistique du compositeur, que nous résumerons arbitrairement à deux grandes périodes.

Dans un premier temps, Jeff Mills fonctionne selon le modèle classique du DJ techno, se produisant dans les clubs les plus prestigieux, publiant principalement sur ses propres labels et pour l'essentiel des maxis résolument techno, destinés à son alter ego DJ. Un élément original de ses sets de DJ est qu'ils sont souvent conclus par une improvisation de TR-909. C'est d'ailleurs l'instrument dont joue Mills sur scène lors des concerts donnés avec des orchestres.



Jeff Mills et Thomas Roussel, *Lights From The Outside World*, Paris, salle Pleyel, 2012.

© Tous droits réservés 2023. Source : [thomasroussel.fr](https://thomasroussel.fr)

Autour de l'an 2000, l'activité du compositeur prend une nouvelle envergure : s'il continue à publier des maxis vinyles, le musicien multiplie dès lors les albums CD et s'affranchit du strict écosystème des clubs techno. Alors qu'il s'écarte progressivement des canons stylistiques du genre, la créativité de Jeff Mills se déploie désormais en fonction d'une conceptualisation systématique.

Tous les supports et tous les formats sont alors envisagés pour diffuser sa musique : DVD, Blu-Ray, clé USB, fichiers audionumériques, musiques de film ou de ballet, ciné-concerts, installations sonores, etc. Une liste de lieux, que nous limiterons à la seule ville de Paris, où Jeff Mills habite désormais, rend compte de son accession rapide aux instances les plus autorisées du monde de la culture : Centre Pompidou, Cinémathèque française, Cité de la musique, Forum des images, Grand Palais, Musée du Louvre, Musée du Quai Branly, Philharmonie de Paris, Salle Pleyel, etc. En 2017, il est fait Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres par Jack Lang.

13 [Jeff Mills, The Wizard Detroit, vidéo YouTube \(3 min\).](#)

14 En 2015, Jeff Mills indiquait toujours se produire en tant que DJ plus de cent fois par an. Voir l'article suivant : <https://cairoscene.com/ArtsAndCulture/Jeff-Mills-Creates-Egyptian-Inspired-Project-For-T>

Bien que le terme de « concept » soit vite galvaudé dans le domaine de l'art contemporain, il correspond absolument à la dynamique créatrice du compositeur américain. Parmi ses multiples sources d'inspiration, nous retiendrons la principale : depuis *Metropolis* en 2000, à peu près aucune de ses créations n'échappe à l'influence du cinéma de science-fiction et l'utopie du voyage spatiotemporel : *2001*, *Apollo*, *Blade Runner*, *Cyborg 2087*, *Dark City*, *Emerging Crystal Universe*, *Fantastic Voyage*, *Lost in Space*, *One Man Spaceship*, *Planets*, *Robot Defection*, *Time Machine*, *UFO*, *What a Machine Believes* et *Woman in the Moon* ne sont que quelques-unes de ces compositions aux titres révélateurs.

Cette facette fascinée et fascinante de sa personnalité doit nécessairement à l'histoire particulière de sa ville natale :

L'une des choses les plus importantes qui me soient arrivées a eu lieu pendant les émeutes à Détroit en 1967. Mes parents ont décidé de quitter le pays car la situation était trop violente ; les émeutes ont commencé dans notre quartier : les bombes, la police, l'armée. C'était la guerre. Mes parents ont donc décidé de nous emmener à l'exposition universelle de Montréal, consacrée au futur de l'architecture et de la technologie, et nous y sommes restés quelques semaines. Cela a eu d'autant plus d'impact que nous passions d'une situation désespérée à quelque chose de très vivant, plein de promesses. Pour un enfant si jeune, ces grandes installations et ces grands halls d'exposition formaient comme un impressionnant parc d'attractions consacré au futur.

Derek Walmsley, « Jeff Mills Interview », *The Wire*, n° 300, Londres, février 2009.

Nous traduisons.

Un autre aspect singulier de ce musicien réside dans ses collaborations, multipliées ces dernières années : avec le pianiste classique Mikhaïl Rudy (*When Time Splits*, 2015), le légendaire batteur Tony Allen (*Tomorrow Comes The Harvest*, 2018), le jazzman français Jean-Philippe Dary (*Counter Active*, 2021 ; *Live At Montreux Jazz Festival*, 2022), le jazzman multi-instrumentiste et compositeur de Détroit Rafael Statin (*The Override Switch*, 2021), ainsi que le collectif Zanza, imaginé par Jeff Mills en 2021, qui mêle sur scène musiciens jazz et musiciens électroniques.

Au milieu de cette immense activité créatrice, une autre singularité transparait : l'interprétation d'œuvres de Mills par des orchestres symphoniques. Sous le titre *Blue Potential*, la première phase de cette nouvelle exploration est présentée le 2 juillet 2005 par l'Orchestre philharmonique de Montpellier dirigé par Alain Altinoglu, avec une représentation au Pont du Gard célébrant le vingtième anniversaire de l'intégration du site au patrimoine mondial de l'UNESCO.

Ces collaborations de Jeff Mills avec des orchestres classiques se poursuivent, avec par exemple le projet *Planets* – inspiré de l'œuvre de Gustav Holst – interprété en 2016 avec l'Orchestre philharmonique d'Amsterdam au Concertgebouw, en 2017 avec l'Orchestre symphonique de la Casa da Música de Porto et l'Orchestre national de Lyon, ou en 2022 avec l'Orchestre national du Capitole de Toulouse.

Le concert *Light From The Outside World*, retenu pour le baccalauréat, a été créé en Norvège en novembre 2011 avec l'Orchestre symphonique de Stavanger et donné plusieurs fois depuis, notamment en 2016 par le Roma Sinfonietta.

Voir [le concert intégral sur le site de la Philharmonie de Paris.](#)

### **LIGHT FROM THE OUTSIDE WORLD (CONCERT, 2012)**

Enregistré le 23 septembre 2012 à la Salle Pleyel de Paris, avec l'Orchestre national d'Île-de-France dirigé par Christophe Mangou, ce concert est proposé sur le site de la Philharmonie de Paris suivant une découpe en 17 sections, dont 11 correspondent effectivement à des morceaux composés par Jeff Mills.

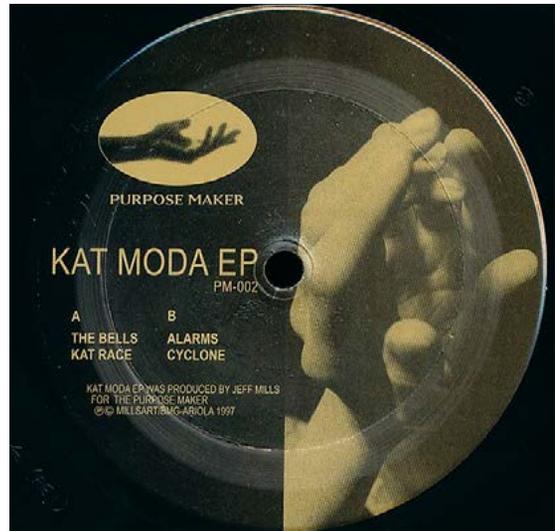
Le compositeur est présent sur scène, pilotant une console de mixage MIDAS Venice 320 à laquelle sont connectés une boîte à rythmes Roland TR-909, un séquenceur et synthétiseur Korg ElecTribes EA-1 MKII ainsi qu'une platine Pioneer CDJ-2000.

Selon Jeff Mills, « plus de la moitié des morceaux ont été composés après l'expérience *Blue Potential*, une fois que j'ai réalisé ce qui pouvait être fait à travers ce genre de collaboration. L'idée est donc ici d'utiliser davantage des compositions spécialement écrites pour un orchestre et des instruments électroniques plutôt que d'adapter un répertoire préexistant ». Relativisons ces propos puisque neuf des onze morceaux du

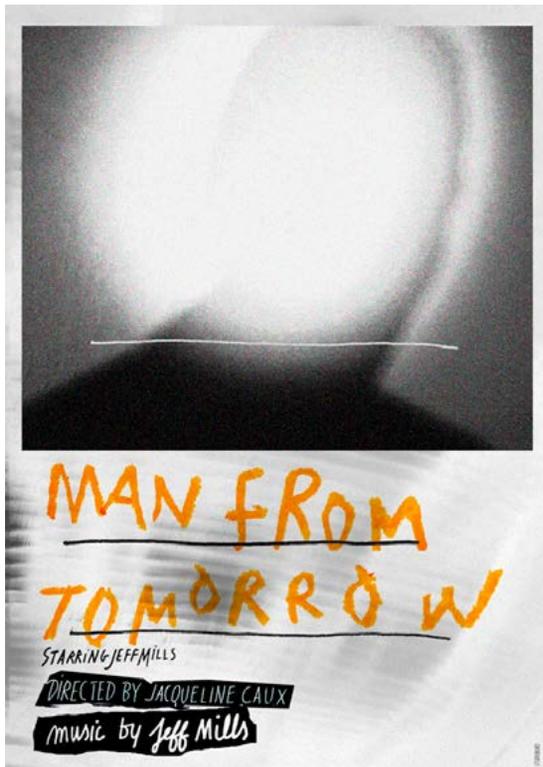
concert Pleyel sont bien des orchestrations d'œuvres préexistantes, et que le programme reprend pour moitié celui du projet *Blue Potential*, dans des versions qui n'ont d'ailleurs pas sensiblement évolué.

Quatre morceaux sont retenus au programme limitatif du bac et présentés suivant le déroulé du concert : *The Man Who Wanted Stars*; *The Bells*; *Amazon*; et *Sonic Destroyer*.

Nous approcherons chaque morceau par sa version originale, pour apprécier les options d'orchestration choisies. Les durées des versions orchestrées sont indicatives, plus courtes que celles indiquées par la Philharmonie qui prennent en compte les applaudissements.



1



3



4



1. Jacqueline Caux, *Man from Tomorrow*, musique de Jeff Mills, Axis, film, 40 min, DVD.

© Universal BMG, États-Unis, 2014

2. Jeff Mills, *Kat Moda EP*, vinyle, 12", EP, 33 ½ RPM, Purpose Maker, Chicago, États-Unis, 1997.

©© Millsart/BMG-Ariola 1997. Source : [discogs.com](http://discogs.com)

3. UR, *World 2 World*, vinyle, 12", 33 ½ RPM, Underground Resistance/Mad Mike Music, Détroit, États-Unis, 1992.

© Underground Resistance. Source : [discogs.com](http://discogs.com)

4. Mike Banks, Robert Hood et Jeff Mills (alias X-101), *X-101*, vinyle, LP, Tresor/Interfisch Records, Berlin, Allemagne, 1991.

© The Vision, UR, 1991. Source : [discogs.com](http://discogs.com)

## LA BOÎTE À RYTHMES TR-909



Roland TR-909, boîte à rythmes (1983).

© Tous droits réservés, 2023. Source : [909originals.com](http://909originals.com)

Pour être en mesure d'évaluer le rôle du compositeur et de ses actions sur scène, il est important de se familiariser avec les sons de la TR-909 : *Bass Drum*, *Snare Drum*, *Low Tom*, *Mid Tom*, *Hi Tom*, *Rim*, *Clap*, *Hi Hat* (*open* ou *closed*), *Cymbal* (*crash* ou *ride*)<sup>15</sup>. Tous les sons peuvent être paramétrés individuellement (hauteur, volume, attaque, decay), en plus de l'accentuation et du swing global.

Jeff Mills semble avoir configuré son dispositif scénique pour que chaque son de la TR-909 corresponde à un canal de la console de mixage. À partir d'une programmation rythmique donnée et préprogrammée dans l'instrument (ce qui explique l'absence d'ordinateur), Mills peut donc choisir quel(s) son(s) diffuser, intervenir sur le volume, l'égalisation et la panoramisation de chacun, avec la possibilité de pouvoir procéder à des *fade in* ou *fade out* simultanés, tout cela de manière plus fluide et précise qu'avec la seule boîte à rythmes.

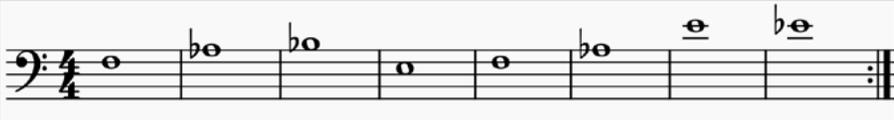
<sup>15</sup> Grosse caisse, caisse claire, toms (grave, médium, aigu), *rimshot*, clappement de mains, cymbale charleston (ouverte ou fermée), cymbale (*crash* ou *ride*).

## The Man who Wanted Stars

Le morceau ne paraîtra pas avant 2014 et la diffusion en DVD du film expérimental *Man from Tomorrow* réalisé par Jacqueline Caux, pour lequel il a été composé (Jacqueline Caux, *Man from Tomorrow*, Axis, AXDV-003, 2014). Le titre du film est emprunté à l'un des morceaux du maxi *Cycle 30* paru en 1994 (Axis, AX-008). Parmi les morceaux du concert, nous sommes donc devant un cas unique puisque la performance précède de deux ans la parution discographique. Il permet ainsi d'aborder le cheminement inverse des autres morceaux, et l'étude de la version orchestrée précède donc ici l'étude de la version originale.

 La version orchestrée  
Durée : 4:17. Tempo : 126 bpm

Parmi les morceaux au programme, celui-ci semble, sans surprise, avoir été le plus pensé pour l'orchestre. Le climat harmonique, qui oscille entre atonalité et polytonalité, extrêmement rare dans la techno, y est pour beaucoup. On remarque combien les deux grandes envolées lyriques (à 1:34 et 3:13) ne conduisent pas à l'entrée du kick, comme on pourrait s'y attendre – et même l'espérer – dans un cadre de club. Ces envois sont néanmoins des moments de stabilisation tonale qui, avec les précautions d'usage, ne sont pas sans évoquer le Quatuor opus 10 n° 6 K. 465 de Mozart, surnommé « Les dissonances », pour ce même passage symbolique de l'ombre à la lumière.

TEMPS	ANALYSE
0:00	Le climat dissonant est installé d'emblée par le dialogue entre le piano et les cordes.
0:35	<p><b>A</b> : ce <b>motif 1</b> des bassons, le premier à être réellement affirmé, fait figure de phare tonal (<i>do</i> mineur) dans cette obscurité dissonante.</p>  <p>L'entrée de la TR-909 (0:40) se fait elle aussi timidement.</p> <p>Cette lutte entre ombre et lumière est relancée à 0:58, comme si la dissonance voulait reprendre le dessus.</p>
1:36	<p><b>B</b> débute après un roulement de timbales. La section est identifiée par l'ajout d'un <b>motif 2</b> aux cuivres (<i>fa</i> mineur) construit sur le principe d'antécédent/conséquent.</p>  <p>La superposition des deux motifs produit une polytonalité relativement euphonique, comparativement aux autres sections.</p>
2:06	<b>C</b> : un coup de grosse caisse marque le début de cette section, caractérisée par la présence des sons de toms au premier plan et surtout par un solo de violon, apparemment atonal. Le premier motif revient dans sa présentation monodique initiale. À 2:44, le retrait de ce motif laisse l'atonalité regagner du terrain.
3:15	<b>B'</b> , peut-être encore plus triomphant que dans sa première mouture, du fait d'une activité rythmique exacerbée.
4:00	<b>Conclusion</b> initiée par une cadence aussi parfaite qu'abrupte, en <i>do</i> mineur, dont l'accord est arpégé par le piano.



## La version CD

Durée: 3:39. Tempo: 130 bpm

Particulièrement court, le morceau propose une rapide introduction avant d'énoncer le motif 1, grandiose. On pourrait prêter au compositeur l'intention de créer le malaise que l'on suppose inhérent au voyage spatial: l'instabilité harmonique de la version orchestrée est ainsi créée dès l'incipit du morceau, par un sifflement

machinique qui reste en filigrane tout au long de la composition. Le trouble est augmenté par ces sons perpétuellement ascendants, à la manière des sons paradoxaux développés par Jean-Claude Risset dans sa *Computer Suite from Little Boy* (1968), en particulier le morceau *Fall*. Enfin, les dissonances tout à fait inhabituelles achèvent d'induire un sentiment d'inquiétude chez l'auditeur, peut-être plus prononcé que dans la version orchestrale.

TEMPS	ANALYSE
0:00	<b>Introduction</b> : note tenue, rythmique et sons perpétuellement ascendants sont rapidement associés. Les cordes semblent à la recherche du motif 1.
0:22	<b>A</b> : avec l'affirmation du <b>motif 1</b> , la forme en arche prend son essor. À 1:22, un nouveau motif construit sur une fausse relation d'octave ( <i>mi<sub>6</sub>/fa<sub>6</sub></i> ) rappelle l'ambiguïté harmonique de la version orchestrale.
2:08	<b>B</b> : les cordes puis les sons ascendants disparaissent pour laisser place à une nouvelle nappe pour le moins anxiogène, d'abord construite sur un intervalle répété de sixte mineure descendante ( <i>mi<sub>6</sub>/sol</i> ). L'amplification mélodique de ce nouveau motif, aussi aventurier que dissonant, est valorisée par le retrait complet de la rythmique [2:38]. Plutôt qu'un relâchement qui viendrait succéder à la première partie ascensionnelle, cette section est bien plutôt suspensive et presque mystique, comme si l'on avait coupé les moteurs du vaisseau maintenant que nous sommes au cœur des étoiles, où tout repère disparaît. Puisque nous sommes avertis de l'attraction exercée sur Jeff Mills par la science-fiction, il est difficile de ne pas songer à la séquence psychédélique qui intervient avant la conclusion de <i>2001, A Space Odyssey</i> [vidéo YouTube, 3 min]. À 3:17, un dernier son, semblable à celui d'un sonar, semble rappeler l'auditeur au réel.

Si l'on retrouve bien le motif principal de l'original, la version techno qui accompagne le film semble finalement plus surprenante. Tandis que la composition orchestrée est très cinématographique (notamment les tutti de 1:34 et 3:13), la version discographique illustre précisément la fascination du compositeur

pour la science-fiction. À son titre explicite fait écho la spatialisation des sons, et ce n'est pas un hasard si le morceau est particulièrement proche de *Perfection*, morceau présent sur l'album *Metropolis* (lien Deezer), tant par son instabilité tonale que son caractère méditatif.

**The Bells (1997, Kat Moda EP, Purpose Maker)**

La version originale

Durée : 4:45. Tempo : 138 bpm

La programmation rythmique mise à part, le morceau repose sur trois éléments mélodiques : un *ostinato* sur note unique, faisant office de ligne de basse, et deux motifs. Mais la qualité des composants du morceau est inversement proportionnelle à leur quantité, tel que l'illustre le *kick* saturé, rapide, relativement aigu. Le motif 1 de quatre notes, qui semble perpétuellement hésiter entre tierce majeure et mineure, est alterné avec une version étouffée de lui-même. Le motif 2 est une séquence de doubles-croches qui n'est pas sans évoquer Giorgio Moroder (*From Here to Eternity* par exemple).

La suspension momentanée du *kick* (à 0:40 et 1:20), que nous considérerons comme une « virgule pulsatile », est peut-être le geste le plus typique du DJ techno. Ces respirations, qui fixent sur l'enregistrement un effet

habituellement improvisé en club, illustrent la vocation du morceau à être mixé et le rendent particulièrement expressif, de même que le son de la cymbale *ride*, modifié « en temps réel » entre 1:37 et 1:44.

Cette tension généralisée, jamais résolue, est amplifiée par un bourdonnement qui n'est pas sans rappeler l'effet de pleurage et scintillement de la bande magnétique. Mais le morceau est plus que la somme de ses parties. Comme l'analyse Kirk Degiorgio, « l'âme des morceaux de Jeff Mills leur vient d'un sens du drame et du *timing*, de la micro-dynamique nécessaire pour obtenir précisément la bonne dose de swing et de tension, et de son expérience soul, funk et disco. Aucun de ces éléments ne peut être capturé par d'autres ». Il présente tout simplement *The Bells* comme « le morceau techno le plus joué, et peut-être le plus influent » (nous traduisons [En ligne]), comme en témoigne la réaction du public après l'entrée du *kick* lors du concert.

TEMPS	ANALYSE
0:00	Dès l' <b>introduction</b> , l'orientation dansante du morceau est manifeste, par le tempo élevé bien sûr puis par la combinaison du <i>kick</i> vite rejoint par l' <i>ostinato</i> rythmique sur <i>mi</i> , faisant office de ligne de basse.  L'amplitude rythmique est renforcée par un son de charleston (0:14) et de <i>ride</i> (par <i>fade in</i> ) puis de <i>claps</i> (0:27, en croches). Notons que la virgule pulsatile (0:40, longue d'une mesure) n'introduit pas de nouvelle section, comme on aurait pu s'y attendre.
0:55	Entrée du <b>motif 1</b> , dont le timbre est modifié suivant une périodicité apparemment irrégulière, mais souvent soulignée par le retrait ou le retour d'autres éléments. 
1:53	Entrée du <b>motif 2</b> arpégé, après la suspension de la charleston durant une mesure. 
2:06	Le <b>motif 2</b> reste seul, le temps d'un court <i>break</i> central qui ponctue la voûte de la forme en arche.
2:19	Retour du <b>motif 2</b> .
2:33	<b>Break</b> similaire à l'introduction. Si le morceau revient ici à son état introductif, cette réduction induit moins un sentiment conclusif que celui d'un nouveau départ : on pourrait considérer que débute ici une seconde partie en miroir inversé de la première, puisque le motif 2 précède cette fois le motif 1. Après son <i>fade in</i> (3:01), le motif 2 est mis en valeur par un son bruité doublé (3:16) et par le retrait par <i>fade out</i> de l' <i>ostinato</i> (3:26).
3:57	La <b>conclusion</b> intervient réellement ici, avec le retrait du <i>kick</i> .
4:11	<b>Da capo</b> . Le morceau, qui aurait pu se terminer ici, propose un retour de l'introduction, qui disparaît finalement par <i>fade out</i> .

### La version orchestrée

Durée: 5:04. Tempo: 127 bpm

Alors que les sonorités de l'orchestre peuvent apporter un éclairage enrichissant à certaines compositions de Mills, plus mélodiques ou oniriques, ses morceaux les plus essentiellement techno n'offrent que peu de prise à une relecture symphonique. L'adéquation de leurs timbres électroniques aux attentes du *dancefloor* ne résiste que difficilement au

processus de l'orchestration acoustique, tandis que l'exécution en concert contrarie encore davantage leur nature dansante. S'il est entendu que la techno se prête volontiers à une écoute statique, ainsi que le démontre précisément la discographie de Jeff Mills, le statut unique de *The Bells* semble imposer son inclusion au sein des projets symphoniques du compositeur, sans que son orchestration ne puisse être des plus convaincantes.

PLAN	ANALYSE
0:00	<p><b>Introduction</b> au carillon tubulaire, qui semble tâtonner vers le motif 1, finalement énoncé mais avec des valeurs rythmiques doublées par rapport à l'original. Le <i>kick</i> est, lui aussi, hésitant.</p> 
0:32	<p><b>A</b> débute avec l'entrée décisive du <i>kick</i> et la disparition du motif 1, remplacé par l'<i>ostinato</i> aux cordes. Un long <i>crescendo</i> [1:20] conduit à la section suivante.</p>
1:32	<p><b>B</b> débute avec le motif 1, qui alterne entre deux pupitres, moyen efficace de retrouver l'alternance de timbres présente dans l'original.</p>
2:24	<p><b>Break</b> porté par l'entrée du motif 2, simplifié. Cette articulation, confirmée par le retrait du <i>kick</i> [3:02], est bien plus nette que le <i>break</i> de l'original. Les timbres orchestraux sont ici particulièrement travaillés, notamment par les <i>glissandi</i> ascendants des trombones ou les <i>pizzicati</i> des violons, qui leur font suite. Un <i>crescendo</i> d'orchestre introduit la section suivante.</p>
3:32	<p><b>B'</b> qui inclut le motif 2 [3:48].</p>
4:02	<p><b>Outroduction</b> par un retour de l'introduction, suivant le modèle du <i>da capo</i> original, avec un motif principal réduit à sa plus simple expression.</p> 

## Amazon (1992, World 2 World, Underground Resistance)



La version originale

Durée : 4:36. Tempo : 133 bpm

La mélancolie dont est empreinte toute la techno de Détroit trouve avec *Amazon* l'une de ses plus remarquables illustrations. Symbolique du style de Détroit, particulièrement mélodique et harmonique, le motif principal n'en reste pas moins inhabituel, tant par ses 16 mesures que par sa dissonance initiale.

On remarquera que le sentiment de plénitude induit par son retour à 2:02 est d'autant plus profond qu'il est attendu. Il en va de même à 3:39, lors du retour de la rythmique.

Parce que de nombreux classiques de la house et de la techno ont été réalisés avec du matériel analogique, lors de manipulations souvent empiriques, remarquons à 3:33 un défaut dans l'enregistrement original, que nous invitons l'auditeur à considérer comme un témoignage du moment de sa réalisation.

♩ = 133

Ostinato mélodique

Motif principal

Ostinato rythmique

5

Ost. mélo.

Motif princ.

Ost. rythm.

9

Ost. mélo.

Motif princ.

Ost. rythm.

13

Ost. mélo.

Motif princ.

Ost. rythm.

Mike Banks et Jeff Mills, « Amazon », in *World 2 World*, Underground Resistance 1992.

© Underground Resistance

Transcription de Mathieu Guillien, 2023.

TEMPS	ANALYSE
0:00	L' <b>introduction</b> débute avec des sons d'oiseaux, vite rejoints par l' <i>ostinato</i> mélodique. Le motif principal, que nous proposons d'entendre en <i>ré</i> dorien, entre par <i>fade in</i> (0:18). Aussi simple soit-elle, l'ampleur harmonique de cette introduction crée d'emblée un climat unique dans le répertoire techno. Notons ensuite l'entrée par <i>fade in</i> de voix amérindiennes (0:56) puis d'un premier élément rythmique (cymbale <i>ride</i> à 1:15).
1:33	<b>A</b> débute par 4 mesures sans <i>kick</i> et le retrait des éléments mélodiques, pour mieux présenter un nouvel <i>ostinato</i> , rythmique celui-ci, établi par un <i>ré</i> . Reviennent ensuite l' <i>ostinato</i> mélodique (1:47) et le motif principal (2:02).
2:31	<b>Break</b> , sur lequel règne le motif principal. L'arche amorce son déclin avec les <i>fade out</i> successifs du motif vocal, puis du <i>kick</i> , puis du reste de la rythmique. Un nouveau départ est amorcé à 3:25, avec les <i>fade in</i> successifs de la voix et de la rythmique (3:28), couronnés par le retour du <i>kick</i> (3:39).
3:39	<b>A'</b> , plus bref que sa première présentation.
3:57	La <b>conclusion</b> est initiée par le retrait des nappes, puis celui du <i>kick</i> (4:12) et de toutes les autres pistes (4:19), à l'exception des chants d'oiseaux, élément tout sauf anecdotique puisque le propos d' <i>Amazon</i> était, déjà, de dénoncer la destruction de la forêt amazonienne mais aussi celle de ses populations indigènes.

### La version orchestrée

Durée: 7:30. Tempo: 130 bpm

Marquant une singulière différence avec l'original, la version orchestrée du morceau est conclue par un solo de percussion, sous-tendu par la TR-909. Ce moment de grâce est aussi réussi que relativement prévisible: enrichir un mix techno de percussions jouées en live est probablement l'ajout le plus naturel qui soit. Les premières expérimentations scéniques

de Laurent Garnier (sur le plateau des Victoires de la musique notamment) avaient consisté à s'adjoindre les services d'une violoniste (pour la mélodie) et du percussionniste Daniel Bechet, voir la vidéo [YouTube](#) (5 min). Le plan de cette orchestration diverge lui aussi, avec un *break* central à la fois anticipé et doublé, qui maintient les deux *ostinati* en tension et retarde considérablement le retour du motif principal.

TEMPS	ANALYSE
0:00	L' <b>introduction</b> est initiée par les sons d'oiseaux, peut-être reconstitués à partir de l'original puisque l'on remarque plus précisément qu'il s'agit d'une boucle. L' <i>ostinato</i> mélodique (0:29) est confié aux flûtes traversières, triangle et xylophone.  L'entrée du motif principal, légèrement modifié, se fait à 0:43. Le <i>fade in</i> des différents éléments rythmiques intervient dès 1:05. L' <i>ostinato</i> mélodique se fait plus insistant, en passant aux cordes (1:43).
2:01	<b>A</b> : l'orchestration respecte le schéma rythmique original, le <i>kick</i> n'entrant pas immédiatement mais après 8 mesures (au lieu de 4). Jeff Mills joue de cet élément comme il pourrait le faire en tant que DJ, produisant des retraits et retours (2:49, 3:37, etc.) qui n'ont pas nécessairement de lien avec des articulations formelles majeures.  Mais alors que le motif principal revenait après 16 mesures dans l'original, c'est ici l' <i>ostinato</i> mélodique qui revient, après 32 mesures (3:00). L' <i>ostinato</i> rythmique est doublé par les cuivres, à la quinte (3:30).
4:00	<b>A'</b> : après 64 mesures, le motif principal revient finalement, mis en valeur par le retrait du <i>kick</i> pendant 10 mesures.
4:59	<b>Fin</b> effective du morceau par une cadence picarde, inexistante dans l'original.
5:14	La version scénique du morceau est prolongée par un solo de percussions, sous-tendu par la TR-909 ainsi que par un nouveau motif arpégé (6:02), lui aussi inexistante dans l'original, possiblement programmé sur le Korg ElecTribes.

**Sonic Destroyer (1991, X-101, Tresor)**

La version originale

Durée : 4:58. Tempo : 124 bpm

À plus d'un titre, *Sonic Destroyer* est un morceau fondateur. Il ouvre ainsi l'album *X-101* d'Underground Resistance, qui lui-même inaugure le label berlinois Tresor. Véritable ambassade de la techno de Détroit en Europe, ce label aura été une institution autour de laquelle ont gravité tous les plus grands noms de la techno, américains et au-delà.

Avant qu'ils n'en prennent le contrepied pour développer une esthétique explicitement minimaliste (Robert Hood, *Minimal Nation*, Axis, 1994. Le sujet est développé dans Mathieu Guillien, *La Techno Minimale*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2014.), les musiciens de Détroit en général et d'Underground

Resistance en particulier jouent encore au début des années 1990 un rôle actif dans la définition du son des raves. À ce titre, *Sonic Destroyer* est un véritable coup de tonnerre dans le paysage électronique européen, notamment du fait du caractère guerrier de son motif principal. L'ambiance militariste du morceau est confirmée par des figuralismes (sons de sirène et évocations « d'avions de chasse »). Nous invitons le lecteur à y entendre l'écho des émeutes de Détroit, relatées par Jeff Mills dans notre présentation du compositeur, et à rapprocher cette composition de Riot, autre morceau d'Underground Resistance pour le moins militant, mais aussi de *Fight the Power* de Public Enemy. Comme le résume Mike Banks, « UR est né de Public Enemy pour la puissance et d'un amour pour la précision allemande de Kraftwerk » (dans Laurent Garnier, David Brun-Lambert, *Electrochoc : l'intégrale 1987-2013*, Paris, Flammarion, 2013, p. 143).

TEMPS	ANALYSE
0:00	<p>L'<b>introduction</b> du morceau est particulièrement explicite sur ses intentions. Le motif principal, très réverbéré, est programmé sur 8 mesures avec une légère variation rythmique sur la seconde. La réverbération du motif est réduite pour mieux anticiper sa redite [0:16], avec une rythmique aussi syncopée que réverbérée et martelée, du fait de l'homorythmie des différents sons (<i>kick</i>, <i>clap</i> et <i>open hi-hat</i>). Le ton est donné.</p> 
0:31	<p><b>A'</b> : les fréquences graves sont rendues menaçantes par la fusion du <i>kick</i> et de la basse, particulièrement sourde. L'inquiétude grandit avec les sons de sirènes [0:46], alertant sur un danger imminent. Un nouveau motif de doubles-croches intervient [1:02], que nous qualifierons d'aquatique.</p>  <p>Après un court <i>break</i> très homorythmique de quatre mesures [1:18], extrait de l'introduction, le morceau est agrémenté de sons évocateurs d'avions de chasse [1:30, 1:36, etc.]. La section est dynamisée par le retrait de la basse [1:41] puis son retour [1:56], qui fait disparaître le motif principal. À 2:12, le retour du motif aquatique s'accompagne d'une transposition des sirènes à l'octave supérieure.</p>
2:27	<p>Le <b>break</b> reprend l'introduction. Notons sa position centrale, clé de voûte de l'arche formelle.</p>
2:43	<p><b>A'</b> : les allers-retours du <i>kick</i> [2:51, 2:55, etc.] suggèrent l'intention de Jeff Mills plutôt que celle de Mike Banks, l'autre compositeur du morceau, qui n'est pas DJ.</p>
2:58	<p><b>Pont</b> marqué par le retrait du motif principal et la mise en valeur du motif aquatique. Le court <i>break</i> rythmique [3:21] pourrait être issu d'une improvisation de Jeff Mills à la TR-909, comme le musicien avait déjà l'habitude d'en proposer à l'époque pour conclure ses sets de DJ. Cette partie transitionnelle se termine avec le retour de l'introduction [3:29].</p>
3:36	<p><b>A''</b>, caractérisé par le traitement du motif aquatique, aussi fugace que réverbéré. Le motif principal est de nouveau retranché [3:52] puis rétabli [4:07], accompagné des sirènes militaires et de la rythmique. Cette section peut être envisagée comme une invitation à transiter de ce morceau vers un autre, dans le cadre d'un set de DJ.</p>
4:38	<p><b>Conclusion</b>, amorcée par le retrait du <i>kick</i>.</p>

 La version orchestrée

 Durée : 4:53. Tempo : 128 bpm

Il s'agit de la seule orchestration plus rapide que l'original, ce qui explique peut-être pourquoi c'est également la seule à être plus courte que son modèle.

S'adressant ensuite au public, le compositeur rappelle son intention de faire de *Sonic Destroyer* un morceau particulièrement percutant, qui ne passerait pas

inaperçu lors de la première venue du collectif Underground Resistance en Allemagne au début des années 1990. Cependant, les timbres de ce classique de la techno perdent une part significative de leur singularité du fait de leur adaptation acoustique, trait d'autant plus sensible que, à l'exception de l'ajout d'un court solo de percussion, cette version symphonique ne prend guère de libertés formelles vis-à-vis de la version phonographique.

TEMPS	ANALYSE
0:00	Dès l' <b>introduction</b> , le respect de l'original est flagrant, jusqu'à la virgule rythmique [0:16] avant la redite.
0:33	<b>A</b> , identifiable par l'entrée du <i>kick</i> . Comme on pouvait s'y attendre, les sirènes sont confiées aux cuivres [0:48]. Le motif principal passe au second plan avec l'entrée d'un <i>ostinato</i> mélodique issu du motif aquatique de l'original [1:02], qui change de caractère tant par son registre aigu que sa rythmique épurée.  Avec le retrait de cet <i>ostinato</i> [1:17], le motif principal revient au premier plan.
1:54	<b>Break</b> , qui met particulièrement en valeur les sirènes.
2:24	<b>A'</b> , enchaîné à un pont [2:54], d'abord construit sur l' <i>ostinato</i> mélodique puis sur un long <i>crescendo</i> d'orchestre [3:02].
3:24	<b>A''</b> laisse rapidement place à un solo de percussion [3:39]. Reviennent ensuite les éléments mélodiques, <i>ostinato</i> d'abord [4:09] puis motif principal [4:24], transposé un ton plus haut. La fin, inhabituellement abrupte, souligne la position conclusive de <i>Sonic Destroyer</i> , souvent placé par Jeff Mills en fin de programme de ses concerts symphoniques.

# JAZZRAUSCH BIGBAND, QUAND LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE DEVIENT ACOUSTIQUE

Formé en mars 2014 par le tromboniste Roman Sladek et d'autres étudiants de l'université de musique et de théâtre de Munich, le Jazzrausch Bigband se propose d'interpréter sur scène des compositions mêlant jazz, house et techno. Cet ensemble de big band traditionnel inclut néanmoins des instruments électroniques.

La formation tire son nom de la série de concerts « Jazzrausch » du club munichois Rausch & Daughters, où elle a fait ses débuts. Après la fermeture de ce club, le groupe reste à Munich mais déménage au club techno Harry Klein en 2015, y prenant le rôle de big band résident, une première dans l'histoire de la techno.

D'après les informations données par son label Act, le big band donne 120 représentations par an dans le monde entier et s'est produit aussi bien au Lincoln Center de New York qu'à la Philharmonie de Munich et dans des festivals internationaux (JZ Festival de Shanghai, Safaricom International Jazz Festival de Nairobi, Ural Music Night de Iekaterinbourg et le SXSW Music Festival d'Austin). Outre la qualité des compositions et des arrangements, généralement dus au guitariste Leonhard Kuhn, le succès du groupe vient naturellement du caractère original de cette formation qui propose une musique électronique de danse relativement classique mais avec toute l'énergie scénique d'une vingtaine de musiciens, bien différente du DJ seul sur scène, ou du musicien live en solo, auquel le public de la musique électronique est habitué.



Jazzrausch Bigband, Ostra-Dome, Dresde, Allemagne, 2019.

© Hans Joachim Maquet. Source : [fotocommunity.de](http://fotocommunity.de)

Le travail du Jazzrausch Bigband reflète deux problématiques distinctes et complémentaires: d'une part, l'association du jazz et de la musique électronique et, d'autre part, l'ambition de jouer de la musique électronique à l'aide d'instruments acoustiques.

Contrairement à la rencontre entre la techno et l'orchestre symphonique, qui ne va pas de soi et n'intervient que dans le cadre de projets aussi rares que spécifiques, la rencontre entre le jazz et la musique électronique n'est pas nouvelle et s'exprime finalement de manière naturelle, puisque le jazz fait partie du bagage culturel des musiciens africains-américains pionniers de la techno. Moins qu'une rencontre, loin d'un mélange opportuniste ou iconoclaste, cette relation est une intimité aussi ancienne que la musique techno, puisque les deux genres sont inscrits dans une même tradition musicale.

La techno de Détroit nous propose ainsi de nombreux classiques dont certains aux titres explicites, tels *Jazz is the Teacher* (Juan Atkins, 1992), *Hi-Tech Jazz* et *Jupiter Jazz* (Underground Resistance, 1992 et 1993), sans parler de nombreux projets ou formations parmi lesquels l'Innerzone Orchestra et The Detroit Experiment de Carl Craig. Parmi les musiciens house de Détroit, les compositions de Theo Parrish et Moodymann abondent elles aussi en éléments jazz. Quant à la formation live du collectif Underground Resistance, elle intègre toute une nouvelle génération de jazzmen, pour beaucoup formés par le trompettiste Marcus Belgrave (1936-2015). Ainsi, lorsque *Downbeat* complimente le Jazzrausch Bigband, estimant que « le mélange de jazz et de techno peut sembler à première vue surprenant mais s'avère parfaitement cohérent »<sup>16</sup>, le magazine révèle surtout sa méconnaissance de la musique électronique et, de façon plus regrettable, passe sous silence les nombreux précédents historiques.

De fait, la fusion des esthétiques jazz avec la musique électronique est généralement plus intellectualisée en Europe, où de nouvelles appellations telles que « future jazz » ou « acid jazz » ont vu le jour lors des développements stylistiques de la musique électronique au cours des années 1990. Plusieurs artistes européens font figure de référence dans ce domaine: Jazzanova (collectif de musiciens allemands



Galaxy 2 Galaxy, Hi Tech Jazz, 2x vinyle, 12", 33 ⅓ RPM, Underground Resistance/Mad Mike Music, Détroit, États-Unis, 1993.

© Mad Mike. Source: [discogs.com](https://discogs.com)

dont le nom est emprunté à l'album éponyme d'Ira Kris Group, 1972), Lars Bartkuhn (Francfort), Ludovic Navarre (plus connu sous son pseudonyme St Germain, publié sur le légendaire label de jazz Blue Note), Bugge Wesseltoft (Norvège), ou les Anglais Flying Lotus, Kirk Degiorgio, Squarepusher et Matthew Herbert. Au Royaume-Uni encore, il faudrait enfin évoquer l'influence du jazz sur la drum'n'bass et ses plus illustres représentants, parmi lesquels 4 Hero, Goldie, Photek ou Roni Size.

Mais plus que dans la « simple » rencontre d'esthétiques que l'on pourrait penser – à tort donc – éloignées l'une de l'autre, la démarche du Jazzrausch Bigband offre un intérêt particulier en ce qu'elle reflète une tendance actuelle vers ce que nous appellerons la « techno acoustique ». La velléité du Jazzrausch Bigband de créer de la house ou de la techno à l'aide d'instruments perdant leur identité acoustique pour se rapprocher des sons électroniques correspond finalement au phénomène inverse d'un orchestre qui, comme dans le cas du concert de Jeff Mills, reste fidèle à lui-même, à son organisation et à ses timbres, et ne cherche pas à retrouver les sonorités des versions électroniques préexistantes.

16 Madeleine Byrne, « Jazzrausch Bigband Moves Beyond Tradition », *Downbeat*, 4 novembre 2019. <https://downbeat.com/news/detail/jazzrausch-bigband-beyond-big-band-electronic-music>. Consulté le 14 juillet 2023.

## ALBUM *DANCING WITTGENSTEIN* (2018)

Cet album existe en plusieurs éditions. Fait significatif, celles de 2019 ont été publiées par le prestigieux label de jazz ACT, fondé à Munich en 1992, de même que les quatre derniers albums du groupe. La formation de l'album *Dancing Wittgenstein* est ainsi détaillée : Maximilian Hirning (contrebasse); Marco Dufner (batterie); Heinrich Wulff (guitare); Kevin Welch (clavier, chant); Patricia Römer (chant); Andreas Unterreiner, Angela Avetisyan et Julius Braun (trompettes); Jutta Keeß (tuba); Leonhard Kuhn (électronique); Daniel Klingl, Florian Leuschner, Moritz Stahl et Raphael Huber (saxophones); Carsten Fuss et Roman Sladek (trombones). Les compositions et paroles sont de Leonhard Kuhn, tandis que Roman Sladek gère la direction et la production.



Les quatre morceaux retenus pour le programme limitatif du baccalauréat sont *Dancing Wittgenstein*, *I Want To Be A Banana* ainsi que son remix par Slatek, et *Subzero*.

Jazzrausch Bigband, *Dancing Wittgenstein*, CD, Not On Label, Roman Sladek, Allemagne, 2018.

© Jazzrausch Bigband, 2018. Source : [discogs.com](https://www.discogs.com)



Jazzrausch Bigband, Journées du jazz, Erlwein Capitol, Ostrapark, Dresde, Allemagne, 2018.

© Hans Joachim Maquet. Source : [fotocommunity.de](https://www.fotocommunity.de)

## Dancing Wittgenstein

Durée : 10:10. Tempo : 121 bpm

 Écouter le morceau musical

 Consulter la partition complète sur [reseau-canope.fr](https://reseau-canope.fr)

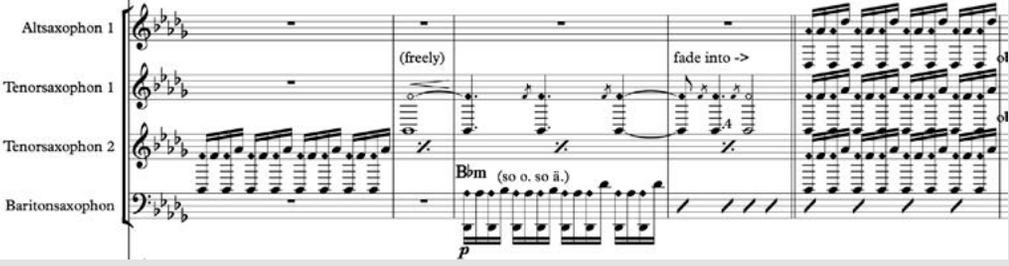
Leonhard Kuhn (chef d'orchestre), *Dancing Wittgenstein*, composition for the « Jazzrausch Bigband ».

© Leonhard Kuhn/Jazzrausch Bigband, 2016.

Ce morceau particulièrement long permet d'aborder la question du rapport au temps de la musique électronique qui, en partie du fait d'une absence d'exposition médiatique traditionnelle, n'a jamais eu à se plier aux durées limitées imposées par la radio. Nous avons noté chez Jeff Mills la notion de « virgule pulsatile », articulation rapide par retrait puis retour

du kick. Le Jazzrausch peut lui aussi employer cette figure de style (notamment sur les morceaux *I Want To Be A Banana* et *Native Riddim*) mais, plus proche des canons de l'EDM actuelle que ne l'est le compositeur américain, le groupe fait aussi usage du couple *rise/drop* (la partition utilise le terme de *build*) pour articuler les différentes sections entre elles.

Bien que la partition mentionne des *chorus* (repères I, Q, Y) et des *bridges* (repères N, V, W, X), nous proposons une découpe plus classiquement proche de la chanson, qui fait correspondre ces repères à des *breaks*, ponts ou refrains. Les repères sont indiqués, entre crochets, pour faciliter une lecture comparée du plan ci-dessous et de la partition.

TEMPS	ANALYSE
0:00	<p><b>Introduction instrumentale</b> qui évoque le principe minimaliste du déphasage dans le traitement de l'<i>ostinato</i>, qui passe progressivement d'un état à un autre.</p>  <p>On ressent une instabilité rythmique inhabituelle, produite par le son de <i>rimshot</i> [0:25] programmé sur 7 mesures, qui semble « éviter » les temps. Ce son est doublé aux cuivres par un <i>ré</i> [0:52] puis un <i>si</i> [1:09], qui ne sont pas sans évoquer le <i>la</i> de la pièce introductive de la <i>Musica Ricercata</i> de Ligeti – l'<i>accelerando</i> en moins.</p>  <p>La rythmique électronique induit un début d'apaisement métrique (0:55), en particulier grâce au <i>kick</i>.</p>
1:55	<p><b>[D] Introduction vocale</b>, marquée par la stabilisation des éléments rythmiques et l'affirmation d'une pédale de <i>si</i>. Malgré l'entrée de la voix, il ne s'agit pas encore d'un couplet : le texte est une citation de Ludwig Wittgenstein, parlée, à peine traitée par des effets électroniques (si ce n'est un écho, à 2:49).</p>
3:08	<p><b>[F] Le couplet 1</b> débute avec une mutation de la voix, désormais chantée. Avec des contretemps marqués [3:24] de manière tout à fait typique, le morceau prend un caractère plus proche de la house que des colorations techno expérimentales sensibles jusqu'ici.</p> <p>Une première articulation <i>rise</i> [3:40]/<i>drop</i> [3:53] intervient.</p>
3:56	<p><b>[I] Break</b>, d'abord caractérisé par le traitement rythmique de la voix, dans un style scat, et son homorythmie avec les cuivres. Après une nouvelle articulation <i>rise</i> [4:00]/<i>drop</i> [4:10], le <i>break</i> n'est plus qu'instrumental, avec une caisse claire plus marquée. La tension harmonique est ici construite par l'alternance de pédale entre <i>si</i>/<i>do</i> [repère K, 4:31]. La section se termine par une articulation <i>rise</i> [4:36]/<i>drop</i> [4:42].</p>
4:44	<p><b>[L] Couplet 2</b> conclu par un <i>rise</i>, sans <i>drop</i> consécutif.</p>
5:03	<p><b>[N] Refrain</b>. Le lyrisme de la voix est valorisé par les notes tenues aux cuivres et la présence notable d'une grille harmonique sur quatre accords [B, Bm, Ab, A<sub>7</sub>m]. Nouvelle articulation par <i>rise</i> [5:35]/<i>drop</i> [5:41].</p>

5:43	<b>[Q] Pont</b> , dont le cheminement harmonique est plus développé que le <i>break</i> précédent, même s'il en conserve l'alternance <i>si/do</i> .
6:15	<b>[R] Solo</b> de saxophone, sous-tendu par des nappes synthétiques. Soulignons le caractère particulièrement syncopé du dernier <i>rise</i> (8:06), qui fait écho à l'instabilité rythmique initiale.
8:20	<b>[U] Couplet 3</b> lui aussi conclut par un <i>rise</i> , sans <i>drop</i> consécutif.
8:39	<b>[V] Refrain</b> , agrémenté d'un solo de guitare électrique saturée (8:55), un instrument excessivement inhabituel dans la musique électronique (la partition prévoit d'ailleurs un solo non pas de guitare mais de trompette).
9:43	<b>[Y] Conclusion</b> : l' <i>ostinato</i> , resté seul, précède une fameuse et adéquate citation de Wittgenstein : « What we cannot speak about we must pass over in silence » [« Ce dont on ne peut parler, il faut le taire »], extraite du <i>Tractatus Logico-Philosophicus</i> .

La forme du morceau offre un caractère finalement assez disparate, certainement à expliquer par la nature de la formation instrumentale qui l'interprète : dans le cas d'un morceau électronique classique, largement programmé (que ce soit sur des machines ou dans un logiciel), l'espace de liberté pour une improvisation instrumentale, par exemple, réside le plus souvent dans l'ajout d'une ligne mélodique, mais certainement pas dans des changements de caractère, qui ne pourraient avoir lieu que s'ils ont

été réfléchis et programmés en amont. A contrario, on imagine sans peine que les instrumentistes du big band peuvent, par exemple au cours des répétitions, donner libre cours à leur imagination et influencer par ce biais la construction et la forme des morceaux. Le solo de saxophone évoque nécessairement le classique de Laurent Garnier, intitulé *The Man with the Red Face* (2000). Malgré la proximité stylistique des deux morceaux, on notera que ce dernier ne fait pas usage du couple *rise/drop*.

### I Want To Be A Banana

Durée : 8:59. Tempo : 120 bpm

 [Écouter le morceau musical](#)

 [Consulter la partition complète sur reseau-canope.fr](#)

Leonhard Kuhn, chef d'orchestre, *I Want To Be A Banana*, composition for the « Jazzrausch Bigband ».

© Leonhard Kuhn/Jazzrausch Bigband, 2016.

Cette composition house incorpore des paroles chantées par Kevin André. Malgré cette coloration stylistique manifeste, le morceau respecte davantage la forme chanson que la house ne le fait en règle générale. Parmi les nombreux clins d'œil stylistiques proposés ici, retenons les improvisations jazz du saxophone, un passage résolument coloré de charleston, swing et funk, ainsi qu'un climax gospel. Le texte des différents « couplets », ainsi nommés par commodité, est toujours identique, à l'exception du premier, qui ne comporte que la première strophe.

<b>Couplet</b>	<i>My baby shows up But she's so mean to me. But when I'm grown up, I know what I want to be.  I like people slippin' on me, 'Cause when she stepped on me, She would fall for me.</i>
<b>Refrain</b>	<i>I wanna be a banana. Come on baby, step on me! Please, baby fall for me!</i>

TEMPS	ANALYSE
0:00	<p><b>Introduction</b> instrumentale confiée à la rythmique et aux cuivres. Le schéma rythmique de l'<i>ostinato</i> constitue une part essentielle de l'identité sonore du morceau.</p>  <p>Le piano combine la guitare basse à la main gauche, et la rythmique de l'<i>ostinato</i> à la main droite (0:20).</p> 
0:40	<p><b>Couplet 1.</b> La voix chante deux fois la première strophe, ponctuée d'interventions de cuivres. Le couplet se termine par une virgule homorythmique de l'ensemble du <i>jazzband</i> (1:14), en noires, qui reviendra régulièrement ponctuer d'autres articulations (2:56, 4:26, 5:24, 8:00), en alternative au couple <i>rise/drop</i>.</p> 
1:16	<p><b>Couplet 2,</b> plus lyrique du fait de l'ajout de la seconde strophe et d'une plus grande expressivité vocale. Un motif de guitare proche du funk se fait déjà entendre (1:32).</p> 
1:48	<p><b>Pont.</b> L'<i>ostinato</i> se poursuit, du piano aux cuivres, toujours homorythmiques. Le <i>fade out</i> du <i>kick</i> (2:00) révèle un son électronique, agrémenté d'un effet d'écho.</p>
2:20	<p><b>Couplet 3.</b> Le retour de la voix ne se fait pas en début de carrure, une imprévisibilité qui renforce l'aspect improvisé du morceau.</p>
2:50	<p><b>Refrain</b> de seulement quatre mesures, en guise d'introduction à un long solo de saxophone (2:58), étendu jusqu'au couplet suivant, soutenu par une nouvelle ligne de basse.</p>
4:28	<p><b>Couplet 4.</b></p>
4:54	<p>Le court <b>refrain</b> introduit cette fois une séquence d'improvisation collective sous-tendue par le motif syncopé de guitare basse funk (5:02), qui devient le cœur d'un nouveau pont (5:26) vers le dernier couplet.</p> 
5:52	<p>Le <b>couplet 5</b> conserve le motif funk et les multiples interventions. La voix reprend le texte du couplet (6:07) et du refrain (6:32) mais plutôt pour participer à l'improvisation collective. Après un pont (6:24) annoncé par la voix, une nouvelle improvisation de saxophone (6:42) couronne la section.</p>
7:30	<p><b>Tutti final,</b> à l'aspect assumé de fanfare.</p>
8:02	<p><b>Conclusion</b> instrumentale similaire à l'introduction, faite de motifs répétés, sans improvisation, typique de la musique électronique (on retrouve d'ailleurs le son électronique agrémenté d'un effet d'écho rencontré à 2:00).</p>

## I Want To Be A Banana (Slatec Remix)



Écouter le morceau musical

Durée: 3:58. Tempo: 60 bpm

Précisons d'abord que *Slatec* est un autre projet de Roman Sladek, parallèle au *Jazzrausch Bigband*, ainsi décrit sur le [site du groupe](#): « Le groupe de cinq musiciens explore les extrêmes de la musique et de la performance: des paroles rugueuses et des mélodies de trombone tranchantes, battues par des rythmes trap et techno presque provocateurs. »

Cette seconde version permet de présenter la question du remix dans la musique électronique, dont une définition stricte ne saurait être donnée: de la

simple extension de durée aux opérations les plus expérimentales, cette pratique n'implique en effet aucune règle. Il s'agit le plus souvent pour un musicien d'inviter (ou d'être invité par) un autre artiste à remixer un morceau donné, en équilibre entre respect de l'original et création personnelle.

Dans cet exemple, si l'on reconnaît sans difficulté de nombreux éléments de l'original, et si la forme n'en est pas si éloignée, les manipulations électroniques (filtres, effets, *sampling*), notamment appliquées à la voix, ainsi que la rythmique et la lourdeur du kick, induisent autant de divergences stylistiques par rapport à la version house d'origine, pour s'approcher de la trap ou du dubstep.

TEMPS	ANALYSE
0:00	<p>L'<b>introduction</b> présente d'emblée les paroles du couplet, mais émises par une voix considérablement pitchée vers l'aigu, d'où un timbre quelque peu nasillard. Les cuivres conservent au contraire leur timbre naturel. Un motif sur une octave, du <i>do</i> aigu au grave, est produit par <i>pitch bend</i> (équivalent électronique du <i>portamento</i>).</p> <p>La rythmique [0:08] diverge nettement de l'original, avec un <i>kick</i> syncopé et des temps faibles soulignés par un son bruité, évoquant du verre brisé.</p>  <p>De nombreux sons électroniques complètent ces éléments, parmi lesquels un motif fait de bribes de voix [0:08, 0:16, 0:32...], extraites du mot « banana ».</p>
0:24	<p><b>Couplet 1</b> qui, comme sur l'original, correspond uniquement à la première strophe. Un nouveau son perlé est proposé par un motif de doubles-croches, puis de triolets de doubles-croches [0:32], puis suivant un monnayage électronique [0:41]. Ces transformations successives ajoutent à l'orientation rythmique de la composition et la relative mouvance de ses éléments constitutifs.</p>
0:48	<p><b>Couplet 2</b> agrémenté d'un sample du motif de cuivres de l'original.</p>
1:22	<p>Le <b>refrain</b>, dont les paroles sont méconnaissables, est manifestement un moment d'expérimentation privilégié. Les cuivres sont ici à la fois filtrés et manipulés par des opérations de coupage et collage.</p>
1:38	<p><b>Couplet 1.</b></p>
1:46	<p>Solo de saxophone extrait de l'original. L'absence de traitement électronique est contrebalancé par un fugace <i>kick</i> techno [2:18].</p>
2:50	<p><b>Couplet 3</b> au cours duquel la voix, presque solo, subit cette fois un fort traitement électronique.</p>
3:26	<p><b>Second refrain</b>, encore plus riche en manipulations électroniques que le premier.</p>
3:42	<p><b>Conclusion</b> avec la voix seule, de nouveau dénaturée par l'application de filtres.</p>

## Subzero



La version originale

Durée : 6:24. Tempo : 125 bpm

C'est sans aucun doute le morceau le plus techno de l'album *Dancing Wittgenstein*, et pour cause puisqu'il s'agit d'une reprise (arrangée par Leonhard Kuhn) du morceau éponyme de Ben Klock (2009), pilier de la techno allemande.

Le paysage sonore immense et désertique proposé par Ben Klock n'est pas sans rappeler les explorations glaciaires de Richie Hawtin sur ses albums *Consumed* et *Artifakts (BC)*, publiés en 1998. Du fait du peu d'éléments qui composent *Subzero*, chacun occupe une place importante et entre en jeu dans l'articulation du morceau. La découpe formelle que nous proposons ici est d'autant plus indicative que ce morceau illustre parfaitement la forme en arche, progressive et graduelle, que nous considérons comme la plus à même de refléter la construction d'un morceau techno.



Ben Klock, *Before One EP*, vinyle, 12", 33 1/3 RPM, Ostgut Ton, Berlin, Allemagne, 2009.

©© Ostgut Ton. Source : [discogs.com](https://www.discogs.com)

TEMPS	ANALYSE
0:00	<p><b>A.</b> <i>Kick</i> très sourd, dont le grondement et la résonance accaparent les basses fréquences – une formule courante dans la techno moderne qui fait parfois ainsi l'économie des lignes de basse.</p> <p>Le motif principal entre par <i>fade in</i> [0:15].</p>
0:38	Émergence d'un <i>fa#</i> tenu, lointain, qui reviendra périodiquement.
0:45	Le motif principal est doublé à la quinte pendant 4 mesures. Cette doublure reviendra elle aussi périodiquement, de manière plus ou moins aléatoire.
0:48	<i>Fade in</i> d'un grésillement qui pourrait être un artefact dû à l'usage d'instruments analogiques, mais sa précision rythmique laisse penser qu'il est délibérément composé.
1:00	Un nouvel élément rythmique, bruité, entre par <i>fade in</i> et vient ponctuer les quatrièmes temps.
1:16	Un motif de <i>ride</i> est mis en avant. Lui aussi reviendra périodiquement.
1:40	<b>A'</b> peut être identifié avec l'entrée de la charleston. Les mêmes éléments perdurent et continuent d'apparaître et de disparaître, générant de nouvelles interactions.
2:42	Un nouveau motif rythmique vient souligner les troisièmes contretemps.
3:32	<b>Break</b> amorcé avec le <i>fade out</i> du <i>kick</i> , et la mise en valeur d'un bruit blanc.
4:05	<b>A''</b> , indiqué par le retour du <i>kick</i> et la mutation du motif bruité apparu à 1:00.
5:05	<b>A'''</b> introduit une nouvelle nappe, lumineuse celle-ci, ainsi qu'un motif pseudo-acid [5:18] très spatialisé, monnayé via une modification de ses paramètres.
5:50	La <b>conclusion</b> est initiée par le retrait définitif du <i>kick</i> . Le retour du <i>fa#</i> tenu est d'autant plus audible.



## La reprise

Durée: 5:33. Tempo: 125 bpm

Avec la prééminence du kick particulièrement sourd, manifeste dès l'introduction du morceau, il est clair que l'arrangement ne cherche pas à dévier de l'original, dont il conserve le tempo exact. L'ajout tardif d'une voix (3:04), qui semble improviser des vocales, n'en est que plus surprenant. On évoquera ici *If*, publié par Jeff Mills en 1999, l'un des rarissimes morceaux de son catalogue à incorporer une voix.

Les cuivres se marient sans heurts aux percussions électroniques et acoustiques, pour produire une version que l'on imagine destinée à être exécutée en club plutôt que dans le cadre d'un concert statique. Constatons également que le respect de la version phonographique s'étend à la reproduction instrumentale des effets électroniques, notamment celui de spatialisation appliqué lors de la conclusion.

TEMPS	ANALYSE
0:00	<b>Introduction</b> : <i>kick</i> et <i>ostinato</i> de <i>sol#</i> sur les deuxièmes contretemps, absent de l'original. Comme les éléments de l'original, cet <i>ostinato</i> revient par intermittence.
0:15	<b>A</b> : à la doublure du motif principal à l'octave inférieure s'ajoute une pédale de <i>fa#</i> [0:23] qui reviendra elle aussi périodiquement. Cette première partie fonctionne par développement des éléments plus que par ajouts de nouveaux : nouvelle doublure du motif au saxophone [0:46], amplification de l' <i>ostinato</i> sur un intervalle de 7 <sup>e</sup> mineure [1:04] puis par <i>glissandi</i> [1:39], coïncidant avec l'entrée de la charleston. Ces procédés d'écriture, qui interviennent à la fois sur le rythme et le timbre, évoquent la simulation orchestrale d'une batterie.
2:10	Le <b>break</b> est introduit par le <i>fade out</i> du <i>kick</i> . Il prend fin avec le <i>crescendo</i> de la pédale de <i>fa#</i> [2:37].
2:48	<b>B</b> : retour du <i>kick</i> avec une nouvelle mouture de l' <i>ostinato</i> , cette fois sur une octave, pour un résultat qui évoque le jeu d'une fanfare.
	
	Alors que cette partie s'annonçait similaire à A, un <i>break</i> intervient à 3:04 par le retrait de tous les éléments mélodiques pour mieux mettre en valeur l'entrée de la voix. Plusieurs relances rythmiques [3:39, 4:06] interviennent ensuite, mais c'est surtout le jeu de batterie aux balais [3:18] que nous retiendrons, écho du bruit blanc de l'original.
4:52	La <b>conclusion</b> est amorcée par la disparition de la voix. La pédale de <i>fa#</i> , prééminente, est doublée d'un <i>do#</i> . Le motif principal, tronqué, est éclaté d'un instrument à l'autre, comme un écho évanescent.

# CONCLUSION

Des platines aux pupitres, la techno est un monde en soi qui ne demande qu'à être exploré avec le soin que l'on porte à des genres musicaux populaires a priori mieux identifiés, tels que le jazz ou le rock. Les échanges évoqués dans ce programme, avec les timbres symphoniques et ceux du jazz, ne sont en définitive qu'une introduction au champ des possibles que la musique électronique continue d'explorer. Il nous revient cependant de poser une question sous-jacente, qui habitait peut-être le lecteur préalablement à la lecture de ce fascicule : pourquoi donc *jouer* de la techno ? Les raisons de cette pratique sont multiples et nous n'aurons pour seule ambition que d'en récapituler quelques-unes.

Musique de fond de la mondialisation, la musique électronique est particulièrement tributaire des lois du marché. Depuis la crise économique rencontrée par l'industrie phonographique dans les années 2000, de nombreux musiciens électroniques ont été durement affectés par l'évolution des pratiques, notamment celle du piratage. Pour combler ce manque à gagner, beaucoup de musiciens se sont alors tournés vers la scène. Selon Laurent Garnier, « l'équation est simple : depuis la "crise du disque", l'ensemble de la chaîne économique de la musique n'en finit plus d'essayer de rattraper ses pertes sur le live. [...] À présent, la scène est devenue indispensable à la survie économique de l'immense majorité des artistes »<sup>17</sup>.

Dans le cadre de la musique électronique de danse, un live consiste pour un compositeur à « jouer » sa musique sur scène, ce qui peut aller de la manipulation en solo d'un ordinateur portable à l'usage de multiples instruments, électroniques et/ou acoustiques, joués par un ensemble de musiciens. Si le live n'est pas voué à remplacer le set techno, il se conçoit naturellement comme un moment où l'interaction entre le compositeur et son public passe non plus par les platines et les enregistrements mais par les instruments et l'interprétation.

Pour autant, l'instrument acoustique ne saurait être perçu comme un accomplissement, ou l'aboutissement d'une évolution logique. Comme nous l'avons indiqué en présentant le Jazzrausch Bigband, le jazz et ses instruments entretiennent avec la techno une relation aussi ancienne que cette dernière, qui ne cesse d'ailleurs de se renouveler. Big band dès l'origine, le Jazzrausch a pu faire l'économie de ces questionnements, tout en y apportant l'une des meilleures réponses possible : alors que tant de musiciens électroniques ont dû adapter leurs compositions pour la scène, le Jazzrausch Bigband peut se contenter, de manière tout à fait traditionnelle, de jouer sur scène ses compositions. Si la démarche du collectif munichois reste inhabituelle, d'autres approches de techno acoustique existent. Citons par exemple les groupes A Hundred Birds (1996, Tokyo), The New Deal (1998, Toronto), Brandt Brauer Frick (2008, Berlin), Dawn of Midi (2010, New York), Elektro Guzzi (2010, Vienne), l'Open Reel Ensemble (2012, Tokyo), le Cabaret Contemporain (2014, Paris), Meute (2015, Hambourg) ou Klangphonics (2018, Regensburg). Dans une démarche toute concrète, ce dernier groupe incorpore des bidons en plastique et autres machines à laver.

Plus inhabituelle encore, la voie orchestrale ouverte par Jeff Mills a depuis été empruntée par d'autres pionniers de Détroit, parmi lesquels Carl Craig (ensemble Les Siècles dirigé par François-Xavier Roth, arrangements de Francesco Tristano : voir [le concert de 2008 à la Cité de](#)

<sup>17</sup> Laurent Garnier, David Brun-Lambert, *Electrochoc : l'intégrale 1987-2013*, op. cit., p. 426.

la Musique, vidéo YouTube, 130 min) ou Derrick May (orchestre Lamoureux dirigé par Dzijan Emin, arrangements de Francesco Tristano, en ouverture du Weather Festival parisien, 2015). Ces reprises orchestrales ne touchent pas uniquement les musiciens de Détroit. L'année 2005 a ainsi vu la publication de l'album *Acoustica* de l'orchestre de chambre américain Alarm Will Sound, qui rassemble des arrangements acoustiques de morceaux électroniques composés par un autre grand visionnaire de la musique électronique, Richard D. James, sous son pseudonyme Aphex Twin<sup>18</sup>. Publié l'année suivante, l'album *Warp Works & Twentieth Century Masters* de l'orchestre de chambre anglais London Sinfonietta réunit des œuvres de musique contemporaine (Cage, Ligeti, Nancarrow, Reich, Stockhausen et Varèse) ainsi que des versions acoustiques d'œuvres de Richard D. James et d'autres de Thomas Jenkinson (plus connu sous son pseudonyme Squarepusher).

Au chapitre des rencontres entre la musique électronique et d'autres formes d'art contemporain, mentionnons également que la danse contemporaine s'est emparée depuis bien longtemps de la musique électronique<sup>19</sup>, d'autant que la danse house possède une histoire propre dont la richesse équivaut largement à celle de la danse hip-hop, sa proche cousine. Une rencontre moins prévisible s'est faite avec la danse classique : en 2013, le Berghain, temple de la techno berlinoise, a accueilli le Staatsballett, principale compagnie berlinoise. Un documentaire a été tiré du travail des DJ, musiciens, danseurs et chorégraphes réunis pour ce projet, intitulé *Masse* (vidéo YouTube, 2014). Jeff Mills n'a pas manqué de participer à ces explorations chorégraphiques, avec par exemple *The Midnight Zone* (Cité de la Musique, 2001) et *Chronicles of Possible Worlds* (vidéo Fondation Vasarely, 2013, 2 min). L'art vidéo n'est pas en reste et, pour nous en tenir ici encore au seul compositeur américain, citons *The Dancer* (Grand Palais, 2005, une production sur Joséphine Baker à l'occasion de la FIAC), l'installation *Critical Arrangements* (extrait vidéo de l'installation audiovisuelle de Jeff Mills, exposition « Le Futurisme à Paris : une avant-garde explosive », Centre Pompidou, Paris, 2008) ou encore la performance audiovisuelle *The Trip* (Grand Palais, 2008).

Malgré le côté séduisant des adaptations présentées dans cet ouvrage, qui sans être banales ne sont plus totalement inattendues, on aura noté qu'en règle générale les orchestrations – de Thomas Roussel pour Jeff Mills ou les reprises du Jazzrausch Bigband – sont d'une grande fidélité aux versions originales, dont on retrouve les principaux éléments. Cette observation laisse penser que, plutôt que sous la forme d'adaptations réalisées en aval des compositions, un renouveau créatif de la musique électronique est peut-être plutôt à espérer au gré de partenariats intervenant davantage en amont. Un ambitieux précédent doit à ce titre être cité : *Hier, Aujourd'hui, Demain* (vidéo YouTube) composé par René Koering, Manu le Malin et Torgull et donné en 2000, déjà par l'Orchestre philharmonique de Montpellier. C'est, à notre connaissance, la première rencontre des timbres techno avec ceux de l'orchestre symphonique. Si Jeff Mills défend « l'énorme gamme acoustique qui peut être couverte lorsque ces deux genres se rencontrent »<sup>20</sup>, la fidélité des adaptations nous invite à considérer des artistes tels que Björk qui, en associant timbres acoustiques et électroniques dès le stade de la composition originale, ouvrent souvent davantage d'options esthétiques et font de cette association une composante majeure de leur identité musicale<sup>21</sup>.

18 Confirmons l'importance historique de Richard D. James en évoquant le morceau *ICCT Hedral*, créé avec Philip Glass en 1995.

19 M.A.D. (vidéo YouTube) et article in *TraxMag*.

20 [En ligne] <https://onct.toulouse.fr/entretien-avec-jeff-mills/>

21 Benjamin Lassauzet, « À propos d'identité : analyse de la pop music islandaise moderne de Björk », *Musurgia*, vol. XXVII, n° 3, 2020, p. 7-26.

Ce questionnement esthétique s'accompagne nécessairement d'une réflexion sur les transformations que doit subir (ou non) un morceau de musique électronique converti au jeu instrumental, au niveau des timbres donc mais peut-être avant tout au plan rythmique. Ainsi, la version originale enregistrée d'un morceau techno ne contient jamais de variation de tempo, contrairement à une œuvre de musique classique dont la pulsation varie nécessairement (ne serait-ce qu'au stade de l'interprétation humaine). Or, la présence de Jeff Mills sur scène, pilotant une boîte à rythmes, impose une précision aussi métronomique que contre-intuitive à l'orchestre, avec les légers décalages que cela ne manque pas d'entraîner. Dans le prolongement des orchestrations présentées dans cet ouvrage, un exercice pédagogique pourra consister à choisir d'autres compositions techno, de Jeff Mills par exemple, pour inviter les élèves à en proposer une orchestration : distinguer les différentes pistes, puis choisir les instruments auxquels les confier<sup>22</sup>. Parmi les questions qui ne manqueront pas de surgir, la pertinence de faire jouer à des instrumentistes classiques des boucles, parfois aussi courtes qu'invariables, initialement programmées sur des instruments électroniques ou dans des séquenceurs logiciels, pourra être travaillée en convoquant éventuellement l'exemple d'œuvres minimalistes telles que *Music for 18 Musicians* de Steve Reich<sup>23</sup>.

---

22 La disponibilité des œuvres de Mills sur les plateformes de streaming est extrêmement limitée, mais la compilation *Sight Sound and Space* (2019) offre une sélection tout à fait exploitable.

23 [Vidéo](#) (œuvre jouée par le Temple University Percussion Ensemble sous la direction de Phillip O'Bannion).

## BIBLIOGRAPHIE

Guillaume Bara, *La Techno*, Paris, Libro, 1999.

Felix Denk, Sven Von Thülen, *Der Klang der Familie : Berlin, la techno et la chute du mur*, Paris, Allia, 2013.

Éric Denuit, *Musiques actuelles, musique savante : quelles interactions ?* Paris, L'Harmattan, 2001.

Laurent Garnier et David Brun-Lambert, *Electrochoc : l'intégrale 1987-2013*, Paris, Flammarion, 2013.

Mathieu Guillien, *La Techno Minimale*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2014.

Guillaume Kosmicki, « Analyse de Let's Play de Crystal Distortion : les paradoxes d'un "tube" de la free party », *Musurgia*, volume IX/2, Paris, ESKA, 2002.

Jean-Yves Leloup, Jean-Philippe Renoult, Pierre-Emmanuel Rastouin, *Global Tekno*, Paris, Camion Blanc, 1999.

Didier Lestrade, *Chroniques du dancefloor*, Paris, L'éditeur singulier, 2010.

Ulf Poschardt, *DJ Culture*, Paris, Kargo, 2002.

Steve Reich, *Écrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981.

Jon Savage, *Machine Soul : une histoire de la techno*, Paris, Allia, 2011.

Dan Slicko, *Techno Rebels : les pionniers de la techno de Detroit*, Paris, Allia, 2019.

## FILMS ET DOCUMENTAIRES

120 battements par minute (Robin Campillo, 2017).

Cycles of the Mental Machine (Jacqueline Caux, 2006).

Eden (Mia Hansen-Løve, 2014).

Exhibitionist (Jeff Mills, 2004).

Laurent Garnier: Off the Record (Gabin Rivoire, 2021).

Maestro (Josell Ramos, 2003).

Never Stop – Une musique qui résiste (Jacqueline Caux, 2017).

Paris/Berlin: 20 Years Of Underground Techno (Amélie Ravalec, 2012).

Techno Story (Pascal Signolet, 2004).

Universal Techno (Dominique Deluze, 1996).

The UnUsual Suspects: Once Upon a Time in House Music (Chip Eberhart, 2005).

REPÈRES  
DISCOGRAPHIQUES

## Disco

Ashford & Simpson, *The Warner Bros. Years: Hits, Remixes & Rarities*, Rhino, 2008.

*The Casablanca Records Story*, Mercury, 1994.

*The Definitive Salsoul Mixes*, Harmless, 2011.

*Disco Re-Adventures*, Disco Sucks, 2009.

Larry Levan, *Live at the Paradise Garage*, Strut, 2000.

David Mancuso, *The Loft*, Nuphonic, 1999.

David Mancuso, *The Loft Volume Two*, Nuphonic, 2000.

Masters At Work, *West End Records – The 25th Anniversary Edition Mastermix*, West End, 2001.

Patrice Rushen, *Straight From The Heart*, Elektra, 1982.

## Electro

Ellen Allien & Apparat, *Orchestra of Bubbles*, BPitch Control, 2006.

George Clinton, *Computer Games*, Capitol, 1978.

Cybotron, *Interface: The Roots Of Techno*, Southbound, 1994.

Drexciya, *The Quest*, Submerge, 1997.

Kraftwerk, *Die Mensch-Maschine*, King Klang, 1978.

Anthony Rother, *Sex with the Machines*, Kanzleramt, 1997.

Yellow Magic Orchestra, *Yellow Magic Orchestra*, Alfa, 1978.

## Techno

Agoria (Sébastien Devaud), *The Green Armchair*, Different, 2006.

As One (Kirk Degiorgio), *Reflections*, New Electronica, 1994.

Basic Channel, *BCD-2*, Basic Channel, 2008.

Daniel Bell, *Blip, Blurp, Bleep*, Logistic, 2003.

The Black Dog, *Radio Scarecrow*, Soma, 2008.

Black Dog Productions, *Bytes*, Warp, 1993.

Aril Brikha, *Deeparture in Time*, Transmat, 1999.

Carl Craig, *More Songs About Food And Revolutionary Art*, Planet E, 1997.

Convexion (Gerard Hanson), *2845*, a.r.t.less, 2016.

Marcel Dettmann & Ben Klock, *Phantom Studies*, Ostgut Ton, 2017.

Drexciya, *Harnessed the Storm*, Tresor, 2002.

Laurent Garnier, *Laboratoire Mix*, React, 1996.

Laurent Garnier, *30*, F Communications, 1997.

James Holden, *Balance 005*, EQ, 2003.

Robert Hood, *Minimal Nation*, Axis, 1994.

Robert Hood, *Paradygm Shift*, Dekmantel, 2017.

Mike Huckaby, *Tresor Records 20th Anniversary Mix*, Tresor, 2011.

Ken Ishii, *Jelly Tones*, R&S, 1995.

Paul Kalkbrenner, *Zeit*, BPitch Control, 2001.

Kenny Larkin, *Metaphor*, R&S, 1995.

LFO, *Frequencies*, Warp, 1991.

Maurizio, *M-Series*, Maurizio, 2003 (édition remasterisée).

Derrick May, *Innovator*, R&S, 1998.

Model 500 (Juan Atkins), *Classics*, R&S, 1993.

Model 500 (Juan Atkins), *Deep Space*, R&S, 1995.

Monolake, *Hongkong*, Imbalance Computer Music, 2008 (édition remasterisée).

Paperclip People (Carl Craig), *The Secret Tapes of Dr. Eich*, Planet E, 1996.

Planetary Assault Systems (Luke Slater), *The Drone Sector*, Peacefrog, 1998.

Plastikman (Richie Hawtin), *Sheet One*, NovaMute, 1993.

Plastikman (Richie Hawtin), *Consumed*, Minus, 1998.

Rone (Erwan Castex), *Tohu Bohu*, Infiné, 2012.

Techno! *The New Dance Sound of Detroit*, 10 Records, 1988.

Underground Resistance, *X-101*, Tresor, 1991.

Underground Resistance, *Galaxy 2 Galaxy – A Hitech Jazz Compilation*, Submerge, 2005.

**House**

- Armando, *One World One Future*, Radikal Fear, 1996.  
 Basement Jaxx, *The Singles*, XL, 2005.  
 Blaze, *Basic Blaze*, Slip 'n' Slide, 1997.  
 Kerri Chandler, *Kaoz Theory*, Harmless, 1998.  
 Daft Punk, *Homework*, Virgin, 1997.  
 Herbert, *Around the House*, Phonography, 1998.  
 Marshall Jefferson, *Timeless Classics*, Fierce!, 1998.  
 Paul Johnson, *Feel the Music*, Peacefrog, 1996.  
 Frankie Knuckles, *House Masters*, Defected, 2015.  
 Lil' Louis & The World, *From The Mind Of Lil' Louis*, FFRR, 1989.  
 Masters At Work, *The Album*, Cutting, 1993.  
 Moodymann (Kenny Dixon Jr.), *Silentintroduction*, Planet E, 1997.  
 Moodymann (Kenny Dixon Jr.), *Forevenevermore*, Peacefrog, 2000.  
 Motorbass, *Pansoul*, Different, 1996.  
 Mr. Fingers (Larry Heard), *Classic Fingers*, Black Market International, 1995.  
 Theo Parrish, *Sound Signature Sounds*, Sound Signature, 2000.  
 St Germain (Ludovic Navarre), *Boulevard*, F Communications, 1995.  
 Ron Trent, *Primitive Arts*, Peacefrog, 1999.

**IDM, ambient, downtempo, future jazz, drum'n'bass, dub, nu-disco et ovnis**

- Air, *Premiers Symptômes*, Source, 1997.  
 Alarm Will Sound, *Acoustica (Alarm Will Sound Performs Aphex Twin)*, Cantaloupe Music, 2005.  
 Aphex Twin (Richard D. James), *Selected Ambient Works 85-92*, Apollo, 1992.  
 Autechre, *Incunabula*, Warp, 1993.  
 Boards of Canada, *Music has the Right to Children*, Warp, 1998.  
 Carl Craig & Moritz von Oswald, *ReComposed*, Deutsche Grammophon, 2008.  
 DeepChord, *Sommer*, Soma, 2012.  
 The Future Sound of London, *Dead Cities*, Virgin, 1996.  
 Global Communication, *76:14*, Dedicated, 1994.  
 Goldie (Clifford Price), *Timeless*, FFRR, 1995.  
 Herbert, *Bodily Functions*, !K7, 2001.  
 Kruder & Dorfmeister, *The K&D Sessions*, !K7, 1998.  
 London Sinfonietta, *Warp Works & Twentieth Century Masters*, Warp, 2006.  
 Theo Parrish, *DJ Kicks – Detroit Forward*, !K7, 2022.  
 Rhythm & Sound w/ Tikiman, *Showcase*, Burial Mix, 1998.  
 Wishmountain (Matthew Herbert), *Wishmountainisdead*, Antiphon, 1998.

- Purpose Maker Compilation*, Purpose Maker, 1998.  
*Sequence*, Axis, 2012.  
*Three Ages*, MK2 Music, 2004.  
*Waveform Transmission*, Vol. 3, Tresor, 1994.

**Jazzrausch Bigband**

- Beethoven's Breakdown*, ACT, 2020.  
*Bruckner's Breakdown*, 2016 (autoproduit).  
*Dancing Wittgenstein*, ACT, 2019.  
*Téchné*, ACT, 2021.  
*Emergenz*, ACT, 2022.

**LES ARTISTES AU PROGRAMME****Jeff Mills**

- And Then There Was Light*, Axis, 2018.  
*The Messenger*, Axis, 2012.  
*Metropolis*, Tresor, 2000.  
*Mix-Up*, Vol. 2 – *Live Mix At Liquid Room*, Tokyo, React, 1996.