

OLIVIER PERNOT

# ELECTRO 100

LES ALBUMS ESSENTIELS  
DES MUSIQUES ÉLECTRONIQUES

LE MOT ET LE RESTE  
2016



à Anna



## Introduction

« Quel est le premier titre house jamais réalisé? », demande le producteur Lil Louis dans son documentaire *The House That Chicago Built*. S'il est difficile pour ses interlocuteurs de donner une réponse précise concernant la house music, désigner ce qui relève de la musique électronique constitue un défi aussi délicat. On peut s'en tenir à la notion d'usage d'un ou de plusieurs instruments générant des sons électroniquement. Mais si les styles musicaux, classique, jazz ou rock, s'incarnent dans une instrumentation attendue: cordes – violon, alto, violoncelle – pour la musique classique, cuivres pour le jazz, guitare électrique pour le rock, l'instrumentarium de la musique électronique connaît, depuis l'origine, une perpétuelle évolution, tout en demeurant ouvert aux instruments de tous les autres genres musicaux. Par ailleurs, la musique électronique, développant des outils et des technologies propres, est aussi impliquée dans le développement des processus d'enregistrement, de production (mixage, mastering) et de diffusion sonore.

Le courant électrique est maîtrisé à l'aube de la révolution industrielle de 1870. Cette avancée cruciale façonne la musique moderne tout au long du xx<sup>e</sup> siècle. Dès la fin du xix<sup>e</sup> siècle sont conçus de nouveaux instruments, comme les pianos mécaniques qui utilisent des systèmes pneumatiques ou électriques, notamment le pianola conçu par Edwin S. Votey à Detroit, le Telharmonium de Thaddeus Cahill, aux sons entièrement générés par l'électricité.

Parallèlement, les premiers appareils de reproduction mécanique du son, le Phonographe de Thomas Edison et le Gramophone d'Emile Berliner voient le jour, permettant d'écouter un morceau de musique enregistré sur un cylindre ou un disque chez soi, et non plus lors d'un concert public ou en présence de l'interprète.

## LA RÉVOLUTION DES PENSÉES CRÉATRICES

En 1913 Luigi Russolo rédige *L'Art des bruits*. Sous-titré « manifeste futuriste », l'ouvrage est l'un des plus influents de l'esthétique musicale du xx<sup>e</sup> siècle. Le musicien y revient sur l'histoire des sons, de l'antiquité à l'apparition des bruits avec l'invention des machines de l'ère industrielle. Il prophétise l'enrichissement de la palette sonore avec la domination des bruits mécaniques et électriques dans un environnement urbain et industriel. Erik Satie imagine en 1917 la « musique d'ameublement », qu'il veut répétitive et décorative, d'une grande simplicité d'écriture. En 1928 Maurice Ravel crée le *Boléro*, dévoilant des structures musicales inédites. Son thème, répétitif, est construit en une longue boucle progressive et hypnotique.

Dans l'entre-deux-guerres, le compositeur français Edgar Varèse est l'un des premiers à abandonner les méthodes de composition, les instruments et l'orchestration classiques afin d'envisager la musique comme une matière sonore en utilisant les premiers instruments de musique électroniques, dont le thérémine et les Ondes Martenot, et des sons de sirènes, des bruits d'objets et des ambiances captées dans la rue.

## UN DYNAMISME D'APRÈS-GUERRE

La seconde guerre mondiale donne un coup d'arrêt à ces expérimentations, qui reprennent dès la fin des années quarante dans des laboratoires de recherches. Ces unités d'un nouveau genre sont tenues par des chercheurs/musiciens/expérimentateurs, rattachées à des organismes d'État de radiodiffusion ou à de grandes universités, ou des structures privées, artisanales, voire financées par des entreprises technologiques. Des studios laboratoires sont ainsi créés à Toronto chez le compositeur Hugh Le Caine, à Milan avec le Studio di fonologia musicale ou à New York avec le Columbia Princeton Electronic Music Center. Deux de ces labora-

toires sont à la pointe des recherches sonores : la WDR à Cologne et le GRM à Paris.

C'est dans le studio de la Westdeutscher Rundfunk (WDR), structure de radiodiffusion de l'Allemagne de l'Ouest, qu'est née la musique électronique allemande. Herbert Eimert, Werner Meyer-Eppeler et Robert Beyer diffusent dès 1951 leurs travaux sonores sur les ondes, rejoints par Karlheinz Stockhausen quelques mois plus tard. Ce dernier y signe des œuvres essentielles comme *Studie 1* (1953), sa première œuvre de musique électronique, *Kontakte* (1959), qui mélange instruments mécaniques et sons électroacoustiques, *Mixtur* (1964) ou *Stimmung* (1968).

En France, le Groupement de recherche de musique concrète (GRMC) est créé également en 1951, sous l'impulsion de Pierre Schaeffer, inventeur du terme de « musique concrète ». Ce genre musical réunit différents processus et techniques électroacoustiques, de l'enregistrement des sons sur bande magnétique à leur diffusion *via* des haut-parleurs, et la production de sons par des instruments ou machines utilisant l'électricité. En 1958, le GRMC devient le Groupe de recherches musicales (GRM). Outre Pierre Schaeffer, le GRM a accueilli Pierre Henry, Bernard Parmegiani, Éliane Radigue, Iannis Xenakis, Jean-Michel Jarre, François Bayle, etc. Plusieurs œuvres fondatrices sont réalisées dans le cadre du GRM par ces pionniers : la pièce *Symphonie pour un homme seul* de Pierre Schaeffer et Pierre Henry en 1949, *Orphée 51 ou Toute la lyre* en 1951, des mêmes auteurs, qui mêle pour la première fois différentes voix, mime, instruments et bande magnétique.

Pierre Henry compose aussi, avec Michel Colombier cette fois, *La Messe pour le temps présent* pour l'illustration sonore d'un ballet de Maurice Béjart en 1967. Cette œuvre de musique expérimentale à l'esprit pop obtient une visibilité non négligeable grâce au single « Psyché Rock ».

Aux États-Unis, John Cage, compositeur, mais aussi plasticien, peintre, poète et philosophe, s'intéresse au développement des technologies électroniques et, dès 1939, crée la pièce *Imaginary Landscape N°1*, pour laquelle il utilise des tourne-disques et des sons fixés sur vinyles. Par la suite, il privilégie la bande magnétique, développée dans les années quarante et cinquante, celle-ci permettant un travail de collage d'une grande souplesse. Il réalise quatre autres épisodes de la série *Imaginary Landscape* et compose des projets majeurs : *Music Of Changes* (1951), avec des pianos préparés, aux musiques aléatoires, *4'33"* (1952), morceau de silence qui permet d'écouter les sons de l'environnement ou encore *Williams Mix* (1953), montage de sons électroniques joués sur huit lecteurs de bandes magnétiques.

John Cage, avec Erik Satie, inspire la musique minimaliste, qui prend son essor aux États-Unis dès les années soixante et dont les compositeurs principaux sont La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass. Leurs œuvres se signalent par un recours appuyé au principe répétitif, le rythme et les motifs mélodiques ainsi traités appelant une écoute sensible aux développements dans la durée.

La musique électronique est en pleine effervescence dans la période de l'après-guerre, et dans les années cinquante et soixante. L'exploration des sonorités électroniques relève désormais autant de l'expérimentation scientifique que de la création artistique. Les inventions technologiques (platine tourne-disques) et les nouveaux instruments (claviers et synthétiseurs, boîtes à rythmes) influent sur les processus créatifs, d'autant que leur accès est progressivement facilité par une commercialisation industrielle. Leur utilisation révolutionne en profondeur la musique moderne.



## LA POP MUSIC

À partir des années soixante, les pianos électriques (Fender Rhodes, Wurlitzer), les orgues électriques (Hammond, Lowrey), puis les premiers synthétiseurs commercialisés (Moog, ARP 2600, ARP Odyssey, EMS VCS3, EMS AKS, RMI Harmonic) arrivent sur le marché et sont régulièrement utilisés dans le rock et dans la pop, dans une volonté souvent expérimentale pour ces derniers. George Harrison, possesseur d'un Moog, en assaisonne « Here Comes The Sun » et « I Want You (She's So Heavy) » des Beatles, tandis que leur « Strawberry Fields Forever » constitue une leçon de montage et de cut up colorée au Mellotron, le premier véritable sampler. En 1966, The Beach Boys convoquent un thérémine sur « Good Vibrations », chef-d'œuvre de Brian Wilson. Pink Floyd, suite au départ de son premier leader Syd Barrett, développe de longues plages nourries par les claviers de Rick Wright. The Who ouvrent l'album *Who's Next* par « Baba O'Riley », hommage à Terry Riley nourri de boucles de claviers hypnotiques. L'ovni Silver Apples, apparu à New York en 1967, base sa musique sur un synthétiseur bricolé, sans recours à la guitare.

Certains musiciens se concentrent sur les larges possibilités des synthétiseurs et les exploitent pleinement comme axe central de leur musique, lui donnant un élan futuriste. Les travaux de Wendy Carlos trouvent un écho important dès 1968 et l'album *Switched-on-Bach*, réalisé entièrement avec un Moog, et le succès de la bande originale du film *Orange Mécanique* (1972).

Durant les années soixante-dix, la musique électronique s'imisce de plus en plus dans l'industrie de la pop music et atteint une large audience. Certains morceaux deviennent des hits internationaux, comme le single instrumental « Pop Corn » imaginé par Gershon Kingsley en 1969 avec un Moog, et dont la version du groupe Hot Butter, en 1972, rencontre un triomphe planétaire.

## LE KRAUTROCK

La scène allemande, en pleine effervescence dans les années soixante-dix, se développe dans plusieurs courants ou mouvements – la kosmische musik, le krautrock, l’elektronische muzik – qui se créent, se croisent dans l’énergie et les instruments du rock, avec la dynamique et le futurisme des synthétiseurs et l’influence croisée du rock progressif et du rock psychédélique. Dans la longue liste des groupes allemands, nous pouvons citer Can, Amon Düül II, Cluster, Faust, Neu!, Harmonia, Popol Vuh.

Kraftwerk, venu du rock et de l’improvisation, s’en éloigne pour créer un style robotique qui aura une influence considérable sur l’évolution de la musique électronique, tout en conceptualisant peu à peu la disparition de l’humain derrière la machine.

La musique planante (space music en anglais, kosmische musik en allemand), largement synthétique, se développe en Allemagne autour de Tangerine Dream, Klaus Schulze ou Manuel Göttsching. Cette scène pousse les recherches sur les textures sonores, dans des morceaux débordant largement des cadres du rock par leur audace comme leurs durées.

## LE CINÉMA ET L’ÉLECTRONIQUE

La musique électronique devient rapidement un outil précieux pour les compositeurs de musiques de films. Dès 1945, des effets sonores et des bruitages électroniques sont introduits dans les longs-métrages et certains instruments, comme le thérémine, sont utilisés. Il faut cependant attendre le début des années soixante-dix pour voir des bandes originales de films à forte dominante ou entièrement électroniques: *Soundtracks* de Can (1970), *Orange Mécanique* de Wendy Carlos (1972), *Solaris* de Eduard Artemiev (1972), *Les Granges brûlées* de Jean-Michel Jarre (1973), *Le Convoi de la Peur* (1977) et *Le Solitaire* (1981) de Tangerine Dream, ou *Tron* de Wendy Carlos (1982).

On remarquera particulièrement les travaux du compositeur français François de Roubaix, composant une soixantaine de musiques pour le cinéma ou la télévision entre 1961 et 1975. Il signe aussi la musique de Chapi Chapo, série d'animation française, très populaire dans les années soixante-dix.

Giorgio Moroder, qui s'est illustré dans le disco, réalise la bande-son de *Midnight Express* et reçoit l'Oscar de la meilleure bande originale de film en 1978. Vangelis crée la musique de *Blade Runner* en 1982. Le groupe italien Goblin compose aussi pour le cinéma, notamment les films d'horreur ou d'épouvante comme *Suspiria* (1977) ou *Zombie* (1978). Enfin, le réalisateur américain John Carpenter signe lui-même les morceaux accompagnant ses films *Halloween* (1979), *Escape From New York* (1981) ou *The Fog* (1984).

La musique électronique sera employée de plus en plus au cinéma, amenant de nombreux musiciens issus de la sphère électronique à composer des œuvres originales: Air (*The Virgin Suicides*), Massive Attack (*Danny The Dog*), Daft Punk (*TRON: Legacy*), The Chemical Brothers (*Hanna*), Cliff Martinez (*Drive*), Agoria (*Go Fast*), Gaspard Augé & Mr Oizo (*Rubber*) ou Alex Gopher & Xavier Jamaux (*Motorway*). Elle deviendra aussi, à partir des années quatre-vingt-dix, le sujet de nombreux documentaires.

### LE JAZZ EN FUSION

Depuis *In A Silent Way* et *Bitches Brew* de Miles Davis, le jazz s'offre des fusions avec le rock, le funk, tout en explorant les possibilités de l'électronique et du montage des bandes d'enregistrement, technique développée par Teo Macero. Des instrumentistes comme Joe Zawinul, Chick Corea, Jan Hammer et Herbie Hancock s'initient aux claviers électriques et aux synthétiseurs. Ce dernier grave des albums audacieux, tels que *Sextant* ou *Head Hunters*, poussant plus loin l'expérimentation synthétique avec

*Future Shock* (1981), dont est extrait le single « Rokit ». Ce hit, aux sonorités electro funk robotiques, est le premier à contenir des techniques de DJ jouant avec ses platines, comme le scratch.

Au cours des décennies suivantes, des claviéristes tels que Bugge Wesseltoft ou Niels Petter Molvaer navigueront entre jazz et musique électronique, à l'instar de certains souffleurs – le trompettiste Erik Truffaz, le saxophoniste Julien Lourau – qui s'essayeront à la fusion electro jazz. D'autres producteurs tels que St-Germain, Shazz, Jazzanova, Trüby Trio ou The Cinematic Orchestra, venus de l'electro, afficheront une attirance pour le jazz en incorporant de nombreux samples dans leur musique

Le jazz aura aussi une influence essentielle sur certains artistes de l'electronica anglaise, Squarepusher en tête, comme dans la constitution de la techno de Detroit et dans ses visions futuristes, en particulier chez Jeff Mills et les artistes du label nébuleuse Underground Resistance, ou Carl Craig.

## LA FIÈVRE DISCO

Les années soixante-dix voient l'émergence du disco, dont le nom provient du terme français « discothèque », étroitement lié à la nuit et à la danse. Les premiers morceaux de ce courant underground apparaissent au début de la décennie, populaires principalement dans les milieux gays, afro-américains, italo et latino américain des villes de Philadelphie, offrant à celle-ci le Philly sound, et New York. Musicalement, le disco, hérité du funk et de la soul, se déroule sur un tempo rapide et marque tous les temps. Il use de synthétiseurs, tout en soulignant les voix par des envolées de cordes ou de cuivres.

L'histoire du disco se développe dans les clubs, où il est joué par les premiers véritables DJ, devant un public essentiellement afro-américain: David Mancuso, avec ses soirées privées The Loft à

New York, puis Larry Levan au Paradise Garage (New York), Nicky Siano au Studio 54 (New York), et Frankie Knuckles à The Warehouse (Chicago). Les mixes proposés par ces DJ pionniers, héros d'une club culture en pleine effervescence, incluent des titres de Chic, Gloria Gaynor, The Jacksons, les productions des labels Salsoul Records (Loleatta Holloway, Jocelyn Brown, Inner Life, The Salsoul Orchestra) et Casablanca Records (Donna Summer, Lipps Inc). Certains producteurs se révèlent dans le disco, comme Giorgio Moroder. Il coécrit et réalise des singles pour Donna Summer (« Love To Love You Baby », « I Feel Love ») qui retournent les clubs dans leurs versions longues.

Après une période d'apogée, essentiellement américaine entre 1974 et 1977, le disco conquiert le grand public et traverse l'Atlantique. L'industrie et les multinationales du disque récupèrent cette musique devenue mainstream pour imposer des projets plus commerciaux comme Bee Gees, ABBA ou Village People.

La France compte aussi ses stars disco, certaines à l'aura internationale comme le batteur Cerrone (albums *Love In C Minor* et *Supernature*), le producteur Didier Marouani et sa formation Space, ou le groupe Martin Circus. Le disco sera l'une des sources d'inspiration de la French Touch, en particulier pour Bob Sinclar, Daft Punk et Stardust : le père de Thomas Bangalter, qui participe à ces deux derniers projets, est Daniel Vangarde, producteur des Gibson Brothers et d'Ottawan.

Une veine italo disco, aux nappes romantiques, se développe au début des années quatre-vingt. Les morceaux marquants de ce courant sont signés Alexander Robotnick (« Problèmes d'amour »), Klein & M.B.O. (« Dirty Talk », « The M.B.O. Theme »), Casco (« Cybernetic Love »), Gino Soccio (« Remember ») ou Ryan Paris (« Dolce Vita »). Le titre « Dream » de P.Lion s'incruste dans la mémoire collective en servant de générique à l'émission télé Top 50 durant dix ans. Plusieurs maisons de disques se

spécialisent dans l'italo disco, dont ZYX Records. Le patron du label allemand invente le nom même d'« italo disco », publiant aussi Off, le premier groupe de Sven Väth, une figure de la techno en Allemagne.

À San Francisco, Patrick Cowley se démarque avec un style plus énergique, aux rythmiques plus rapides, la Hi-NRG. Il apparaît d'abord aux côtés de Sylvester, jouant des synthétiseurs sur ses hymnes disco (« You Make Me Feel (Mighty Real) » et « Dance (Disco Heat) »), se lançant ensuite en solo. Il décède du sida à trente-deux ans, en 1982. D'autres artistes de la Hi-NRG, dont Paul Parker (« Right On Target »), Evelyn Thomas (« High Energy »), Bobby Orlando (« She Has A Way », « I'm So Hot For You »), Divine ou Amanda Lear, obtiennent une visibilité conséquente.

Le disco, l'italo disco et la Hi-NRG commencent à utiliser les nouvelles machines que la marque Roland commercialise: les boîtes à rythmes TR-707 et TR-909 et le synthétiseur à lignes de basses TB-303. Ces instruments modiques permettront bientôt par leur accessibilité la conception de la house et de la techno. S'ajoutent deux inventions majeures dues à l'ingénieur du son et producteur américain Tom Moulton. Il retravaille le déroulement d'une chanson afin de garder les danseurs en haleine sur la piste, rallongeant des parties, jouant avec l'arrivée des instruments, créant des breaks, inventant l'extended mix, première version du remix. Il grave aussi un morceau sur un vinyle de 33-tours, mais à la vitesse d'un 45-tours, créant ainsi le premier maxi 45-tours, format idéal pour exprimer la dynamique des musiques de danse, techno et house en particulier.