

La musique peut-elle être libre ?

Michael Tiemann est vice-président de Red Hat mais il est aussi impliqué dans un ambitieux projet autour de la musique, The Miraverse qui propose notamment un studio d'enregistrement (fonctionnant, en toute logique, à l'aide de logiciels libres).

Il nous livre ici le fruit de ses réflexions en s'appuyant sur des citations de Glenn Gould et un projet dont nous vous reparlerons à la rentrée car Framasoft en sera le partenaire francophone : The Open Goldberg Variations.

La première édition du projet avait donné lieu à **l'enregistrement directement dans le domaine public des Variations Goldberg de Bach**. Il s'agira cette fois-ci d'enregistrer *ensemble* Le Clavier bien tempéré.



La musique peut-elle être *open source* ?

Can there be open source music?

Michael Tiemann - 20 août 2013 - OpenSource.com

(Traduction : goofy, Sky, sinma, Asta, audionuma)

De l'eau a coulé sous les ponts depuis que les logiciels « *open source* » ont été baptisés ainsi en 1998. Le livre *La cathédrale et le bazar* a contribué à expliquer ce nouveau paradigme de la création des logiciels, et, avec le temps, les conséquences importantes et crédibles que Raymond avait prévues dans son essai s'avèrent aujourd'hui évidentes. Et il est possible qu'en raison de l'impressionnante liste des succès de la communauté du logiciel *open source*, ceux qui travaillent en dehors du domaine du développement de logiciels commencent à se demander : est-ce que de nouveaux paradigmes fondés sur les principes de l'*open source* pourraient bouleverser aussi notre secteur ?

Nous avons vu cela arriver dans le monde du contenu créatif avec les Creative Commons. Larry Lessig, suivant une lecture simple de la constitution des États-Unis d'Amérique et s'appuyant sur beaucoup des intuitions publiées des années auparavant par Lewis Hyde dans le livre *The Gift (NdT Le cadeau)*, a réalisé que bien qu'il n'y ait rien de mal en soi à commercialiser du contenu, il y avait quelque chose de terriblement mal à traiter les ressources culturelles comme privées, comme des propriétés aliénables à jamais. Lessig croyait, et je l'approuve, qu'il y a un bénéfice à donner au public des droits sur les contenus qui définissent leur culture, tout comme l'*open source* donne à d'autres développeurs — et même aux utilisateurs — des droits sur les logiciels qu'ils possèdent. Regardez comment le public a utilisé ce droit pour créer Wikipédia, une collection phénoménale de l'un de nos artefacts culturels qui ont le plus de valeur : la connaissance humaine.

Mais des limites à la portée de Wikipédia et ce qui est possible d'y être référencé sont apparues, notamment parce que beaucoup de créations culturelles qui auraient pu être des biens communs sont au contraire captives de copyrights pour une durée presque perpétuelle. La musique est une pierre angulaire de la culture, dans la mesure où les nations, les peuples, les époques, les mouvements politiques, idéologiques et culturels y font tous référence pour se définir, tout comme les individus se définissent eux-mêmes selon leurs goûts musicaux. **Compte tenu de l'importance de la musique pour définir notre identité culturelle, dans quelle mesure devrions-nous en avoir la maîtrise, en particulier pour tout ce qui est censé relever du domaine public ?**

Glenn Gould apporte une réponse étonnante à cette question dans deux essais écrits en 1966. Même si vous n'êtes pas un grand connaisseur de musique classique, vous avez sûrement déjà entendu les Variations Goldberg de JS Bach.

Et dans ce cas, vous pouvez probablement remercier Glenn Gould car à l'âge de 22 ans, il a commencé sa carrière en signant un contrat et en six jours il a enregistré : Bach: The Goldberg Variations, en dépit du refus d'au moins un directeur de label. À l'époque, l'œuvre était considérée comme ésotérique et trop éloignée du répertoire pianistique habituel. Gould n'a pas cédé, et comme le mentionne Wikipédia : « Sa renommée internationale débute lors de son célèbre enregistrement des Variations Goldberg de juin 1955 dans les studios CBS de New York. Cette interprétation d'une vélocité et d'une clarté de voix hors du commun, et hors des modes de l'époque, contribuera notablement à son succès. ». Sans compter que dès lors les Variations Goldberg sont devenues un classique du piano.

Lorsque Gould a décidé en 1964 qu'il ne se produirait jamais plus en public pour se consacrer aux enregistrements en studio, le monde de la musique en a été très perturbé, parce que les concerts étaient considérés comme le summum de la culture musicale et les enregistrements comme une culture de seconde zone. Gould a répondu avec moult arguments à ces critiques sans chercher à en débattre mais en changeant le paradigme.

Ce qui n'a fait qu'irriter davantage les tenants de la musique institutionnelle. Voici l'essentiel du changement de paradigme tel que l'explique Gould dans *The participant Listener* :

Au centre du débat sur les technologies, il existe donc un nouveau type de public — un public qui participe davantage à l'expérience musicale. L'apparition de ce phénomène au milieu du vingtième siècle est le plus grand succès de l'industrie du disque. Car l'auditeur n'est plus seulement en position d'analyser passivement, c'est un partenaire dont les goûts, les préférences et les tendances modifient encore maintenant de façon latérale les expériences musicales qui retiennent son attention. C'est lui dont l'art de la musique à venir attend une participation bien plus grande encore.

Bien sûr, il représente également une menace, il peut vouloir s'arroger un pouvoir, c'est un invité indésirable au festin artistique, quelqu'un dont la présence met en péril la hiérarchie de l'institution musicale. Ce public participatif pourrait émerger, libéré de cette posture servile à laquelle on le soumet lors des concerts, pour, du jour au lendemain, s'emparer des capacités décisionnelles qui étaient jusqu'ici l'apanage des spécialistes ?

Il y aurait beaucoup à tirer des deux paragraphes ci-dessus, mais essayons un peu : considérez ce qui précède comme une allégorie dans le domaine musical du transfert de paradigme proposé par le logiciel *open source*. Cela semble difficile à imaginer aujourd'hui, mais quand j'ai proposé l'idée de lancer une entreprise qui fournirait un service de support commercial aux logiciels libres, une des objections majeures a été : « qu'il soit libre ou non, les utilisateurs ne veulent pas du code source. Ils ne veulent pas y toucher. Ils veulent payer pour la meilleure solution, un point c'est tout. ». Dans la logique de production du logiciel propriétaire, il était impossible d'envisager un seul instant que la meilleure solution pouvait fort bien inclure l'utilisateur devenu un contributeur du développement. Impossible alors de tolérer l'idée que des utilisateurs puissent assumer des capacités de décision qui étaient jusqu'alors le privilège de spécialistes. mais Cygnus Solutions a démontré que l'industrie du logiciel à venir attendait vraiment que les utilisateurs participent pleinement. Et il en va de même pour la création musicale, ce que Gould avait visiblement anticipé :

Le mot-clé ici est « public ». Ces expériences où l'auditeur rencontre de la musique transmise électroniquement ne font pas partie du domaine public. Un axiome bien utile, qui peut être appliqué à toute expérience dans laquelle la transmission électronique intervient, peut être exprimé à travers ce paradoxe : la possibilité d'avoir en théorie un public en nombre jamais atteint jusqu'à présent conduit à un nombre sans limites d'écoutes privées. En raison des circonstances que ce paradoxe suscite, l'auditeur est capable d'exprimer ses préférences et, grâce aux modifications par des moyens électroniques avec lesquels il ajoute son expérience, il peut imposer sa personnalité sur une œuvre. Ce faisant, il la transforme, de même que la relation qu'il entretient avec elle. Il fait d'une œuvre d'art un élément de son environnement sonore personnel.

Gould touche un point philosophique fondamental, qu'il est facile de mal interpréter en raison de la terminologie qu'il emploie. Il ne prétend pas que la transmission électronique aléatoire entraîne automatiquement que le contenu originel soit considéré comme un bien commun appartenant à tout le monde. Il dit plutôt que lorsque un signal électronique devient une expérience humaine, celle-ci n'est pas générique mais unique pour chaque individu. Et que l'avenir de l'art de la musique dépend de la façon dont on respectera le caractère individuel de cette expérience, au lieu de contraindre la transmission artistique à l'uniformité

(à titre de note latérale, regardez un peu à quelles contorsions juridiques se livre l'industrie musicale actuelle pour prétendre que les téléchargements de fichiers numériques ne sont pas des « achats », par conséquent soumis aux règles de la vente, mais plutôt des « transactions », c'est-à-dire ne conférant aucun autre droit que celui d'être des récepteurs passifs, n'autorisant aucune autre posture que soumise).

Gould a écrit cela 20 ans avant que Lewis Hyde ne publie *The Gift* et 20 ans avant que Stallman n'écrive le *Manifeste GNU*. 30 ans avant que Lawrence Lessig n'écrive *Code and other laws of Cyberspace* et 30 ans avant que Eric Raymond n'écrive *La cathédrale et le bazar*. 40 ans avant que je ne commence à imaginer comment The Miraverse pourrait faire coïncider les idées des Creative Commons et de l'*open source* pour créer un futur nouveau et viable pour la musique. Mais maintenant, l'idée la plus audacieuse qu'il ait proposée (dans *The Prospects of Recording*) peut se réaliser :

Il serait relativement simple, par exemple, de fournir à l'auditeur la possibilité d'éditer les enregistrements à son gré. Bien entendu, un pas décisif dans cette direction pourrait bien résulter de ce processus par lequel il est désormais possible de dissocier la vitesse du tempo et en faisant ainsi (quoique avec une certaine détérioration de la qualité du son comme inconvénient) découper divers segments d'interprétations d'une même œuvre réalisée par différents artistes et enregistrées à différents tempos. ... Ce processus pourrait, en théorie, être appliqué sans restriction à la reconstruction d'un concert. Rien n'empêche en fait un connaisseur spécialisé de devenir son propre éditeur de bande sonore et, avec ces dispositifs, de mettre en œuvre son interprétation de prédilection pour créer son concert idéal personnel (...)

Il est vrai qu'à l'époque de Gould la technologie n'était pas disponible pour offrir au public de telles interactions : de son temps l'enregistrement multi-piste était incroyablement coûteux et disponible seulement dans quelques studios d'enregistrement commerciaux qui en avaient l'exclusivité. Mais aujourd'hui, les choses sont différentes, au moins sur le plan technologique. Ardour est une excellente station de travail audionumérique libre qui permet à n'importe quel ordinateur portable de devenir un puissant éditeur audio multipiste et un dispositif d'enregistrement. Et c'est ce que veulent les auditeurs participatifs. Mais les outils logiciels les plus puissants dans le monde ne peuvent pas créer un

concert enthousiasmant à partir de rien, il doit y avoir un artiste qui est prêt à créer la trame sonore qui peut ensuite être mélangée et remixée selon les goûts de chacun. Et bien sûr, il doit y avoir un cadre de droits commerciaux qui ne mette pas toute l'entreprise par terre. C'est ce qui rend le projet Open Goldberg Variations si intéressant : il est la réponse au défi que Gould lançait il y a plus de 40 ans. C'est la prochaine étape de l'évolution de l'héritage musical qui va de JS Bach à nos jours en passant par Gould. Il invite chaque auditeur à devenir un participant à l'avenir de l'art de la musique.

Variations en *open source* majeure

Kimiko Ishizaka est l'artiste qui a franchi le pas de façon courageuse en tant que pianiste de concert pour transmettre une ressource culturelle en libérant à la fois le code source de l'œuvre de Bach (transcription professionnelle des partitions avec le logiciels libre MuseScore) et les données du concert lui-même (sous la forme d'un enregistrement audio) pour donner au public des expériences sans précédent à la fois de plaisir musical et du sentiment de liberté qui vient d'une action authentique. C'est-à-dire : l'action à créer ; l'action de manipuler à son gré ; l'action d'augmenter les biens communs en partageant ce dont on est passionné.

Revenons donc à la question initiale : la musique peut-elle être *open source* ? Ou plutôt, que peut-il advenir de la musique *open source* ? Les rencontres OHM 2013 viennent de conclure une semaine de « Observer, Modifier, Créer ». Un hacker qui s'y trouvait nous a proposé ses réflexions :

Un morceau de musique peut être considéré comme libre s'il y a un enregistrement de bonne qualité disponible sous une licence permissive (équivalent d'un binaire précompilé dans une distribution), et une partition de également bonne qualité, contenant toutes les instructions et les commentaires du compositeur original, disponible dans un format éditible et réutilisable, accompagné elle aussi d'une licence libre. Pensez-y comme si c'était le code source d'un logiciel que vous pourriez utiliser, compiler, interpréter, modifier, copier etc.

Le premier projet important destiné à mettre les œuvres de Jean-Sébastien Bach en open source a été Open Goldberg Variations (« Bach to the future ») avec l'aide du financement participatif. Vous pouvez télécharger les

enregistrements audio sans perte de qualité réalisés par Kimiko Ishizaka, et la partition aux formats MuseScore ou XML, tout cela étant dans le domaine public.

C'est un très bon début. Ce qui en ferait un encore meilleur début serait que ça soit une communauté active qui l'accomplisse. Une communauté de personnes de divers horizons qui jouent chacun des rôles importants, qui travaillent ensemble pour créer ce que personne ne peut faire seul. Et un excellent environnement qui permette de publier sur une base fiable des œuvres commercialement rentables et approuvées par la critique.

Un tel environnement est The Miraverse, qui constitue l'essence de l'expérience des studios de Manifold Recording. D'un côté de la vitre de la cabine de mixage se trouve le studio (photo d'ouverture du billet ci-dessus), et de l'autre côté une console analogique API Vision qui peut enregistrer jusqu'à 64 pistes avec Ardour (ci-dessous).



Ces environnements sont complétés par un troisième, le « Studio Annex », qui met à disposition une console Harrison Trion (qui tourne sous Linux) et permet de produire divers formats de son multicanal, avec jusqu'à 96 canaux audio à 96 kHz.



Dans ces studios, de la musique *open source* peut être enregistrée, auditionnée, et mixée avec le meilleur équipement audio, le meilleur environnement acoustique, et des logiciels *open source*. L'auditeur participant peut faire l'expérience d'un enregistrement (processus stupéfiant en lui-même) et des choix créatifs qui sont possibles une fois que le processus de mixage commence.

Souhaitez-vous devenir un auditeur participatif ? Kimiko Ishizaka s'apprête à faire une tournée en Europe et en Amérique du nord en prévision de son enregistrement du « Clavier bien tempéré ». Le premier concert aura lieu au festival Beethoven de Bonn en Allemagne le 24 septembre ; puis Mme Ishizaka se produira à Prague (25 et 26 septembre), Munich (30 septembre), Vienne, Hambourg, puis Bonn etc. (calendrier complet à lire au bas de la page <http://opensource.com/life/13/8/open-music-open-goldberg>).

Comme n'importe quel autre projet *open source*, votre intérêt et votre participation peuvent en faire non seulement un succès, mais un exemple pour l'industrie. C'est notre but. En participant à une de ces représentations, en participant à la campagne KickStarter Twelve Tones of Bach (ce qui est une façon d'acheter des tickets pour ces représentations), en participant à la tournée (le 3 novembre), vous pouvez pleinement profiter de votre propre expérience de la musique et des perspectives de l'enregistrement, tout en aidant le projet et ses acteurs à atteindre des objectifs plus ambitieux. Nous espérons vous voir cet automne... et encore souvent à l'avenir !