

# FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE

## LE POÈTE ET LE SAVANT FACE À L'UNIVERS SONORE

**COLLOQUE: 9 & 10 OCTOBRE 2015**

FONDATION LUCIEN PAYE, 47 BD JOURDAN PARIS 14<sup>E</sup>

GARE : CITÉ UNIVERSITAIRE (RER B – TRAMWAY 3 A)

CONCERT DE L'ENSEMBLE ACCROCHE NOTE : 9 OCTOBRE À 20H30





# FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE

LE POÈTE ET LE SAVANT FACE À L'UNIVERS SONORE

9-10 octobre 2015

Fondation Lucien Paye, 45 Bd Jourdan, 75014 Paris

Colloque international organisé par Márta Grabócz et Geneviève Mathon en hommage à F.-B. Mâche pour son 80<sup>e</sup> anniversaire.

Une collaboration entre le LISAA (Université Paris-Est Marne-la-Vallée) et le Labex GREAM (Université de Strasbourg), avec le soutien de l'IUF. Colloque accompagné d'un concert de l'ensemble Accroche-Note.



# Sommaire

Introduction.....	7
Programme du colloque.....	11
Résumés des communications.....	17
Biographies des intervenants.....	33
Programme du concert.....	45



# Introduction

---





François-Bernard Mâche est l'un des créateurs les plus originaux et les plus innovants de la musique française contemporaine.

Il est un compositeur qui est aussi un musicologue, un zoo-musicologue qui est aussi un esthéticien. Il est un linguiste qui s'intéresse aussi au fonctionnement du système nerveux et du cerveau ; un mythologue qui est aussi un chercheur dans l'analyse des sons et des sonagrammes. De ses activités multiples résulte une œuvre qui regroupe à la fois celles d'un compositeur, d'un scientifique et d'un philosophe de la musique. Une œuvre qui contient environ cent dix opus musicaux, six ouvrages<sup>1</sup>, quelque cent soixante-dix articles et plusieurs recueils de textes sur la musique dont il est l'éditeur délégué.

Il est l'inventeur des notions de « zoo-musicologie » et de « phonographie » dans les années 1970-1980 ; il est le premier à avoir réalisé en France une œuvre « spectrale » en transcrivant à l'orchestre les sonorités (d'après une analyse par sonagramme) d'un poème lu de P. Eluard (*Le son d'une voix*, 1964).

Il est le père du courant appelé « naturalisme sonore » qui a plusieurs représentants, y compris dans la plus jeune génération des compositeurs de différents pays.

Dès les années 1980, il esquisse le nouveau rôle du compositeur et les fonctions de la musique propres à notre « civilisation planétaire » de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup>. En écoutant, analysant et exploitant dans ses œuvres les lois sonores de la nature (aussi bien celles des éléments que celles des manifestations sonores de certaines espèces animales), il réhabilite la dimension du sacré.

Il a introduit la notion d'archétype sonore au cœur de la réflexion et de la création musicales. L'idée consiste dans la mise en évidence de certains archétypes sonores (génotypes et phénotypes) que la musique a le pouvoir de révéler. Ainsi est postulée l'identité fondamentale de certaines structures formelles, aussi bien dans la nature que chez les animaux et les hommes. Mâche questionne donc la notion d'universaux en musique, en rapport avec la zoo-musicologie et la bio-musicologie. La prise en compte de traits communs entre les civilisations éloignées et les langues est un autre aspect de cette quête autant musicale qu'anthropologique.

Dès 1983<sup>2</sup>, il aborde la question des neurosciences en rapport à la musique, à savoir « *la mise en évidence de fortes analogies entre des musiques animales et humaines qui conduit à s'interroger sur l'origine biologique de ces analogies* ». « ...*On devrait abandonner l'idée que la dimension historique est la seule clef d'interprétation des phénomènes humains, et que la pensée mythique représente une étape dépassée. Les fortes analogies qui m'ont permis de rassembler dans une même séquence des*

---

<sup>1</sup> Dont le dernier, *Cent opus et leurs échos* (L'Harmattan, 2012) présente ses œuvres à l'aide des notices et des commentaires du compositeur lui-même, documents précieux accompagnés de critiques publiées au moment de leur création.

<sup>2</sup> Dans son livre *Musique, mythe, Nature. Les dauphins d'Arion* (Editions Méridien Klincksieck, en cours de réédition chez Adeam Musicae, 2015).

*enregistrements allant du Niger à Taïwan ne peuvent s'expliquer par d'improbables contacts historiques oubliés (...). L'explication la plus simple, donc la plus scientifique, est qu'une même structure mentale archétypale s'est traduite ici et là, indépendamment, en des génotypes semblables, qui ont engendré au niveau phénotypique des compositions musicales très proches<sup>3</sup>. »*

Ses hypothèses des années 1980 pourraient être pleinement confirmées aujourd'hui par l'évolution des neurosciences en rapport avec les invariants.

Sa musique accompagne sa réflexion scientifique de manière personnelle et libre : il utilise les modèles sonores en suivant, entre autres, l'évolution de la technologie.

L'idée d'une musique mixte nouvelle (post-varésienne) naît dès 1960 (*Volumes*), complétée par celle de la spatialisation du son (douze pistes enregistrées). Dans les années 1960-1970 apparaissent les modèles (tels que les langues, leurs analyses phonétiques, etc.) et leurs transcriptions dans *La peau du silence*, puis *Le son d'une voix*. Cette dernière pièce de 1964 offre la création de la première œuvre « spectrale » avant la lettre (transcription à l'orchestre d'un poème lu et analysé par spectrogramme). *Rituel d'oubli* (1968) et *Korwar* (1972) inaugurent l'utilisation d'enregistrements de langues remarquables (le guayaki, le selk'nam, le xhosa) dans des œuvres mixtes, ainsi que l'intégration - sans manipulation - de sons bruts naturels reconnaissables. *Danaé* (1970) et *Kassandra* (1977) sont les premières d'une longue série de pièces et de titres se référant à la mythologie. Le théâtre musical prend sa place à partir de *Da Capo* (1976) jusqu'à *Temboctou* (1982, 1995). Le modèle visuel et une sorte de synthèse des modèles sonores s'imposent dans *Octuor* (op. 35, 1977), puis dans *Eridan* (op. 57, 1986). Les langues en voie de disparition puis les langues mortes ou celles de civilisations lointaines seront « ressuscitées » à l'aide d'échantillonneurs dans *Uncas* (1986), suivi de *Trois chants sacrés* (1982-1990), dans *Kengir* (cinq chants sumériens, 1991), *Manuel de Résurrection* (égyptien ancien, 1998), etc. Les rituels et cérémonies servent de modèle dans *Rituel pour les mangeurs d'ombre* (1979), *Khnoum* (1990), *Les 12 lunes du Serpent* (2001), *Melanga* (2001), etc. Les échantillonneurs apparaissent comme les compagnons indispensables de la voix solo ou des instruments, et le potentiel grandissant de l'enrichissement des sources sonores enregistrées se retrouve – entre autres - dans un concerto pour échantillonneur et orchestre en 1993 (*L'Estuaire du temps*), dans une pièce vocale et instrumentale (*Aliunde*, 1988), puis dans *Vectigal libens* (2000), *Melanga* (2001), etc. Dans les années 2000, l'ordinateur avec sons enregistrés remplace les bandes magnétiques à côté des instruments solos ou de l'ensemble instrumental dans *Canopée* (2003), *Chikop* (2004), *Manuel de conversation* (2007), *Artémis* (2008), etc.

**Geneviève Mathon et Marta Grabócz, février 2015**

---

<sup>3</sup> F.-B. Mâche : « Éléments de réflexion sur les universaux en musique », In J.-L. Leroy (dir.) : *Actualité des universaux musicaux*, EAC, Paris, 2013, pp. 97-110. (Soulignés par nous).

# Programme du colloque

---



# VENDREDI 9 OCTOBRE

## Matinée

**09.00 | Accueil et ouverture (G. Mathon et M. Grabócz)**

### **Séance I : Zoo-musicologie**

(Présidente : Márta Grabócz)

**09.15 | “Zoomusicology and François-Bernard Mâche: creation, establishment and development of a groundbreaking field.”**

Dario Martinelli (International Semiotics Institute, Kaunas University of Technology). **Key-note lecture.**

**09.55 | “Zoömusicology and Mâche’s Colleagues: Notes from the Field”**

Hollis Taylor (Macquarie University, Sydney, Australia)

**10.20 | “Musicologie animale”**

Alessandro Arbo (Université de Strasbourg et Labex GREAM)

**10.45 | Pause**

### **Séance II : Écologie sonore et éco-mythologie**

(Président : Martin Laliberté)

**11.00 | “François-Bernard Mâche et l’écologie du son”**

Makis Solomos (Université de Paris 8)

**11.25 | “Spectres d’une écho-mythologie sonore dans les œuvres de F.-B. Mâche”**

Anastasia Georgaki (Music Department, University of Athens)

**11.50 | “Rhythmic Transformations in Mâche’s Ecological Soundscapes”**

Daniel Brown (CTO, Intelligent Music Systems LLC, California, USA)

**12.15 | “Présences de la nature dans la musique mixte de François-Bernard Mâche”**

Etienne Kippelen (compositeur et musicologue, Aix-Marseille Université)

**12.40 | Déjeuner**

# VENDREDI 9 OCTOBRE

## Après-midi

### Séance III : L'universel et le particulier

(Président : Alessandro Arbo)

#### 14.30 | “Le sens de la musique”

Robert Muller (professeur émérite de philosophie à l'Université de Nantes). **Key-note lecture.**

#### 15.10 | “Langage, nature et universel dans la pensée théorique de F.-B. Mâche”

Frédéric de Buzon (Université de Strasbourg)

#### 15.35 | “« Musique au singulier » : la singularité musicale comme universel. ”

Jérôme Cler (Université de Paris-Sorbonne). La communication sera accompagnée d'une brève intervention musicale : « Ritournelles de l'arrière-pays » sur le luth *üçtelli baglama* (Turquie méridionale)

#### 16.10 | Pause

### Séance IV : Modèles et archétypes

(Président : Philippe Lalitte)

#### 16.25 | “Quelques réflexions autour de *Styx* de François-Bernard Mâche”

Claudio Vitale (University of São Paulo, Brazil et Labex GREAM, Strasbourg)

#### 16.50 | “Le concept de répétition dans *Solstice* de François-Bernard Mâche”

Jean-Marc Bardot (Université Jean Monnet, Saint-Etienne)

#### 17.15 | “François-Bernard Mâche et la musique spectrale”

Olivier Class (Labex GREAM, Strasbourg)

#### 17.40 | Fin de la première journée

#### 20.30 | Concert de l'ensemble Accroche Note

# SAMEDI 10 OCTOBRE

## Matinée

### Séance V : Esthétique de la « troisième voie »

(Présidente : Geneviève Mathon)

**09.15** | “François-Bernard Mâche : En quête de l’intemporel”

Jean-Claude Risset (compositeur, CNRS Marseille)

**09.40** | “Entre l’avant-garde et la post-modernité : la troisième voie de F.-B. Mâche”

Georges Bériachvili (pianiste, musicologue, Conservatoire de Houilles)

**10.05** | “« Les Mal entendus » de François-Bernard Mâche”

Bruno Giner (compositeur, conservatoire de Combs-la-ville)

**10.30** | **Pause**

### Séance VI : Musiques mixtes

(Président : Makis Solomos)

**10.45** | “Deux typologies de « son mixte » : *Sopiana* et *Aulodie* de François-Bernard Mâche”

Eric Maestri (compositeur, Labex GREAM, Strasbourg ; CIREC, Saint-Etienne)

**11.10** | “L’interprétation de la musique mixte et son analyse : le cas de *Sopiana* pour flûte, piano et bande (1980) de François-Bernard Mâche”

Philippe Lalitte (Université de Bourgogne, Dijon)

**11.10** | “Le temps réel et l’utilisation des échantillonneurs dans la musique mixte de F.-B. Mâche”

Laurent Pottier (Université Jean Monnet, Saint-Etienne)

**12.00** | **Déjeuner**

**SAMEDI 10 OCTOBRE**

**Après-midi**

**Séance VII : Les chants d'oiseaux et le dialogue des civilisations**

(Président : Jérôme Cler)

**14.00 | “Conspirer avec les oiseaux”**

Dominique Lestel (École normale supérieure, ENS-Ulm)

Ségolène Guinard (Université Paris 8 & ENS-Ulm)

**Key-note lecture.**

**14.40 | “La plume et le chant du Simorgh dans la geste iranienne et la musique de guérison baloutche”**

Jean During (CNRS (Lesc/Crem))

**15.05 | “François-Bernard Mâche, professeur de musicologie : pour un dialogue fertile des civilisations musicales”**

Anne-Sylvie Barthel (Université de Lorraine, Metz)

**15.30 | “L'Entre deux mondes sonores pour l'Occident contemporain : l'univers musical de François-Bernard Mâche et l'Afrique comme ressourcement”**

Apollinaire Anakesa (Université des Antilles, pôle Martinique)

**16.00 | Pause**

**16.15 | Table ronde**

Avec Gilbert Amy, Marie-Hélène Bernard, Jean-Pierre Changeux, Francesco Filidei, Bruno Giner, Marta Grabocz, Martin Laliberté, François-Bernard Mâche, Geneviève Mathon, Jean-Claude Risset, Nicolas Vérin.

**18.00 | Fin de la seconde journée**



# Résumés des communications

---



# VENDREDI 9 OCTOBRE

## Séance I : Zoo-musicologie

Présidente : Márta Grabócz

### 09.15 | “Zoomusicology and François-Bernard Mâche: creation, establishment and development of a groundbreaking field.”

Dario Martinelli (International Semiotics Institute, Kaunas University of Technology). **Key-note lecture.**

This presentation sketches an introductory portrait of zoomusicology, with a particular stress on François-Bernard Mâche’s monumental role in its birth and evolution. The aim is to reflect upon the state of the art of the discipline, over thirty years after *Musique, Mythe, Nature*, and about ten years after the paradigm took off, and it is by now an increasingly-relevant area of musicological (and interdisciplinary) inquiry. Topics discussed shall be the following:

1. The impact of zoo-musicology in the scientific world;
2. Definition of the field and related theoretical implications;
3. François-Bernard Mâche’s role in the process;
4. The intrinsic interdisciplinarity of the field as both a case for biological and humanistic inquiry;
5. The current state of the art of the field.

---

### 09.55 | “Zoömusicology and Mâche's Colleagues: Notes from the Field”

Hollis Taylor (Macquarie University, Sydney, Australia)

“Viewing culture as something which originates in a natural function, and imagining that it turned out to bring a new end beyond pure survival, may look heretical both to a large majority of biologists and to many musicians as well. I leave my conclusion to the taperecorder,” wrote François-Bernard Mâche in 1983. “I can only say, as a composer, that *Cracticus nigrogularis*, the pied butcherbird, is a kind of colleague.” This presentation hails from the Australian outback, where my zoömusicological research (deeply influenced by Mâche) focuses on the vocalizations of the pied butcherbird. Key tracts from his writings will guide us through an analysis of this songbird’s achievements. Mâche has

eloquently and meticulously given the discipline of zoömusicology its theoretical (and even methodological) underpinnings. I review the deep connections he has drawn between the music of nature and the nature of music – and between all music and musical minds, be they human or more-than-human.

---

## 10.20 | “Musicologie animale”

Alessandro Arbo (Université de Strasbourg, Labex GREAM)

Dans *Musique, mythe, nature* (1983, 2015), François Bernard Mâche propose l’idée originale d’une zoo-musicologie. Ce projet correspond non seulement au dessein d’une poétique visant à ouvrir l’horizon de la musique à l’univers des sons, mais aussi à une ambition de connaissance scientifique. Nous nous proposons de questionner ici une telle ambition : dans quelle mesure ou dans quels termes est-il légitime d’attribuer aux espèces vivantes en-dehors de l’homme, et plus particulièrement aux oiseaux, une aptitude à faire et à jouir de la musique ? Quels sont les fondements épistémologiques d’une zoo-musicologie ? Sur quoi nous renseigne-t-elle ?

## Séance II : Écologie sonore et éco-mythologie

Président : Martin Laliberté

## 11.00 | “François-Bernard Mâche et l’écologie du son”

Makis Solomos (Université de Paris 8)

Les écrits et l’œuvre musicale de François-Bernard Mâche peuvent, en un sens, être analysés au regard de la pensée écologique. Lui-même s’est peu référé à la notion même d’écologie, mais il existe de nombreux et importants éléments de son univers que nous pouvons y rattacher : ses importants développements théoriques sur la question de la nature et son refus de l’arbitraire culturaliste ; sa théorie du modèle ; ses propositions en matière de « zoo-musicologie » ; son inspiration musicale du côté de la nature... Sans revenir en détail sur toutes ces questions, nous tenterons de montrer comment la musique et la réflexion théorique de François-Bernard Mâche préfigure, à bien des égards, une pensée de l’écologie du son.

---

## 11.25 | “Spectres d'une éco-mythologie sonore dans les œuvres de F.-B. Mâche”

Anastasia Georgaki (Music Department, University of Athens)

F.-B. Mâche, en plus d'être compositeur, ethnomusicologue, linguiste et bio-musicologue, est un helléniste qui maîtrise parfaitement la langue grecque ancienne et moderne. Cet amalgame de vertus scientifiques l'a amené à créer dans la plupart de ses œuvres un idiome musical original, plein de références à la mythologie et la littérature grecques anciennes, qu'on pourrait caractériser comme éco-mythologie. Mâche à travers cette approche éco-mythologique sculpte et réinvente à l'aide des outils technologiques actuels (l'analyse sono-graphique et la synthèse sonore par UPIC) « une archéologie du son » par les voies du mythe.

Dans cette intervention, je développerai d'abord l'impact de la démarche scientifique et musicologique de F.B. Mâche sur la recherche contemporaine en bio-musicologie. Puis je commenterai le lien entre le mythe et les archétypes sonores de la nature dans les œuvres de Mâche par le caléidoscope de la sono-graphie et de la synthèse sonore : en passant du paysage sonore de la mer Égée (*Amorgos*, 1979) au chant de la cigale- élaboré/synthétisé par UPIC (*Tithon*, 1989).

Enfin, je me référerai au projet de notre recherche “TETTIE HXETA” [*Cigale sonore*] – influencé par le travail de F-B. Mâche - en ce qui concerne le décodification rythmique des chœurs des cigales à travers la littérature et la mythologie grecque ancienne.

---

## 11.50 | “Rhythmic Transformations in Mâche’s Ecological Soundscapes”

Daniel Brown (CTO, Intelligent Music Systems LLC – California, USA)

F.-B. Mâche uses a wide variety of ecological and biological soundscapes to connote different formal functions and processes in his compositions. Often these functions are further associated with those of mythic narrative. These soundscapes are recordings of natural environments, from which musical principles are extracted in order to compose instrumental material that accompanies or, more importantly, expands on these recordings.

This paper explores the micro-rhythmic aspects of some of these soundscapes and their subsequent instrumental notations, as a means of describing their differences systematically. Consequently it proposes algorithmic means by which one soundscape can be transformed into another, in an effort to embed the musical aspects into a grammar similar to that of a mythic narrative.

## 12.15 | “Présences de la nature dans la musique mixte de François-Bernard Mâche”

Etienne Kippelen (compositeur, docteur en musicologie, Aix-Marseille Université)

Composée d'une quarantaine de partitions, soit environ un tiers de son œuvre totale, la musique mixte de Mâche représente l'un des corpus les plus importants de notre temps. La présence récurrente d'éléments sonores provenant de la nature constitue une particularité d'autant plus notable qu'ils sont majoritairement issus de sons bruts, non transformés, à rebours de la plupart des œuvres électroacoustiques ou mixtes composées à la même époque. La mixité est ainsi envisagée dans son rapport intime entre l'interprète ou l'ensemble instrumental et les modèles naturels, traités le plus souvent en fusion selon une technique nommée par Mâche « colorisation ». Les pièces pour instrument(s) et bande magnétique, écrites avant l'apparition des échantillonneurs au milieu des années 1980, matérialisent, par les difficultés spécifiques de synchronisation, un engagement intense pour l'interprète à révéler l'osmose entre l'homme et la nature, jusqu'à l'effacement derrière elle : « La musique existe dans la nature, et nous autres musiciens, nous ne sommes guère que des intermédiaires : nous la recueillons et la transcrivons »<sup>4</sup>.

Nous examinerons à travers trois partitions emblématiques de cette époque - *Korwar* pour clavecin et bande (1972), *Sopiana* pour flûte, piano et bande (1980), *Aulodie* pour hautbois et bande (1983) – l'intégration des séquences issues de la nature dans le tissu musical : colorisation, choix et organisation des modèles, typologies rythmiques et modales, sans négliger l'aspect esthétique et politique d'une démarche atypique sinon visionnaire, au regard des enjeux contemporains de préservation de l'environnement.

## Séance III : L'universel et le particulier

Président : Alessandro Arbo

## 14.30 | “Le sens de la musique”

Robert Muller (professeur émérite de philosophie, Université de Nantes).  
**Key-note lecture.**

On peut être surpris de trouver, parmi les préoccupations d'un musicien d'aujourd'hui, celle du « sens qui nous touche » ou de la « force symbolique » de la musique (*Musique, Mythe, Nature*, p. 177). Préoccupation qui nous éloigne autant des obsessions formalistes que d'une certaine complaisance pour l'insignifiance, et qui renvoie à un débat ancien dans les théories ou les

---

<sup>4</sup> François-Bernard Mâche, *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Kimé, 1998, p. 77.

philosophies de l'art sur l'objet ou la finalité véritable des œuvres. Reprendre ce débat du point de vue de la musique permet d'échapper aux oppositions figées entre la forme et le contenu : la musique a en effet l'avantage de contenir des œuvres dont les unes sont explicitement associées à des contenus, alors que les autres se présentent comme des formes volontairement privées de toute référence externe sans pour autant être dépourvues de « sens ». Cette particularité la rend précieuse pour éclairer maint problème esthétique.

---

## 15.10 | “Langage, nature et universel dans la pensée théorique de F.-B. Mâche”

Frédéric de Buzon (Université de Strasbourg)

Dans *Musique, mythe, nature*, F.-B. Mâche pose le problème de l'universel non à la manière dont on pouvait le penser après Rameau jusqu'à Schönberg et ses successeurs, en le fondant sur la supposition de la naturalité des formes rationnelles abstraites et en faisant de la tonalité une sorte de loi naturelle, mais à partir d'éléments concrets, le concept essentiel étant celui de modèle. Cette communication entend analyser les éléments qui constituent cet imaginaire musical, en ce qu'ils relèvent à la fois de l'universel et du particulier, et touchent aux mythes et à l'animalité.

## Séance IV : Modèles et archétypes

Président : Philippe Lalitte

## 16.25 | “Quelques réflexions autour de *Styx* de François-Bernard Mâche”

Claudio Vitale (University of São Paulo, Brazil et Labex GREAM, Strasbourg)

Dans la mythologie grecque, Styx était un des fleuves qui entouraient les Enfers (Styx était aussi le nom de la nymphe gardienne du fleuve éponyme). Les fleuves infernaux (avec des eaux noires ou enflammées) empêchaient la fuite et séparaient le royaume des vivants du monde souterrain des morts.

Dans l'histoire de l'art, l'appel au royaume d'Hadès et les eaux qui le protègent est abondant et divers. Il suffit de mentionner quelques exemples dans le champ des arts visuels et dans celui de la musique : *La traversée du Styx* (Gustave Doré, 1861), *Achille plongé dans le Styx par la Déesse Thétis*

(Rubens, 1625), *Styx* et *Lèthè* (Wolfgang Rihm, 1997-98) et *Le passage du Styx d'après Patinir* (Hugues Dufour, 20

Dans *Styx* (1984), pour deux pianos (huit mains), de François-Bernard Mâche, il est possible d'établir des correspondances entre quelques idées issues du mythe homonyme et la façon comme divers éléments sont disposés dans l'œuvre. Dans ce sens, des concepts tels que « descente » (« catapse ») ou « transition » (de la Terre vers l'Hadès) peuvent être comparées avec les processus suivants :

- le mouvement graduel des hauteurs (expansion et contraction progressive du registre) ;
- la « marche » régulière des accords vers le grave et l'aigu ;
- et la fusion des matériaux dans une texture fondée sur la superposition de différents tempi (transposition de la technique de transition « fondu enchaîné », du cinéma, et celle du déphasage graduel appelée « phasing », issue de la musique électro-acoustique).

Dans mon exposé je développerai les idées que je viens de présenter, en prenant aussi en compte aussi bien d'autres œuvres de Mâche (*Lèthè*, *Areg*) que ses idées autour de sa musique et de la pensée mythique.

---

## 16.50 | “Le concept de répétition dans *Solstice* de François-Bernard Mâche”

Jean-Marc Bardot (Université Jean Monnet, Saint-Etienne)

Entre archétype mythique universel et pluralité de ses expressions phénotypiques, le concept de répétition dans la musique n'a pas manqué d'alimenter le discours de François-Bernard Mâche. Il en a tantôt constaté l'incontournable nécessité en le reconnaissant avec la variation comme l'un des deux pôles de la création, tantôt dénoncé les dérives mercantiles ou liées à des contextes sociaux. Mais la diversité des nombreux avatars phénotypiques qu'offre l'art de varier en répétant se situe aussi dans l'« image d'un art de vivre » (expression de F.-B. Mâche s'exprimant sur *Da Capo*). Ainsi *Music with Changing parts* (1970) du compositeur répétitif américain Philip Glass (né en 1937) s'inscrit dans la dynamique d'un art minimaliste que l'Amérique des années 70 pratiquait couramment. Comment dès lors, articuler la prise en compte de cet « esprit du temps » avec la recherche des universaux sonores dont François-Bernard Mâche a défini les principes ?

Cette question, parmi d'autres, est au centre de notre propos. Elle se nourrit d'une analyse comparative de *Solstice* (1975) de F.-B. Mâche, œuvre emblématique chez lui du concept de répétition (concept central dans son esthétique), à celle de *Music with Changing Parts* de Philip Glass, œuvre saisie, malgré les apparences, d'une évolution interne, dans une époque marquée par la réaction contre l'idée de « fuite en avant de l'innovation perpétuelle ».



---

## 17.15 | “François-Bernard Mâche et la musique spectrale”

Olivier Class (Labex GREAM, Strasbourg)

Dès la fin des années cinquante, François Bernard Mâche se réfère à des modèles de types variés : chants ou cris d’animaux, langues vivantes ou mortes, qu’il emploie tels quels, avec manipulations, ou en déduit du matériau musical (rythmique, harmonique) à partir d’analyses intuitives ou sonographiques. Ainsi, dix ans avant la fondation de l’Itinéraire, Mâche réalise déjà certains gestes esthétiques parmi les plus remarquables de la future musique spectrale.

Mon intervention cherchera à mettre en rapport l’utilisation des modèles et le travail sur la notion de seuil par Mâche et les spectraux. Que l’on puisse ou non parler de filiation, déterminer pourquoi il est important de valoriser ce lien, qui permettra peut-être de situer la musique spectrale selon des points de vue nouveaux.

# SAMEDI 10 OCTOBRE

## Séance V : Esthétique de la « troisième voie »

Présidente : Geneviève Mathon

### 09.15 | “François-Bernard Mâche : En quête de l’intemporel”

Jean-Claude Risset (compositeur, laboratoire de Mécanique et d'Acoustique du CNRS, Marseille)

La démarche compositionnelle de François-Bernard Mâche est innovante et radicale.

Même si Xenakis avait proclamé dès 1954 « La crise de la musique sérielle », l'idéologie sérialiste était dominante au début des années 1960. Mâche s'est vigoureusement opposé à cette idéologie formaliste, refusant une prétendue « nécessité historique » et revendiquant « une option esthétique dissidente. ». Les œuvres de Mâche débordent l'expression musicale traditionnelle pour l'ouvrir sur la totalité du réel sonore, envisagé comme matériau brut mais aussi comme modèle à déchiffrer : « la véritable imitation de la nature est essentiellement celle des schémas opératoires, plutôt que celle, superficielle, des résultats sensibles ». Dès 1964, *Le son d'une voix*, pour ensemble instrumental, préfigure la musique spectrale des années 70 : le « patron » de l'écriture instrumentale est un sonagramme de voix parlée. Les œuvres de Mâche font appel à des ressources très diverses : voix, instruments, électroacoustique, jusqu'aux confins du rock, du jazz.

Mâche n'a pas hésité à franchir les frontières des civilisations musicales et à recourir à des modèles extra-musicaux. Il a créé une véritable *zoomusicologie*, analysant par exemple les productions sonores des « oiseaux qui inventent ». Ses œuvres invoquent les grands mythes et les archétypes intemporels qui existent en profondeur au delà de particularités culturelles passagères.

Une centaine d'opus, de *Volumes*, *Danaé*, *Korwar* au *Manuel de Résurrection* et à *Canopée*, illustrent la fécondité et l'originalité créatrice de François-Bernard Mâche.

---

### 09.40 | “Entre l’avant-garde et la postmodernité : la troisième voie de F.-B. Mâche”

Georges Bériachvili (pianiste, musicologue, Conservatoire de Houilles)

Dans le paysage musical de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de F.-B. Mâche ne se confond avec aucun des courants dominants. En outre d'être profondément originale et innovante, elle trace également une voie inédite du point de vue de l'esthétique et de la philosophie de la musique. La raison de cette souveraineté du parcours n'est cependant pas le désir de se démarquer pour se

démarrer ou d'innover pour innover. La démarche du compositeur a toujours été guidée par la *nécessité vitale* de trouver les assises esthétiques et anthropologiques solides à l'art musical dans les conditions de la crise existentielle qui marque l'évolution de la musique dans la seconde moitié du XXe siècle. Déjà au début des années 60, Mâche adopte l'attitude d'un « double rejet : celui de la musique 'expérimentale', et celui de la musique formaliste. Ni Schaeffer ni Boulez en somme, mais un contact immédiat avec la nature comme stimulant et comme modèle. »<sup>5</sup> Ainsi jette-il les bases de ce qui deviendra le credo de son naturalisme musical. Plus tard, tout en poursuivant son travail avec des modèles naturels, en approfondissant sa démarche par l'étude des universaux et la recherche des fondements de la musique (culturelles, biologiques, zoologiques), le compositeur développera un autre double rejet, celui de la fuite en avant (progressisme) et du retour en arrière (post-modernité). Sa pensée artistique et théorique a toujours cherché des réponses aux enjeux les plus globaux que soulève l'évolution de la civilisation humaine. Le but de ma communication est d'étudier les caractéristiques de la « troisième voie » prônée par Mâche, en tant que fonction de ces enjeux qui ont déterminé les choix esthétiques du compositeur.

---

## 10.05 | “« Les Mal entendus » de François-Bernard Mâche”

Bruno Giner (compositeur, conservatoire de Combs-la-Ville)

Sous-titré « Compositeurs des années 1970 », cette publication de la *Revue Musicale* (1978) rend compte de la pensée de quinze compositeurs choisis et interrogés par François-Bernard Mâche. Panorama non exhaustif mais international de compositeurs précieux à l'histoire musicale du XX<sup>e</sup> siècle dont certains acteurs ont disparu aujourd'hui et d'autres, quarante-cinq ans après ces paroles, sont encore bien en vie. Citons l'auteur qui explique ses choix : « *Les quinze compositeurs présents ne constituent ni un échantillonnage pondéré des tendances actuelles, ni surtout un palmarès. De grands noms manquent et certains de ceux qui figurent peuvent paraître petits. J'ai cherché une certaine diversité géographique, incluant des représentants de civilisations musicales étrangères, et esthétique, de façon à ne négliger aucune des attitudes caractéristiques au sein de la création musicale depuis 1970.* »

Les quinze compositeurs choisis par Mâche sont : Gilbert Amy, André Boucourechliev, Franco Donatoni, Jean-Claude Eloy, Luc Ferrari, Cristobal Halffter, I Wajan Lotring, Ivo Malec, Paul Mefano, Ram Narayan, Maurice Ohana, Luis de Pablo, Guy Reibel, Yoshihisa Taïra et Iannis Xenakis. Recueil de « paroles authentiques » comme l'auteur l'indique dès la première phrase introductive, ce travail n'est pas seulement une photographie du moment, mais aussi une véritable prise de parole, offerte sans concessions par un compositeur qui interroge d'autres compositeurs. Cette situation ne ressemble en rien à un reportage ou à une simple interview journalistique : « J'ai incité à chaque fois le compositeur à traiter de ses préoccupations principales, sans lui tracer de limites, et en répliquant

---

<sup>5</sup> Mâche, François-Bernard, *Cent opus et leurs échos*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.49.

d'une façon qui ne pouvait être ni objective ni neutre, puisque les thèmes me concernaient également. »

En effet, au travers de ces quinze entretiens, c'est un véritable débat esthétique qui se joue « ni objectif, ni neutre » en cela que F.-B. Mâche exprime très clairement ses idées et manifeste parfois ses objections ou même ses désaccords. Polémiques parfois, ces textes offrent également une introspection dans le cœur du métier de compositeur, métier si peu visible (contrairement par exemple aux plasticiens), si complexe à signifier avec des mots.

L'objet de ma communication sera de présenter ce travail essentiel et prémonitoire (peu d'entretiens de compositeurs existent à cette époque-là) mais aussi de le mettre en perspective avec les problématiques de la création musicale actuelle. Ces « Mal entendus » seraient peut-être aujourd'hui des « malentendus » probablement dus à certaine forme de paresse de la pensée et à l'indigence des débats actuels, mais aussi à la victoire industrielle de la consonance, à l'absence d'exigence (le mot élitisme est-il en passe de devenir un gros mot ?). Donc, relire Mâche aujourd'hui me semble essentiel, autant ou encore plus qu'hier, pour qui veut appréhender, non seulement les enjeux de l'époque, mais aussi la musique d'aujourd'hui à l'aune d'une véritable exigence de pensée.

## **Séance VI : Musiques mixtes**

Président : Makis Solomos

### **10.45 | “ Deux typologies de « son mixte » : *Sopiana* et *Aulodie* de François-Bernard Mâche ”**

Eric Maestri (compositeur, Labex GREAM, Université de Strasbourg ;  
CIEREC, Université de Saint-Etienne)

La musique mixte de François Bernard Mâche est fortement caractérisée par la juxtaposition et le dialogue entre la dimension électronique et instrumentale. Dans la notice de *Sopiana* Mâche affirme que « les sons d'oiseaux sont physiquement présents dans les haut-parleurs ». *Aulodie* est par contre « un scherzo où les deux partenaires se provoquent, s'affrontent, s'esquivent, avant de fusionner ». *Sopiana* superpose la flûte et le piano aux enregistrements du shama de Malaisie, de hypolais ictérine et de rousserolle verderolle. *Aulodie* est un dialogue orienté par la structuration formelle du son. La dichotomie entre la présence des sources réelles dans l'électronique et celle du dialogue entre les deux dimensions fait émerger deux stratégies de mixité instrumentale-électronique. Notre analyse, orientée par le paradigme du « son » et de la spectro-morphologie, indiquera les aspects du « son mixte » de cette musique en précisant le niveau d'interaction sonore entre les composantes de la sonorité des œuvres.

---

## 11.10 | “L’interprétation de la musique mixte et son analyse : le cas de *Sopiana* pour flûte, piano et bande (1980) de F.-B. Mâche”

Philippe Lalitte (Université de Bourgogne, Dijon)

L’un des bouleversements les plus importants pour l’interprète de musique contemporaine est venu de l’apparition, au début des années 1950, de la musique mixte associant instrument(s) acoustique(s) (ou voix) et sons fixés sur support. Peu de musicologues se sont penchés sur la problématique de l’interprétation de la musique mixte et de son analyse. Nous l’aborderons à partir d’un cas particulier : l’interprétation de *Sopiana* (1980) pour flûte, piano et bande de François-Bernard Mâche. Plusieurs questions émergent : Quelles sont les contraintes et les marges de liberté pour les interprètes, notamment en regard des répertoires de musique purement instrumentale ou vocale ? Comment exploitent-ils dans leur interprétation la technique du sur-modelage spécifique à Mâche ? Quelle(s) variable(s) d’interprétation ont-ils privilégiée(s) ? Trois enregistrements de l’œuvre (Lise Daoust et Louise Bessette, 1996 ; Pierre-Yves Artaud et Jacqueline Méfano, 1998 ; Cécile Daroux et Emmanuelle Bouillot, 2006) sont analysés auditivement et avec le recours à certains outils informatiques afin de faire émerger le rapport au texte de chaque version et les différences entre performances. À partir de ce cas particulier, nous tentons d’apporter des réponses aux questions méthodologiques que pose l’analyse de l’interprétation de la musique mixte.

---

## 11.35 | “ Le temps réel et l’utilisation des échantillonneurs dans la musique mixte de F.-B. Mâche”

Laurent Pottier (Université Jean Monnet, Saint-Etienne)

François-Bernard Mâche est un pionnier dans l’utilisation du temps réel dans la musique mixte par l’utilisation qu’il a faite des échantillonneurs, dès le début des années quatre-vingt et, notamment par l’utilisation des premiers échantillonneurs (samplers) commercialisés, comme le Mirage (Ensoniq). Pendant une trentaine d’années, il a produit diverses pièces mixtes, ou purement électroniques, en utilisant des échantillonneurs commandés en direct par des interprètes : *Tembouctou* (1982), *IterMemor* (1985), *Uncas* (1986), *Tempora* (1988), *Aliunde* (1988), *Khnoum* (1990), *Kengir* (1991), *Athanor* (1991), *L’Estuaire du temps* (1993), *Manuel de résurrection* (1998), *Vertical Libens* (2000), *Mélanga* (2001), *Canopée* (2003), *Manuel de conversation* (2007).

A partir de l’étude et l’analyse de plusieurs de ces pièces, nous étudierons quelles libertés ces dispositifs offrent aux interprètes, en quoi ces libertés permettent une meilleure articulation entre les différentes voix, qu’elles soient purement électroniques, concrètes ou acoustiques. Nous poserons également la question de la préservation et du portage de ce type d’œuvres, créés pour des dispositifs très spécifiques dont la durée de vie n’excède généralement pas une dizaine d’années.

## Séance VII : Les chants d'oiseaux et le dialogue des civilisations

Président : Jérôme Cler

### 14.00 | “Conspirer avec les oiseaux”

Dominique Lestel (École normale supérieure, ENS-Ulm) & Ségolène Guinard (Université Paris 8 & ENS-Ulm). **Key-note lecture.**

François-Bernard Mâche s'est mis à l'écoute des oiseaux pour composer des morceaux originaux et il s'est intéressé beaucoup à l'éthologie. Mettre ainsi le musicien en position de disciple de l'oiseau excède largement son cadre musicologique d'origine. Pour un humain, « être disciple de l'oiseau » revêt une signification importante dans le cadre très contemporain de l'exploration de l'espace extra-terrestre. Pour un humain, habiter un tel espace nécessite d'inventer des formes inédites de convivialité avec certains animaux, en particulier avec les oiseaux. Ces formes de convivialité passent par une respiration partagée - une conspiration - l'oxygène étant le bien de consommation le plus précieux et le chant de l'oiseau devient alors une matérialisation de cette conspiration vitale. C'est donc cette idée apparemment contre-intuitive que nous voulons discuter dans notre exposé : la pratique technologique la plus avancée requiert un « retour à l'animal » que l'oiseau exemplifie à merveille et que le musicien anticipe.

---

### 14.40 | “La plume et le chant du Simorgh dans la geste iranienne et la musique de guérison baloutche”

Jean During (CNRS – Lesc/Crem)

L'imitation ou l'évocation des chants d'oiseau est à l'origine de maintes délicates mélodies, petits ou grands chefs d'œuvres des répertoires populaires ou professionnels d'Asie intérieure. Des mythes ou des anecdotes viennent stimuler ou orienter l'inspiration dans la performance ou la réception.

Entre toutes les créatures ailées réelles ou imaginaire, la figure du Simorgh est de loin la plus sublime. La découverte de son chant purement instrumental dans le répertoire extatique des Baloutches d'Iran et du Pakistan nous ramène à la geste mazdéenne et aux antiques danses des Sabéens de Haran, conduites par des musiciens nomades venus de l'Est.

---

## **15.05 | “ François-Bernard Mâche, professeur de musicologie : pour un dialogue fertile des civilisations musicales”**

Anne-Sylvie Barthel (Université de Lorraine, Metz)

Après avoir enseigné les lettres au lycée Louis-le-Grand parallèlement à son intense activité compositionnelle, François-Bernard Mâche aborde une nouvelle phase de son activité pédagogique, en 1983, avec son élection au poste de professeur de musicologie à l'Université de Strasbourg, puis à partir de 1993, en tant que directeur de recherche à l'EHESS. Par sa proximité avec son travail créateur, l'enseignement de la musicologie va lui permettre de recentrer toute son activité professionnelle sur le champ du musical et apparaît comme un volet complémentaire de son travail compositionnel et méta-compositionnel de réflexion sur la musique et ses fonctions esthétiques, sociales, etc. Par rapport à Olivier Messiaen, autre grand compositeur-pédagogue, son travail d'enseignement ne s'adresse pas à un public ultraspécialisé de compositeurs en formation, mais à un auditoire large d'étudiants en musicologie visant des orientations diverses (interprètes, enseignement spécialisé, scolaire, recherche, etc.).

J'ai eu la chance de suivre une partie de son enseignement à l'Université de Strasbourg de 1989 à 1994 puis à l'EHESS : cours de préparation à l'Agrégation, séminaires de DEA et doctorat puis, à l'EHESS, le fameux séminaire sur les universaux. Dans le paysage alors encore assez traditionnel de l'enseignement universitaire de la musicologie, sa pédagogie transmettait une lecture très novatrice des corpus et des pratiques musicales. Ce qui m'a frappée, c'était le fil rouge de la cohérence de pensée que l'on pouvait suivre à travers des enseignements aussi diversifiés que des cours à programme imposé comme ceux de la préparation à l'agrégation (« Timbre et texture dans la musique européenne au XX<sup>e</sup> siècle »), un séminaire sur les polyphonies ou encore un cours sur la synthèse numérique. Dans ma communication, je me propose donc de montrer les spécificités de la pensée pédagogique de François-Bernard Mâche et de la stimulation intellectuelle qu'elle pouvait exercer sur ses étudiant(e)s.

---

## **15.30 | “L'Entre deux mondes sonores pour l'Occident contemporain : l'univers musical de François-Bernard Mâche et l'Afrique comme ressourcement”**

Apollinaire Anakesa (Université des Antilles, pôle Martinique)

Le XX<sup>e</sup> siècle est un temps de mutations sans précédents pour l'humanité. Il a permis l'émergence et l'essor considérable des moyens techniques, technologiques et médiatiques, des transports et des communications. Cela a favorisé, entre autres, le rapprochement des cultures et révolutionné les univers de la pensée, du savoir, des techniques et du savoir-faire.

La musique contemporaine a, par ce truchement, bénéficié de cette révolution, qui induit un renouvellement des modèles et des démarches compositionnels de plus en plus audacieux. Il s'y est

établi des espaces ouverts à des expérimentations. Il en résultera l'élaboration de techniques et d'esthétiques inédites, ainsi que des nouveaux environnements de création et d'invention. Dans le même temps est né un regain d'intérêt pour les pratiques, les théories musicales et les philosophies sous-jacentes extra-occidentales, dont celles africaines.

François-Bernard Mâche participera à cette entreprise du siècle d'abord au sein du Groupe de recherche musicale (GRM) dès l'aube de l'époque contemporaine, en même temps qu'il s'ouvrira à la Nature, aux cultures musicales et philosophiques voire linguistiques des mondes extra-occidentaux. C'est dans ce contexte que l'Afrique musicale notamment lui servira de ressourcement original.

Pour élucider ce rapport entre l'univers musical de notre compositeur et celui des cultures musicales subsahariennes, et en comprendre les enjeux, plusieurs questionnements et lectures sont envisageables. Quelques interrogations serviront de fondement à ma réflexion. D'une façon générale, quels sont le sens et la nature des rapports liant la création contemporaine aux musiques de tradition orale africaines au XX<sup>e</sup> siècle ? Quelles interactions ont été opérées entre l'acte compositionnel savant occidental et celui oral des systèmes musicaux africains, pour quel impact ? Et de façon singulière, quelle est la nature du ressourcement africain que l'univers musical mâchien a connu, et avec quels éléments ? Comment et pourquoi François-Bernard Mâche s'y est-il intéressé ? Quels ont été les moyens mis en œuvre et pour quels résultats ?

#### ŒUVRES DE FRANCOIS-BERNARD MACHE EN LIEN AVEC L'AFRIQUE :

*Lanterna magique*, 1959 ; *Kemit*, 1970 ; *Korwar*, 1972 ; *Kassandra*, 1977 ; *Tembouctou*, 1982 ; *Traversée de la Afrique*, 1985 ; *Uncas*, 1986 ; *Tempora*, 1988 ; *Kubatun*, 1991.



# Biographies des intervenants

---



## Apollinaire ANAKESA (Université des Antilles et de la Guyane)

**Apollinaire Anakesa** est Professeur des universités en musicologie. Ethnomusicologie, actuellement en poste à l'Université des Antilles, pôle Martinique.

Violoniste de formation (INA Kinshasa, RDC), Conservatoire de musique de Shanghai et École normale de musique de Paris), il est docteur-HDR de Paris-Sorbonne. Ses enseignements se font en musicologie (histoire de la musique, ethnomusicologie), en anthropologie de la musique en rapport avec la musique savante contemporaine (XX<sup>e</sup> siècle), musiques et identités des traditions orales (Afrique subsaharienne, Chine, Plateau des Guyanes et Caraïbes), en patrimoines culturels immatériels ; en sémiologie musicale ; mais également en méthodologie de recherche en sciences humaines et sociales, ainsi qu'en informatique appliquée aux données culturelles.

---

## Alessandro ARBO (Université de Strasbourg et Labex GREAM)

Docteur en herméneutique de l'Université de Turin, **Alessandro Arbo** est maître de conférences au département de Musique de l'Université de Strasbourg. Membre de l'EA 3402 (« Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques ») et du laboratoire d'excellence GREAM (« Groupe de recherches expérimentales sur l'acte musical »), il fait partie du comité scientifique de l'« *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* » et de la « *Rivista di Estetica* ». Ses travaux sont principalement consacrés aux problématiques de l'esthétique et de la philosophie de la musique (<http://unistra.academia.edu/AlessandroArbo>).

---

## Jean-Marc BARDOT (Université Jean Monnet, Saint-Etienne)

**Jean-Marc Bardot** est professeur agrégé et docteur en musicologie associé au Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine (CIEREC) de Saint-Etienne. Ses recherches portent principalement sur la musique française des XX<sup>e</sup>/XXI<sup>e</sup> siècles : Philippe Hersant, François-Bernard Mâche, Olivier Greif, Jean-Louis Florentz ou encore Jean-Christophe Marti, lesquelles ont fait l'objet de plusieurs publications. Il a en outre fait publier aux éditions Jobert/Cig'Art, un livre d'entretiens avec Philippe Hersant, *Le filtre du souvenir* (2004).

---

## Anne-Sylvie BARTHEL (Université de Lorraine, Metz)

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure (Ulm), **Anne-Sylvie Barthel-Calvet** est actuellement Maître de Conférences en musicologie à l'Université de Lorraine (Metz). Elle est spécialiste de musique contemporaine et plus particulièrement de l'œuvre de Iannis Xenakis dont elle prépare une biographie à paraître aux éditions Fayard.

---

## Georges BERIACHVILI (pianiste, musicologue, Conservatoire de la Ville de Houilles)

Musicologue et pianiste, docteur en musicologie, lauréat du le Prix de musique Simone et Cino del Duca de l'Institut de France, professeur de formation et culture musicales au Conservatoire de la Ville de Houilles. [www.georgesberiachvili.com](http://www.georgesberiachvili.com)

---

## Daniel BROWN (CTO, Intelligent Music Systems LLC, USA)

**Daniel Brown** est le fondateur de *Intelligent Music Systems*, une entreprise qui développe des logiciels de musique composée par ordinateur pour les systèmes interactifs. Il est aussi un compositeur, violoncelliste, et enseignant. Daniel Brown a reçu un doctorat en arts musicaux en composition de l'Université de Californie à Santa Cruz en 2012, où il a étudié avec David Cope et Paul Nauert, et il est Bachelor of Science en mathématiques discrètes du Georgia Institute of Technology (États-Unis). À part de sa formation dans la musique occidentale aux États-Unis, il a étudié les musiques non-occidentales en Inde, la Corée et la Turquie. Ses compositions ont été jouées aux États-Unis, le Japon, la Corée, l'Inde et l'Amérique centrale.

---

## Frédéric de BUZON (Université de Strasbourg)

**Frédéric de Buzon** est professeur d'histoire de la philosophie moderne à l'université de Strasbourg, spécialiste de Descartes, Malebranche et Leibniz. Il s'intéresse en particulier à l'histoire de la théorie musicale, notamment dans les élaborations de l'âge classique, en articulant des éléments relevant de l'histoire des sciences et des théories de la perception, de Descartes à A. Schönberg.

---

## Olivier CLASS (Labex GREAM, Strasbourg)

Flûtiste et musicologue, **Olivier Class** est le co-fondateur de l'Ensemble In Extremis et de *L'Enveloppe, lettre d'information et d'analyse de musique contemporaine*. Il a soutenu en 2006 une thèse dirigée par Pierre Michel à l'Université Marc Bloch de Strasbourg : « Présence et impact des nouvelles technologies sur la composition d'opéras depuis 1945 ». En 2007, il obtient le Second Prix du premier concours d'écriture de la revue franco-suisse *Dissonance*. Il est membre du GREAM depuis 2011. Il travaille actuellement à l'édition des écrits de Jean-Claude Risset (dont un premier volume, *Composer le son – Repères d'une exploration du monde sonore numérique* est paru en 2014 aux éditions Hermann) et a réalisé un enregistrement et un livre monographiques consacrés au compositeur Christophe Bertrand.

---

## Jérôme CLER (Université de Paris-Sorbonne)

Après des études littéraires – agrégation de lettres classiques – et des premières recherches sur le monde byzantin, la rencontre d'un grand maître du saz, Talip Özkan, et l'apprentissage de cet instrument ont acheminé **Jérôme Cler** vers l'ethnomusicologie. De nombreux séjours en Turquie rurale auprès des « sources vivantes » ont ainsi alimenté sa thèse de doctorat et ses recherches, qui l'ont également conduit en Bulgarie et en Colombie. Il est actuellement maître de conférences à l'UFR de musique et musicologie de l'université de Paris-Sorbonne.

---

## Jean DURING (CNRS - Lesc/Crem)

**Jean During** est directeur de recherche émérite au CNRS (Lesc/Crem). Spécialiste des cultures musicales de l'Asie intérieure où il a séjourné plus de quinze ans, il est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages sur les musiques de cette aire, en particulier dans ses rapports avec la société, la pensée, les pratiques rituelles et la mystique musulmanes. Comme musicien il a été formé à plusieurs traditions orientales et a produit une cinquantaine de CD couvrant une aire allant de la Turquie au Xinjiang.

---

## Anastasia GEORGAKI (Music Department, University of Athens)

**Anastasia Georgaki** is Associate Professor in Music Technology at the Music Department of the University of Athens and head of the Laboratory of Music Acoustics and Technology of the same Department. Background in Physics (University of Athens) and Music (Hellenic Conservatory of Athens), DEA and PhD in Music and musicology (EHESS/IRCAM). She has published a lot of articles in Greek, English and French that deal with the synthesis of the singing voice, the interactive music systems, Greek electroacoustic music composers (Xenakis, Adamis, Logothetis), physical modelling of instruments, music technology in education and acoustic ecology technology. She has been editor and reviewer of *Proceedings of International Conferences and Special issues in Music Technology*.

She has also organised many international conferences in Greece - as for example the Joint International Conference in Computer music ICMC/SMC 2014 in Athens. She has participated in numerous international conferences in computer music, European projects in digital arts and collaborated with many research Institutes and Universities. She has been visitor Professor in many Music Departments in Europe. She is also a professional accordion player.

---

## Bruno GINER (compositeur, conservatoire de Combs-la-Ville)

Compositeur, **Bruno Giner** a signé une soixantaine d'œuvres instrumentales ou vocales composées pour diverses formations de chambre, chorales ou orchestrales. La plupart de ses œuvres sont jouées dans de nombreux festivals français ou internationaux et régulièrement interprétées par différents solistes ou ensembles de musique contemporaine. Parallèlement à ses activités

compositionnelles, Bruno Giner collabore depuis de nombreuses années à différentes revues musicales, encyclopédies ou labels discographiques et signe plusieurs ouvrages musicologiques dont trois consacrés à la musique sous la République de Weimar et le Troisième Reich, et un aux musiques pendant la guerre civile espagnole.

---

## Sékolène GUINARD (Université Paris 8 & ENS-Ulm)

**Sékolène Guinard** est doctorante du Labex Arts-H2H. Travaillant sous la direction de Dominique Lestel et de Pierre Cassou-Noguès, son projet de thèse en philosophie porte sur milieux de vie extra-terrestres. Elle sera chercheuse invitée en 2016 au département d'Anthropologie de UC Irvine.

---

## Etienne KIPPELEN (Compositeur, Professeur agrégé et Docteur en musicologie)

Après des études de piano, d'accompagnement, d'orchestration et de composition, **Etienne Kippelen** poursuit son cursus au CNSM de Paris où il obtient trois prix en analyse, esthétique, et harmonie. Agrégé de musique en 2005 puis allocataire-moniteur l'année suivante, il occupe de 2010 à 2014 les fonctions d'ATER à l'Université d'Aix-Marseille, au sein du LESA. Soutenu en 2012 sous la direction de François Decarsin, sa thèse sur la dimension mélodique dans la musique instrumentale après 1945 a obtenu la mention Très honorable avec les félicitations du jury. Son domaine de recherche touche principalement l'analyse des musiques savantes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, et une approche esthétique et anthropologique des répertoires les plus récents. Il enseigne actuellement à l'Université d'Aix-Marseille, au CRR de Paris et au CRD de Bobigny.

---

## Philippe LALITTE (Université de Bourgogne, Dijon)

**Philippe Lalitte** est musicologue, Maître de conférences HDR à l'Université de Bourgogne, chercheur statutaire au Centre Georges Chevrier (UMR CNRS 7366) et chercheur associé au

Laboratoire d'Étude de l'Apprentissage et du Développement (LEAD, UMR CNRS 5022). Ses recherches portent sur l'analyse, la performance et la perception des musiques savantes du XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle. Elles se focalisent particulièrement sur les compositeurs qui tissent des liens avec les sciences et explorent des méthodes d'analyse, d'une part à l'aide des nouvelles technologies et d'autre part avec les outils théoriques de la sémiotique. Il vient de publier : *Analyser l'interprétation de la musique du XX<sup>e</sup> siècle* (Hermann, 2015).

---

## Dominique LESTEL (École normale supérieure, ENS-Ulm)

**Dominique Lestel** est actuellement maître de conférences dans le département de philosophie de l'École normale supérieure. Après des études de philosophie à la Sorbonne, il a obtenu un doctorat de l'EHESS (1986) et passé une HDR en philosophie à Paris 10 (2006). Membre fondateur du Département d'Études Cognitives de l'ENS jusqu'en 2012, il a également dirigé l'équipe « Eco-éthologie et Éthologie cognitive » du Muséum National d'Histoire Naturelle pendant plusieurs années. Il a occupé des postes de recherche ou d'enseignement dans diverses universités, en particulier à l'Université de Californie, au MIT, à Boston University, à The School of the Institute of Art of Chicago, à Macquarie University (Sydney), à l'Université de Montréal, à Keio University (Tokyo) et à l'Université de Tokyo. Il a publié de nombreux articles et livres. *A quoi sert l'homme ?*, doit paraître chez Fayard en octobre 2015 et *Eat That Book : A Carnivore Manifesto*, à Columbia University Press en mars 2016. En 2014, la revue anglaise *Angelaki : Journal of Theoretical Humanities* a consacré un numéro spécial à son travail.

---

## Eric MAESTRI (compositeur, Labex GREAM, Université de Strasbourg ; CIEREC, Université de Saint-Etienne)

**Eric Maestri** est compositeur et doctorant au Laboratoire d'Excellence GREAM. Il a obtenu une Licence en Philosophie à l'Université de Turin et un Master Recherche en Musicologie à l'Université de Strasbourg.

En tant que compositeur il s'est formé à Brescia, à Stuttgart, avec Marco Stroppa, à Turin où il a obtenu le diplôme de composition sous la direction de Gilberto Bosco, et Strasbourg – avec Ivan Fedele. Il a poursuivi sa formation à l'IRCAM, où il a été sélectionné en 2009 pour le cursus 1 et en 2010 pour le cursus 2, où il a bénéficié des conseils de Yan Maresz, Philippe Manoury, Emmanuel



Nunes et Brian Ferneyhough. Il a également étudié à l'Université de Huddersfield (PhD en composition). Depuis 2011, ses œuvres sont publiées chez l'éditeur SuviniZerboni.

En tant que musicologue, il prépare une thèse de doctorat intitulée : « La partition comme "protocole de communication" : les problématiques de la production et de la réception de musique mixte », au Labex GREAM, sous la co-direction d'Alessandro Arbo et de Laurent Pottier (CIEREC), Université Jean- Monnet, Saint-Etienne).

Thèmes de recherche : composition, notation, musique mixte, musiques électroniques, ontologie de la musique, théorie événementielle du son, écologie sonore.

---

## Dario MARTINELLI (International Semiotics Institute, Kaunas University of Technology)

Prof. Dr. **Dario Martinelli** (1974) is Director of the International Semiotics Institute, Professor at Kaunas University of Technology, and Adjunct Professor at the Universities of Helsinki and Lapland. He published 8 monographs and more than a hundred among edited collections, studies and scientific articles. His most recent monographs include: *Lights, Camera, Bark! – Representation, semiotics and ideology of non human animals in cinema* (Technologija, 2014), *Authenticity, Performance and Other Double-Edged Words* (Acta Semiotica Fennica, 2011), *A Critical Companion to Zoosemiotics* (Springer, 2010), *Of Birds, Whales and Other Musicians – An Introduction to Zoomusicology* (University of Scranton Press, 2009). In 2006, he was knighted by the Italian Republic for his contribution to Italian culture. He is also the youngest winner of the Oscar Parland Prize for Prominent Semioticians, awarded by Helsinki University (2004).

---

## Robert MULLER (Université de Nantes)

Professeur émérite de philosophie à l'Université de Nantes. Co-auteur, avec Florence Fabre, du petit ouvrage *Philosophie de la musique*, coll. Textes clés, Paris, Vrin, 2013.

## Laurent POTTIER (Université Jean Monnet, Saint-Etienne)

**Laurent Pottier** est maître de conférences en musicologie et HDR. Il enseigne à l'université Jean Monnet de Saint-Etienne où il a créé en septembre 2011 le Master Professionnel RIM (Réalisateur en Informatique Musicale). Il a enseigné dans le département pédagogie de l'IRCAM (1992 à 1996) puis a dirigé de département recherche au GMEM à Marseille (1997 à 2005).

Comme RIM, il a travaillé avec J.-B. Barrière, T. De Mey, A. Liberovicci, C. Maïda, A. Markeas, F. Martin, T. Murail, J.-C. Risset, F. Romitelli, K.T. Toeplitz...

Direction d'ouvrages collectifs :

*Techniques et pratiques du studio audio*, Revue Francophone d'Informatique Musicale n°4, MSH Paris-Nord, 2014, <http://revues.mshparisnord.org/rfim/>

*La spatialisation des musiques électroacoustiques*, Saint-Etienne : PUSE, 2012, 220 p.

*Le calcul de la musique - Composition, Modèles & Outils*, Saint-Etienne : PUSE, 2009, 477 p.

---

## Jean-Claude RISSET (compositeur, laboratoire de Mécanique et d'Acoustique du CNRS, Marseille)

**Jean-Claude Risset** a mené parallèlement une carrière de chercheur et de compositeur. Pionnier de la synthèse des sons avec Max Mathews aux Bell Laboratories dans les années 60, il a effectué des recherches sur le son musical et sa perception pour exploiter musicalement ses ressources nouvelles : synthèses imitatives, composition du son, musiques mixtes, illusions acoustiques, duo pour un pianiste. Ses compositions et ses recherches lui ont valu les plus hautes récompenses françaises – Grand Prix National de la Musique en 1990, médaille d'or du CNRS en 1999 – et les Prix Ars Electronica 1987 et Giga-Hertz-Grand-Prize 2009.

---

## Makis SOLOMOS (Université de Paris 8)

Professeur de musicologie à l'université Paris 8, chercheur à MUSIDANSE et membre honoraire de l'Institut universitaire de France, **Makis Solomos** a publié de nombreux travaux sur la création musicale actuelle. Ses recherches portent sur l'émergence du son, la notion d'espace musical, les

nouvelles techniques et technologies musicales, l'écologie sonore... Spécialiste de renommée internationale de la musique de Xenakis, il a récemment publié un livre de synthèse sur une mutation décisive de la musique : *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles* (Presses universitaires de Rennes, 2013).

---

## Hollis TAYLOR (Macquarie University, Sydney, Australia)

**Hollis Taylor** is a Research Fellow at Macquarie University, Sydney, Australia in the Department of Media, Music, Communication and Cultural Studies. Previously, she was a Chancellor's Postdoctoral Research Fellow at the University of Technology, Sydney, a Postdoctoral Research Fellow at the Laboratoire d'Eco-anthropologie & Ethnobiologie in the Muséum national d'Histoire naturelle, Paris, and a Fellow at the Institute for Advanced Study in Berlin. Taylor's research focuses on three Australian avian species – pied butcherbirds, lyrebirds, and bowerbirds—as she reflects on animal aesthetics, human exceptionalism in the arts, and the nature culture continuum. She performs her award-winning (re)compositions of pied butcherbird songs on violin and is the author of *Post Impressions: A Travel Book for Tragic Intellectuals*, which documents (in text, audio, and video) Jon Rose and her bowing fences throughout Australia. Her monograph, *Is Birdsong Music? Outback Encounters with an Australian Songbird*, is forthcoming. She is webmaster for [www.zoömusicology.com](http://www.zoömusicology.com).

---

## Claudio VITALE (University of São Paulo, Brazil et Labex GREAM, Strasbourg)

**Claudio Vitale** est né à La Plata (Argentine) en 1977. Il est compositeur et musicologue. Il a étudié le contrepoint, l'harmonie (1996-2002) et la composition (1996-2005) à l'Université de La Plata. En tant que musicologue, il a étudié à l'Université de São Paulo (Brésil), en se spécialisant sur les œuvres des années soixante du compositeur György Ligeti : son Master (2007-2008) a porté sur les *Dix pièces pour quintette à vent*, et son Doctorat (2009-2013) sur les œuvres écrites dans ces années. Après son Doctorat, il a poursuivi sa recherche sur l'œuvre du compositeur hongrois dans le cadre d'un post doctorat à l'Université de São Paulo. Depuis août 2014, il est chercheur au GREAM, où il participe aux groupes de travail « Recherches sur le rythme » et « L'interprétation des œuvres de Ligeti »



# Programme du concert



**Ensemble Accroche-Note**



## Concert du 9 octobre 2015 à 20h30

### Ensemble Accroche Note

Françoise Kubler, voix

Armand Angster, clarinette

Jérémie Cresta, percussions



***Kengir***, voix et échantillonneur (1991, 20')

***Phenix***, percussion (1982, 9')

***Manuel de conversation***, clarinette et ordinateur (2007, 18')

***Aliunde***, voix, clarinette, percussion et échantillonneur (1988, 20')

Les notes de programme ci-après ont été réalisées par les étudiants du Master « Musique Acousmatique et arts sonores » (université Paris-Est Marne-la-Vallée), sous la direction de Geneviève Mathon, à partir de documents consultés au CDMC.





# ***Kengir*, cinq chants d'amour sumériens pour voix de femme et échantillonneur**

Erol Koseoglu et Rodrigo Santoyo

Composée par François Bernard Mâche en 1991, l'œuvre musicale *Kengir*, cinq chants d'amour sumériens pour voix de femme et échantillonneur, a été interprétée le 19 juin 1991 par Françoise Kubler au Centre Georges Pompidou, à Paris.

La formation à la fois littéraire, archéologique et musicale de François-Bernard Mâche lui permet d'expérimenter de nouvelles formes esthétiques dans la totalité de son œuvre, qu'il s'agisse du potentiel musical de certains textes ou de l'utilisation de langues rares ou disparues, dont il propose, dans ses compositions, des méthodes d'analyse structurale inspirées par ses études linguistiques. Il donne à cette méthode le nom d'« archéologie imaginaire » (Navard, 2011). Ainsi, Mâche introduit dans son œuvre *Kengir*, cinq chants d'amour sumériens pour voix de femme et échantillonneur, la langue sumérienne ; « Kengir » est en effet le nom que les Sumériens utilisaient pour se désigner dans leur langue, langue qui s'apparente aux langues eskaléoutes ou au turc par sa structure agglutinante.

Mâche met en musique les cinq premiers poèmes d'amour connus, dont plusieurs sont destinés à Shu-Sin (2036-2028), l'avant-dernier roi de la Troisième Dynastie d'Ur. Écrits plus d'un millénaire avant le *Cantique des Cantiques*, ces chants expriment une passion sacrée et représentent dans l'ordre les épisodes amoureux de l'attente, de l'adoration, de la jouissance, de la joie et du souvenir.

L'échantillonneur permet à Mâche d'expérimenter une variété sonore très riche. Cette diversité des timbres, qui passe par différents types de percussion, de cordes et d'éléments vocaux, fusionne parfaitement avec la voix produite en direct par la mezzo-soprano. Pour arriver à cette fusion, les dynamiques sont laissées, la plupart du temps, au goût de l'interprète qui cheminera en fonction de l'expression sonore de l'échantillonneur et du texte.

Avec l'utilisation d'un clavier MIDI d'au moins cinq octaves, les sons de l'échantillonneur sont joués par un instrumentiste.

Pour le compositeur, les cinq chants sont normalement enchaînés dans l'œuvre sous forme de suite, mais peuvent aussi être interprétés séparément. L'interprétation peut s'accompagner d'une théâtralisation discrète par la gestique et l'attitude, mais en aucune manière évoquer les conventions de l'opéra<sup>6</sup>. La durée de l'ensemble des chants est d'environ 20 minutes. Les cinq chants qui forment l'œuvre sont *Inanna*, *Enlil*, *Shusin*, *Kubatatum* et *Dumuzi*.

Les titres font référence à des divinités de la mythologie mésopotamienne : Inanna, déesse du désir, l'une des figures les plus importantes et complexes de la religion mésopotamienne ; Enlil, le seigneur du souffle et le dieu-souverain ; Dumuzi, l'amant d'Inanna qui meurt à la place de cette dernière, et, de ce fait, est considéré comme un martyr. Une autre divinité est mentionnée à la fin du 4<sup>ème</sup> chant : Bau, qui est la déesse de la guérison. Les deux personnages restants, qui n'appartiennent

---

<sup>6</sup> Indications du compositeur dans la partition originale (1991).

pas aux divinités, sont ShuSin et sa lukur (ou parèdre sacrée)<sup>7</sup>, Kubatum, dont le pendentif mentionné dans le 4<sup>ème</sup> chant, qui lui a été offert par le roi, a été retrouvé dans les fouilles d'Uruk.

*Inanna*, le premier chant de l'œuvre, comporte des textures mélodiques en quarts et des sons de cloches qui accompagnent le récit de la chanteuse.

*Enlil*, est caractérisé par des sons de percussions. La pièce est dynamique et rythmique.

*Shusin*, d'expression rêveuse, est un mélange de voix d'homme et de femme, produites par l'échantillonneur, qui fusionnent subtilement avec la voix de la chanteuse. L'échantillonneur produit aussi des sons de piano, de pot de fleur frappé et, selon les intensités, le timbre bascule de la harpe à la percussion.

*Kubatum*, est un chant dont les textures d'archiluth jouées par l'échantillonneur nous renvoient à une époque lointaine.

*Dumuzi*, combine parfaitement des voix jouées par le clavier et la voix de la chanteuse.

En outre, le caractère sacré de ces poèmes est accentué du fait que certains sont sous format « balbale »<sup>8</sup>, un type de poème souvent dédié à des divinités. Ainsi, le 1<sup>er</sup> et le 5<sup>ème</sup> chant sont des « balbale » d'Inanna et le 4<sup>ème</sup> est une « balbale » de Bau.

Cette œuvre, qui mêle les sons inattendus de l'échantillonneur aux accents mystérieux de la langue sumérienne entraîne notre imagination vers des horizons inédits.

## Bibliographie

Guevara, N. (2008). *Before Art: The Fusion of Religion, Sexuality, and Aesthetics in Agrarian Mesopotamia*. UMI Microform.

Navard, G. (2011, 11 24). Biographie de François-Bernard Mâche, récupérée sur Centre National de Création Musicale: <http://www.cirm-manca.org/fiche-artiste.php?ar=137>

Tremper Longman III, P. E. (2008). *Dictionary of the Old Testament: Wisdom, Poetry & Writings*. Inter Varsity Press.

---

<sup>7</sup> La « lukur » est une prêtresse qui est considérée comme une épouse divine du roi, qui est lui-même déifié. Elle représente une déesse pendant les rituels sacrés, ici la déesse Inanna (Guevara, 2008). On peut d'ailleurs retrouver dans certains des poèmes le parallélisme entre l'amour d'Inanna et de Dumuzi, et l'amour de la « lukur » et du roi.

<sup>8</sup> Un « balbale » est une forme de poème dédié à un héros ou à une déité qui a généralement pour thème l'amour, la séduction, le mariage sacré ou l'abondance. La plupart des écrits qui se trouvent dans cette classification sont des dialogues ou des monologues (Longman III & Enns, 2008).

## Phénix pour percussion

Yann Brancher, Antoine Gilloire et Jimmy Mendes

...C'était probablement la première fois qu'une œuvre européenne était créée en Chine.

Proche d'*Anaphores* pour clavecin et percussion, *Phenix* utilise un mode chromatique réparti sur deux octaves, et une rythmique en partie inspirée de Pindare. Deux familles de timbres seulement sont employées, le vibraphone et les 9 toms échelonnés. Le solo du début est conçu, un peu à l'image d'un *âlâp* indien, comme une exploration des degrés successifs de l'échelle, avec à chaque fois la récapitulation des degrés déjà parcourus. Dans les sections suivantes, la mélodie de cette introduction est parfois évoquée par les hauteurs imprécises mais différenciées des peaux, que complète fragmentairement le vibraphone<sup>9</sup>.

*Phenix* est une œuvre composée en 1982 qui met en présence un vibraphone et 9 toms échelonnés. Créée à Pékin la même année par le percussionniste Silvio Gualda, elle est la première œuvre occidentale créée dans cette ville.

Cette œuvre peut se structurer en sept parties :

- 1<sup>ère</sup> partie : Introduction vibraphone solo.
- 2<sup>ème</sup> partie : Questions/Réponses entre le vibraphone et les toms.
- 3<sup>ème</sup> partie : Pont avec les toms, accélération de tempo.
- 4<sup>ème</sup> partie : Vibraphone solo avec mélodie (présentée dans l'introduction).
- 5<sup>ème</sup> partie : Questions/Réponses entre le vibraphone et les toms.
- 6<sup>ème</sup> partie : Duo entre le vibraphone et les toms, présence de la mélodie.
- 7<sup>ème</sup> partie : Toms en solo (coda).

La première partie est intégralement identique à l'introduction d'*Anaphores*, composition de 1981 de François Bernard Mâche.

*Phenix* est une musique modale, utilisant les douze notes chromatiques. Ceci coïncide avec le *Alap*, qui est une forme d'improvisation libre sur la mélodie de l'œuvre. La mélodie de l'introduction est reprise dans plusieurs autres parties.

La pièce évolue selon de nombreuses évolutions et modifications dans le tempo et les nuances :

Partie	1	2	3	4	5	6	7
Tempo	60	60-110-60-120-60	Accélération	60	120	80-100	132
Nuances	pp → ff change tout le long de l'introduction	pp → ff	pp → ff	pp rythme ff mélodie	ppp < fff Crescendo	pp rythme ff mélodie	ff

<sup>9</sup> Cf. François-Bernard Mâche, *Cent opus et leurs échos*, L'Harmattan, 2012, p. 193.

## **Manuel de conversation, pour clarinette et ordinateur**

Aurélien Decaux et Thomas Benard-Noël

Avec *Manuel de conversation*, c'est une quête d'universel que nous propose François-Bernard Mâche. Cette pièce mixte pour clarinette et ordinateur, commandée par le CIRM, se présente sous la forme d'une série d'échanges entre un clarinettiste et une matière électroacoustique protéiforme. Elle fut créée le 4 novembre 2007 à Nice dans le cadre du festival Manca, avec la participation de Robin Meier, réalisateur en informatique musicale, et d'Armand Angster pour l'interprétation à la clarinette. L'instrumentiste, meneur du dialogue, déclenche, contrôle et module des éléments sonores qui prennent successivement la forme de voix chuchotées, parlées puis de séquences percussives et instrumentales préenregistrées. A l'origine le traitement se faisait en temps réel avec le logiciel MAX, abandonné pour cause de fiabilité incertaine.

Les thèmes du voyage, de l'échange et de la communication, chers à François-Bernard Mâche, sont omniprésents dans l'œuvre. Après l'utilisation de bribes de discours en langues rares de Papouasie, du Caucase ou du Mexique comme matériau musical, c'est l'*instrumentarium* qui par la diversité des timbres se veut fédérateur des cultures et des modes d'expression. Le koto japonais côtoie ici bols chantants tibétains, *darbuka* et trompes africaines, *steeldrum* ou encore tambourin. La pièce peut être découpée en trois séquences articulées par des respirations : la première séquence est un dialogue entre les différentes voix et la clarinette, la deuxième entre la clarinette et des instruments percussifs et la dernière entre la clarinette et des instruments harmoniques. Les haut-parleurs, interlocuteur électronique du soliste, incarnent ainsi tour à tour dans un niveau d'abstraction croissant le langage parlé, le langage musical puis l'universel traduit par une imitation de la nature, entité qui englobe tous les peuples et langues. L'œuvre se termine en effet sur un long ruissellement de notes au koto figurant la pluie. « Pour finir, ce n'est plus avec des humains, ni avec des musiques que dialogue le soliste mais avec la nature », nous indique lui-même le compositeur dans une note sur la pièce.

*Manuel de conversation* est en ce sens un voyage sonore en quête des caractéristiques inhérentes aux interactions entre êtres vivants. Ferdinand de Saussure, père de la linguistique, distinguait la notion de langage, défini comme la faculté de communication qu'il reconnaissait universelle, de celle de langue, l'ensemble des signes propres à une communauté particulière. C'est ce langage que recherche François-Bernard Mâche non seulement par la nature de son matériau musical, conglomerat de signifiants comportant phonèmes parlés, sons musicaux ou naturalistes, mais aussi par l'essence même des échanges. En effet, malgré la diversité des inflexions, l'ambitus large de la pièce et la variété des nuances, ce sont autant de comportements universels qui caractérisent les phrases de la clarinette et de l'électronique : exclamations, imitations, accents, jeux de questions – réponses, interruptions ou unissons. Ce faisant, Mâche questionne les différences apparentes entre les civilisations et se met en quête de ce qui transcende la pluralité de leurs modes de communication, les vestiges peut-être du logos pré-babélien mythique.

Cette problématique et cette démarche œcuménique, présentes dans la totalité de l'œuvre de François-Bernard Mâche, s'expriment dans ses compositions mixtes sous une forme assez récurrente. On les retrouve notamment dans *Korwar* (1972), pour clavecin et bande magnétique. Le compositeur confrontait déjà dans cette pièce célèbre des éléments musicaux de natures différentes : extraits vocaux de langue xhosa (dialecte bantou percussif d'Afrique du Sud), séquences musicales au clavecin et sons naturalistes fixés sur bande (bruits du vent, de pluie, de mer et cris d'animaux).

## ***Aliunde*, pour voix de soprano, clarinettes (en Sib et basse), percussions (dont le tabla) et échantillonneur**

Juan-Guillermo Dumay et Marylou Mauras

*Ce qu'il y a de plus intelligible dans le langage ce n'est pas le mot lui-même mais le son, la force, la modulation, le tempo avec lesquels une suite de paroles est prononcée – bref, la musique derrière les paroles, la passion derrière cette musique, la personne derrière cette passion: en fin, tout ce qui ne peut pas être écrit. C'est pourquoi l'écriture ne vaut rien.*<sup>10</sup>

*Aliunde*, dédiée à l'ensemble Accroche Note, a été composée en 1988. La création eut lieu au Théâtre Almeida à Londres le 4 juillet de la même année. Elle est écrite pour voix de soprano, clarinettes (en Si bémol et basse), percussions (dont le tabla) et clavier électronique (qui commande l'échantillonneur Akai S900).

Le nom de la pièce découle du mot latin qui veut dire *venu d'ailleurs*, dont la racine *allos* signifie l'autre ; l'ancien français l'emploie pour faire référence à l'idée d'*un autre coté, par un autre coté*.

La sémantique du titre soutient alors l'univers de l'œuvre, qui se prête telle une allégorie aux chants des régions les plus reculées et antiques du vécu humain.

L'idée fondamentale de la pièce s'inscrit parfaitement dans la démarche du compositeur, c'est-à-dire dans la recherche des archétypes communs à la fois à la culture, à la musique et à la nature.

Ainsi comme chaque société appréhende les sons de la nature et son milieu afin de les reproduire [Lortat-Jacob], Mâche les expérimente avec les nouvelles technologies mises à disposition en insérant certains instruments extra européens dans la carte mémoire de son échantillonneur pour composer avec leurs timbres. Il organise les enregistrements par des blocs d'échantillons sonores. Les divers blocs se relayent selon les séquences du morceau. Les sources utilisées, parfois mixées puis mises en série dans le clavier par le compositeur, sont les suivantes : série des « appeaux » dont le bruit blanc, *damaru* (percussion nord-indienne), moineau, cigale ; clochettes japonaise et grecque ; *balasantur* (balafon + santour) ; cornière (métaux), série des idiophones – le *shaker*, verre, toms, *cowbell*, bloc à boules (instrument percussif en bois à fort débit sonore), tambourin, cigale, moineau, crécelle ; le *gender* balinais, *crysocloc* (néologisme mêlant chrysocale et clochette japonaise) ; soleil 1, 2, et 3 (appellation des clusters de sons de trombone)<sup>11</sup>. Une exécution avec les mêmes sons fixés sur un CD est possible.

D'une durée de vingt minutes environ, la forme se divise en une suite de séquences. Chaque séquence engage une dialectique singulière qui se manifeste par des articulations tantôt savantes tantôt mystiques. La pièce est guidée par la voix de soprano et de son acolyte la clarinette. La densité de l'orchestration et sa couleur varient selon les séquences et l'apport quantitatif de l'échantillonneur et des percussions.

---

<sup>10</sup> Friedrich Nietzsche dans *Nietzsche rhétoricien*, Paris PUF, collection « L'Interrogation philosophique ».

<sup>11</sup> Information extraite de la partition originale *Aliunde* par François-Bernard Mâche. CDMC, Paris 1988.

Les sons chantés par la voix ne correspondent pas à une langue quelconque, sinon à des voyelles, qui sont regroupées selon leur type d'émission, à bouche ouverte et fermée, ceci afin de façonner le timbre vocal et ses combinaisons orchestrales.

Les séquences de l'œuvre font entendre :

Seq. 1 : Introduction au rite imaginaire à l'aide des divers signaux secrets<sup>12</sup>. Les cloches japonaises, dans un tempo lent, ouvrent la pièce comme un rideau de fragments métalliques, puis le solo de tabla développe son phrasé, qui devient instable et dynamique.

Seq. 2 : Le *gender* balinaï (son échantillonné) et la voix entrent dans une atmosphère plus reposée. La voix de soprano évolue avec les voyelles « a, i », la tension monte considérablement avec l'arrivée de la clarinette, comme une fuite vers le labyrinthe insondable de la nature.

Seq. 3 : Des bruits de la forêt interviennent par le biais du son de *cigale* et du bloc à boules, des nuages isolés de bruit blanc contrastent avec les percussions qui font irruption. Le *gender* balinaï et la voix articulent dans un phrasé énergique le message ambivalent de ces deux forces figuratives.

Seq. 4 : La clarinette et la voix dialoguent, la tessiture est large, l'accompagnement est très dense en double-croches. Puis, ce dialogue alterne plus rapidement sur des valeurs courtes, fragmentées. C'est le voyage vers l'inconnu, la tension entre l'homme et la nature (voix et clarinette). Enfin le gong, la voix et la clarinette s'acheminent vers un tempo lent et *pianissimo* : un espace de recueillement vers l'enchantement.

Seq. 5 : On entend différents timbres de percussions, une sorte de « machine à bruits » avec des valeurs courtes frappées, des silences, des accélérations... Puis le tabla reprend encore plus rapidement avant un arrêt.

Seq. 6 : Le *chrysocale* joue une mélodie atonale dans la tessiture médiane puis la clarinette intervient avec des accents marqués ; la fin de la séquence est *fortissimo* dans l'aigu. Ce passage signale l'ouverture vers une certaine lumière cosmique.

Seq. 7 : L'apparition des clusters (sons appelés *Soleil*) détermine le fond harmonique de cette séquence. Des atmosphères, à l'harmonie sous tension variable, permettent à la voix d'articuler son phrasé à bouche fermée. Dans la continuité, la voix évolue vers des voyelles harmonieuses (bouche ouverte) jouant avec la clarinette. Le cluster en place est encore plus dense et sombre, dans une nuance *fortissimo*. Ensuite voix et clarinette jouent dans un registre aigu des valeurs longues et intenses. La nuance *pianissimo* amorce le déclin de la pièce, l'initiation mystique, la fusion, l'assimilation et l'union concluante avec les forces suprêmes de la nature<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Certains éléments du corpus analytique sur l'œuvre ont été influencés par le texte que Marta Grabocz a écrit pour *Chroniques: Créations françaises en Hongrie*. Les Cahiers du CIREM- déc. 1989.

<sup>13</sup> *Idem*.

## Biographie de François-Bernard Mâche

Théo Chapira

Compositeur, écrivain, musicologue, enseignant, François-Bernard Mâche a traversé le XX<sup>e</sup> siècle en marquant de son empreinte la composition et la recherche musicale savante, aux côtés d'autres grands compositeurs tels qu'Olivier Messiaen, Iannis Xenakis ou encore Pierre Schaeffer, tout en gardant son indépendance esthétique.

Né à Clermont-Ferrand en 1935, c'est dans cette ville que François-Bernard Mâche débute son apprentissage musical par le piano et obtient plusieurs prix, avant d'intégrer la prestigieuse École Normale Supérieure de Paris. Formé aux Lettres et à la Grèce antique, François-Bernard Mâche développe au fil des années une musique basée entre autres sur le langage et la mythologie grecque. Sa rencontre avec Olivier Messiaen et son entrée dans le Groupe de Recherches Musicales (GRM) en 1958 marquent son détachement de la musique sérielle, à son apogée à cette époque. Il y préfère une musique « en contact direct avec les sons »<sup>14</sup> et délaisse l'intellectualisation poussée à l'extrême par ce type de composition pour revenir à la matière sonore comme base de création. Il trouve dans les choix de l'électro-acoustique une écoute nouvelle du son, une recherche de timbres et de sonorités inouïs. Mais Mâche s'écarte bientôt du GRM. Car pour lui le parti-pris d'écoute réduite, coupant le son naturel de toute référence anecdotique (le rendant donc méconnaissable), et la tentative de théorisation, que constitue le *Solfège de l'Objet Sonore*, créent un clivage trop important selon lui entre nature et culture.

Après son départ du GRM en 1963, il continue de composer sans se soucier des courants esthétiques dominants de l'époque et préfigure ce qui va constituer plus tard la musique spectrale avec des œuvres basées sur les sonorités des langues (*Rambaramb*, 1972), ou encore les bruits d'animaux et plus particulièrement les chants d'oiseaux (*Korwar*, 1972). La position de Mâche vis-à-vis des principaux mouvements musicaux d'après-guerre se définit soit en termes d'opposition, soit en termes de vigilance. Son identité musicale éclectique et son indépendance esthétique peuvent se rattacher à celles d'une lignée de compositeurs comme Debussy, Varèse, Messiaen ou encore Xenakis, qui ont chacun à leur manière marqué le XX<sup>e</sup> siècle. Avec eux, il partage cette liberté dans la forme, cette passion du timbre et ce sens de la magie sonore résultant d'une écoute de la nature et des musiques extra-européennes.

Sa méthode de composition est basée sur une matière sonore vivante, organique, complexe : en d'autres termes issue de la nature et du réel. Il cite notamment Varèse et Webern comme influences, le premier pour son « appréhension directe et charnelle de la matière sonore », et le second pour « son art

---

<sup>14</sup> Entretien avec François-Bernard Mâche : *La musique électroacoustique*, 2000 Ed. Hyptique.

de tisser des résilles microscopiques où, pour la première fois dans l'histoire de la musique, l'opposition du continu et du discontinu commence à être consciemment dépassée »<sup>15</sup>.

Homme de lettres, François-Bernard Mâche publie de nombreux textes, articles et essais comme *Musique au Singulier* en 2001 dans lequel il reprend la question de l'universalité de la musique en la mettant en lien avec le monde animal. Il écrit également pour différentes revues telles que le *Mercur* de France, la *Revue Musicale* et la *Nouvelle revue Française*.

Enseignant tout au long de sa carrière, il a exercé dans l'Éducation Nationale, à la Sorbonne et surtout à l'université de Strasbourg II pendant 10 ans, de 1983 à 1993, où il enseignait la musicologie. Il y crée en 1987 le centre Primus, dédié à former des étudiants aux techniques du son, une première en France. Il quitte l'université de Strasbourg pour devenir directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

Reconnu dans le monde entier, sa carrière de compositeur lui donne l'occasion de voyager dans de nombreux pays tels que l'Iran, le Japon, la Corée, les États-Unis, l'Argentine, Israël etc. François-Bernard Mâche a également été pendant quelques années président de la section Française de la Société Internationale de Musique Contemporaine.

Récompensé à de multiples reprises pour des compositions, comme le grand prix National de la Musique en 1988, il est élu en 2002 à l'académie des Beaux-arts où il prend le fauteuil de son ami Iannis Xenakis, décédé un an plus tôt.

## Sources

CDMC : <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/mache-francois-bernard-1935>

IRCAM : <http://brahms.ircam.fr/francois-bernard-mache#bio>

Académie des Beaux-arts : <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/musique/mache/fiche.htm>

Musique culture : *François-Bernard Mâche et la nature*.

---

<sup>15</sup> *Le volume musical*, François-Bernard Mâche. Cahiers d'étude de Radio-Télévision, n° 27-28, septembre-décembre 1960.



# **Notes sur *Les Universaux en Musique et en Musicologie*, conférence tenue par François Bernard Mâche à l'E.H.E.S.S. le 10 Février 1994**

Jules Négrier

*Dans une conférence donnée pour son entrée à l'E.H.E.S.S. le 10 Février 1994, François-Bernard Mâche expose quelques points fondamentaux de sa réflexion autour de la notion d'universaux en musique et en musicologie dont voici une présentation.*

*La relativité des cultures musicales n'est après tout pas telle qu'on y voie des systèmes fermés les uns aux autres. Une certaine part d'universalité s'y rencontre, tout comme dans les fondements du langage en général.*

C'est tout d'abord à travers la composition que François-Bernard Mâche a tenté de représenter certains universaux, à travers des pièces mixtes comme *Rituel d'Oubli*, contenant des sons d'animaux, des langues rares, des bruits de guerre, des sons des éléments. Dans cette œuvre, la partition illustre l'application d'une approche analytique tendant à démontrer, presque comme un manifeste, que la prétendue incompatibilité des bruits « anecdotiques » et de la musique cesse d'exister si un contexte esthétique spécifique réussit à transformer les signaux sonores en signes musicaux.

La recherche d'universaux, pouvant légitimer ou au moins expliquer cette alliance, l'a conduit à publier diverses réflexions reliées de plus ou moins près à ce problème, en partant du constat que les problèmes posés par la recherche d'universaux en musique sont assez similaires à ceux rencontrés par la linguistique.

Au départ, François-Bernard Mâche a commencé à s'intéresser de près, comme nous l'avons vu, au caractère esthétique du chant des animaux. Il relève des traits structurels (sonores) et structurants (dans les processus), trop importants pour qu'on y voie une convergence anodine et seulement pittoresque. L'importance de l'innovation individuelle chez certaines espèces chanteuses conforte l'hypothèse que, loin d'être un phénomène culturel aussi spécifique que la parole, la musique, au sens minimal d'une organisation jouant sur et avec les sons, est peut-être partiellement une fonction biologique qui dépasse les limites de l'espèce humaine. Le compositeur adopte alors, à titre d'hypothèse générale, l'idée qu'une part des formes musicales et notamment celle qui paraît commune aux différentes cultures, et même aux animaux, peuvent reposer sur l'existence de schèmes « archétypaux », spontanés issus du système nerveux central.

Une de ses premières propositions est d'établir une catégorisation des universaux sur trois niveaux :

## **Les *phénotypes* sonores et musicaux**

Il s'agit des sons et des figures qui présentent des ressemblances. On peut les cerner tantôt avec les moyens de la psychologie cognitive (pourvu qu'elle réussisse à nous apprendre comment se constitue une figure sonore dans notre conscience), tantôt avec ceux de la description plate de l'analyse

distributionnelle, et tantôt enfin avec ce qu'un compositeur peut savoir (ou parfois deviner) des intentions de ses confrères.

### **Les génotypes**

Toute enquête réfléchie révèle des analogies dans les pratiques d'engendrement de la musique, dans les sortes de manipulations des données sonores, ou dans les circonstances auxquelles ces pratiques sont liées. Ces processus pouvant engendrer des structures de surface extrêmement diverses, ils n'en constituent pas moins des lois d'organisation communes.

### **Les archétypes**

Ils sont issus de la concordance de multiples indices. Si les données acquises lors de l'enquête sur les deux niveaux précédents, les formes des *phénotypes* et les processus des *génotypes* coïncident, leur accord peut signifier la présence d'une donnée première universellement liée à l'activité mentale de l'homme aux prises avec les sons. En d'autres termes, lorsqu'en des lieux et des temps différents et distants, un même *phénotype* apparaît, et que les circonstances de sa production relèvent partout d'un même génotype, il y a lieu de supposer qu'il est issu d'un schème naturel et mérite éventuellement l'appellation d'*archétype*.

De manière à orienter la recherche, François-Bernard Mâche propose, en plus de sa catégorisation, deux grands domaines de questionnements :

#### **1. Les catégories formelles "en temps" et "hors temps" d'après Iannis Xenakis :**

- Les échelles musicales. Y'a-t-il des traits universels dans leur constitution ?
- Les modèles narratifs tels que la crise, l'énumération, le conflit, la variation évolutive.
- Les modèles physiques tels que le reflux, l'écho, le ruissellement, l'éclatement, l'appel
- L'opposition fond/figure (soli-tutti dans les formes responsoriales, mélodie accompagnée, plans orchestraux, proche et lointain)
- La répétition (ostinato, refrains, reprises, formes) comme génotype universel.

#### **2. Les données de l'imaginaire musical :**

- Symbolique sexuelle (masculin - féminin dans les rythmes, tabous organologiques)
- Symbolique cosmologique (heures, saisons, points cardinaux, astrologie). Les associations propres à chaque culture correspondent-elles à des constantes ?
- Symbolique émotionnelle (ethos, couleurs, circonstances)
- Symbolique sociale (castes, cérémonies, hiérarchie des genres, distinction sacré - profane)
- Symbolique entre l'acoustique du biotope et les musiques qu'on y pratique.

Il ne faut pas comprendre, à travers cette énumération de vastes domaines de recherche, que ce travail nécessite une étude exhaustive de tous ces domaines, mais plutôt que leur appréhension permettrait de faire un tour d'horizon des gisements d'informations exploitables pour une synthèse comparative.

*A l'heure qu'il est, la musicologie ne peut plus seulement se contenter de son rôle de gardienne de musée tant elle est chahutée par le cataclysme des industries musicales, qui détruisent irrésistiblement les cultures particulières, devenues incapables et peu soucieuses de lui résister. Une petite place devrait être octroyée à des généralistes essayant de coordonner leurs points de vue, pour qu'une nouvelle musicologie comparée nous redonne l'envie de mieux comprendre ce qu'il y a de commun*

*entre les hommes lorsqu'ils jouent avec les sons ; et pour que la diversité de leurs jeux retrouvée au delà des standards banals leur redonne un goût de vivre plus intense.*

## **Notes sur « Sous le signe du Réel », de Francis Bayer, publié dans la *Revue d'Esthétique*, de Décembre 1982**

Jules Négrier

François-Bernard Mâche est de ceux qui considèrent que c'est le monde réel, dans ses formes les plus concrètes, qui nous apprend toujours quelque chose sur la musique, et que la grammaire musicale se modèle sur celle du réel. L'une des idées principales du compositeur, autour de laquelle s'articule l'essentiel de sa démarche, est que la musique n'a jamais été un art totalement abstrait mais que, bien au contraire, lors même qu'elle se voudrait musique pure, elle ne cesse de s'enraciner très profondément au sein du monde extérieur. Selon lui, la musique énonce une relation fondamentale avec la nature ; et c'est ce lien organique avec l'univers qui assure sa cohérence et lui confère son sens profond.

Ce compositeur, que l'on pourrait qualifier de « naturaliste », s'est attaché à mettre en évidence ces analogies de structures entre les lois de l'univers et les formes sonores les plus complexes. L'idée générale étant que tout ce qui existe dans l'univers et se représente à nous sous une forme sonore contient un certain nombre d'archétypes que l'on retrouve à tous les niveaux dans la musique composée par les hommes. Il y a dans l'univers qui nous entoure toutes sortes de réalités sonores qui constituent la source même de toute musique et le musicien doit s'ouvrir au monde infini des sonorités naturelles et tenter de retrouver un contact immédiat avec ces réalités originelles, par delà toutes les médiations culturelles que l'homme a pu y ajouter par la suite.

La musique n'est pas un produit purement culturel qui serait le propre de l'homme seul, elle est une réalité qui existe d'abord dans le monde naturel et dont l'être humain ne fait tout au plus qu'actualiser certains aspects. Selon François-Bernard Mâche, la fonction première du musicien est d'appréhender le réel sonore dans toute son étendue et de tenter de le mettre en œuvre, au moins partiellement, dans ses propres productions.

Pour le compositeur, le réel pénètre et habite le musical, et la fonction de la musique n'est pas de représenter, d'illustrer ou d'imiter la réalité. Selon lui, il ne s'agit plus d'évoquer les bruits par la musique, mais la musique par les bruits.

Et c'est dans la façon de choisir et de présenter ces images sonores du monde et dans la transfiguration esthétique du sens qui en résulte que se révèle la sensibilité personnelle du compositeur. Être musicien selon François-Bernard Mâche, c'est créer une nouvelle sensibilité au monde, un nouveau rapport avec les choses et les êtres. Une nouvelle écoute du monde nous est ainsi proposée, infiniment plus riche et plus aiguë que l'écoute banale et quotidienne. Le grand mérite des œuvres de François-Bernard Mâche aura été de nous apprendre à découvrir ou à redécouvrir la

musique du réel. Le réel, au sens le plus large du terme, est en effet pour lui *le référent de toute création artistique*. Quant à l'œuvre musicale, *si elle témoigne elle aussi d'une interrogation critique de la nature, elle est également la nature, et cela d'autant plus qu'elle est mieux réussie*<sup>16</sup>.

Il n'existe aucune sonorité perceptible par l'être humain qui ne soit la source possible de modèles sonores exploitables par le compositeur. Les bruits auxquels on songe naturellement, et dont le compositeur a fait un usage étendu, ce sont bien entendu les bruits des éléments naturels ainsi que les sonorités du monde animal et végétal. Mais l'usage du réel ne saurait se réduire à cette seule musique de la nature, et l'on peut tout aussi bien faire appel aux bruits de la vie urbaine et de la civilisation industrielle. Par ailleurs, la réalité sonore perceptible, ce sont aussi ces objets culturels que sont toutes les musiques composées par les êtres humains, avec leur très grande diversité de sonorités instrumentales, et toutes les langues parlées par les hommes et les femmes de tous les continents et de tous les pays. Le compositeur, en quête de modèles sonores peut en trouver aussi bien ici que dans les bruits de la nature ou de la cité. L'on verra donc sans surprise François-Bernard Mâche intégrer dans ses œuvres toutes sortes de sonorités instrumentales empruntées à certaines musiques extra européennes comme dans certaines des pièces présentées dans ce colloque. En ce qui concerne les multiples langues parlées, nul n'ignore qu'elles ne sont pas seulement des outils de communication mais aussi des objets sonores dont la valeur musicale est plus ou moins développée. Considérées en tant qu'objet sonore, ces langues peuvent donc proposer toutes sortes de modèles au musicien.

La notion de réel, on le voit, est "étendue" par François-Bernard Mâche dans son acception la plus large possible. Il s'agit d'une musique que l'on pourrait dire "écologique" lorsque le compositeur s'inspire des bruits de la nature, ou "œcuménique" lorsqu'il fait appel aux productions linguistiques et musicales des différents peuples de la planète. En d'autres termes, l'art de Mâche vise à un syncrétisme sonore dont la traduction musicale serait une tentative de fusion et d'homogénéisation intrinsèquement liée à une vision du monde humaniste et universaliste.

---

<sup>16</sup> François-Bernard Mâche, « Xenakis et la nature », *L'Arc*, n°51, p. 50

## Ensemble Accroche Note

Direction artistique : Armand Angster

Ensemble de solistes formé autour de Françoise Kubler (soprano) et Armand Angster (clarinettiste), Accroche Note investit de manière multiple le répertoire des musiques d'aujourd'hui.

Chaque programme décide de la personnalité et du nombre de musiciens qui constituent l'ensemble. La souplesse de son effectif – du solo à l'ensemble de chambre – lui permet d'aborder en différents projets les pages historiques, la littérature instrumentale et vocale du XX<sup>ème</sup> siècle et d'aujourd'hui ainsi que les musiques improvisées.

Depuis plusieurs années, l'ensemble développe une politique de commandes et travaille en étroite collaboration avec les compositeurs. Parmi les créations récentes d'Accroche Note figurent notamment des oeuvres de Pascal Dusapin, Pierre Jodlowski, Luis Naon, Alberto Posadas, Philippe Manoury, Marco-Antonio Perez-Ramirez, Ivan Fedele, Zad Moulataka et Bruno Mantovani.

L'ensemble est régulièrement invité dans de nombreuses saisons musicales nationales, ainsi que dans les grands rendez-vous internationaux de musique contemporaine comme, par exemple, le festival Musica à Strasbourg, le festival Présences Radio France, le festival Aspect des Musiques d'Aujourd'hui de Caen, la Biennale de Venise, le festival Traiettorie à Parme, Kara Karaev Festival à Baku, etc.

Accroche Note a consacré de nombreux disques à des portraits monographiques (Essyad, Dillon, Dusapin, Manoury, Mâche, Feldman, Aperghis, Fedele, Greif, Jolas), ainsi que le disque *Récital 1* – Harvey, Guerrero, Pesson et Pauset – premier d'une collection dont l'idée est de restituer des moments exceptionnels enregistrés au fil du temps par les solistes d'Accroche Note. L'Ensemble a également sorti un double CD consacré à 30 ans de création musicale au festival Musica.

Mentions légales : Accroche Note est un ensemble conventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace – et la ville de Strasbourg, et soutenu par la Région Alsace, le Conseil général du Bas-Rhin, la Spedidam et la Sacem. Accroche Note reçoit pour son action en faveur de la Musique Contemporaine le soutien de *Musique Nouvelle en liberté*.



# FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE

## LE POÈTE ET LE SAVANT FACE À L'UNIVERS SONORE

**COLLOQUE: 9 & 10 OCTOBRE 2015**

FONDATION LUCIEN PAYE, 47 BD JOURDAN PARIS 14<sup>E</sup>  
GARE : CITÉ UNIVERSITAIRE (RER B – TRAMWAY 3 A)

CONCERT DE L'ENSEMBLE ACCROCHE NOTE : 9 OCTOBRE À 20H30