

RÉSIDENCE FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE

++++ L'ENSEMBLE ACCROCHE NOTE & LE GREAM

RENCONTRES, MASTERCLASSES, ENTRETIENS

30 NOVEMBRE 2015

CONCERT

1^{ER} DÉCEMBRE À 20H



CITÉ DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE

**1, PLACE DAUPHINE, STRASBOURG
TRAM A/D - ARRÊT ETOILE BOURSE**

Programme du concert
et des journées

Ensemble Accroche Note

Dans le cadre des Complicités avec
FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE

30 Novembre-1^{er} Décembre 2015

Auditorium de la Cité de la Musique, Strasbourg

1 Place Dauphine, 67076 Strasbourg

03 68 98 51 00

Lundi 30/11/2015

Rencontre et master-classes avec François-Bernard Mâche

11h - **salle 22** : rencontre de F.-B. Mâche dans la classe de composition de Philippe Manoury et de Tom Mays - ouverte aux étudiants de musicologie

14h - **salle 30** : Master-class publique « voix » : *Trois chants sacrés* pour voix (1990, 20) Sarah Durand : *Muwatalli* ; Gaëlle François : *Rasna* ; Kanae Mizobuchi : *Maponos*

15h30 - **salle 30** : Master-class « clarinette basse + vibraphone » : *Figures* pour clarinette basse et vibraphone (1989, 9')
Justin Friehe, clarinette basse / Elise Rouchouse, percussions

16h30 - **salle 30** : Entretien avec le compositeur par Marta Grabocz, Pierre Michel et quelques autres membres du GREAM

Mardi 01/12/2015

Complicités Accroche Note et François-Bernard Mâche à l'Auditorium de la Cité de la Musique

14h : Répétitions (avec enregistrement vidéo)

Kengir pour voix et sons enregistrés (1991, 20') avec Françoise Kubler (voix)

Figures pour clarinette basse et vibraphone (1989, 7') avec Justin Friehe (clarinette basse) et Elise Rouchouse (percussions)

Phenix pour percussion (1982, 9') avec Emmanuel Séjourné (percussions)

Trois chants sacrés pour voix (1990, 20) avec Sarah Durand (*Muwatalli*), Gaëlle François (*Rasna*), Kanae Mizobuchi (*Maponos*)

Manuel de conversation, clarinette et sons fixes (2007, 18') avec Armand Angster (clarinette)

Aliunde pour voix, clarinette, percussion et sons fixes (1988, 20') avec Françoise Kubler (voix), Armand Angster (clarinette), Jérémie Cresta (percussions)

20h - Concert

Concert du 1^{er} décembre 2015 à 20h

Complicités Accroche Note et François-Bernard Mâche

Ensemble Accroche Note

Françoise Kubler (voix) ; **Armand Angster** (clarinette) ; **Jérémy Cresta** (percussions digitales) ; **Emmanuel Séjourné** (percussions)

Avec la participation des élèves du Conservatoire et de l'Académie supérieure de musique de Strasbourg-Hear, et de l'Université de Strasbourg :

Sarah Durand, Gaëlle François et Kanae Mizobuchi (voix) ; Justin Frieh, clarinette (basse) ; Elise Rouchouse (percussions)



Kengir pour voix et sons enregistrés (1991, 20') avec Françoise Kubler (voix)

Figures pour clarinette basse et vibraphone (1989, 7') avec Justin Frieh (clarinette basse) et Elise Rouchouse (percussions)

Phenix pour percussion (1982, 9') avec Emmanuel Séjourné (percussions)

Trois chants sacrés pour voix (1990, 20') avec Sarah Durand (*Muwatalli*), Gaëlle François (*Rasna*) et Kanae Mizobuchi (*Maponos*)

Manuel de conversation pour clarinette et sons enregistrés (2007, 18') avec Armand Angster (clarinette)

Aliunde pour voix, clarinette, percussion et sons enregistrés (1988, 20') avec Françoise Kubler (voix), Armand Angster (clarinette), Jérémy Cresta (percussions)

Les notes de programme ci-après ont été réalisées en grande partie 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, Paris.

1/ *Kengir*, cinq chants d'amour sumériens pour voix de femme et sons enregistrés dédiés à Françoise Kubler.

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. En l'absence d'un échantillonneur, une version de la continuité des mêmes sons enregistrés est disponible sur CD. 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'opéra¹. La durée de l'ensemble des chants est

¹ Indications du compositeur dans la partition originale (1991).

d'environ 20 minutes. Les cinq chants qui forment l'œuvre sont *Inanna, Enlil, Shusin, Kubatum* 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^{ème} chant : Bau, qui est la déesse de la guérison. Les deux personnages restants, qui n'appartiennent pas aux divinités, sont ShuSin et sa lukur (ou parèdre sacrée)², Kubatum, dont le pendentif mentionné dans le 4^{ème} 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 »³, un type de poème souvent dédié à des divinités. Ainsi, le 1^{er} et le 5^{ème} chant sont des « balbales » d'Inanna et le 4^{ème} est un « 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.

² 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.

³ 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).

Kengir, Cinq chants d'amour sumériens - Paroles

1/ INANNA

« Qu'as-tu fait chez toi, ô ma Sœur ? Qu'as-tu fait chez toi, ma Mignonne ?
Je me suis baignée et lavée, baignée dans le bassin chatoyant,
Et lavée en la blanche cuve ! Dans la cuve, je me suis frottée d'onguent ;
J'ai revêtu mon Manteau de Reine, Reine du Ciel et de la Terre !
Voilà pourquoi je me suis enfermée chez moi !
J'ai fardé mes yeux de kohl; mes cheveux ébouriffés, je les ai lustrés sur ma nuque ;
J'ai peigné mes mèches en désordre: je sais la barrette et l'épingle à cheveux qui lui plaisent !
Sur ma tête, j'ai rafraîchi ma chevelure crépue, j'ai regroupé mes tresses éparses,
Afin qu'elles recouvrent ma nuque ! Je me suis mis des bracelets d'argent aux mains,
J'ai attaché autour de mon cou un collier de perlettes
Et j'en ai mis bien en place, sur le devant de ma gorge, le pendentif !

Ma Sœur, voilà ce que j'ai apporté selon « l'œil de ton cœur »
Selon ton cœur, ton cœur chéri, voilà ce que j'ai apporté :
Je te présente, en vrac, des friandises pour toi,
Ô ma Sœur, lumière des étoiles et délices de la Mère qui t'a portée :
Ma Sœur pour qui j'ai apporté cinq pains, ma Sœur pour qui j'ai apporté dix pains,
Que j'ai disposés en bel ordre devant ton image !.. Ta statue élaborée pour toi à la perfection
Ma Sœur, brillante comme les étoiles, elle a apporté le plaisir

Lorsque mon frère reviendra du Palais, que jouent pour lui les musiciens,
Et moi, je lui verserai du vin au goulot :
Ainsi son cœur sera-t-il en liesse, ainsi son cœur sera-t-il heureux !
Apportez, apportez, apportez crème épaisse et bière capiteuse !

Ma Sœur, voilà ce que j'apporte chez toi :
Des agneaux aussi beaux, aussi beaux que des brebis !
Voilà ma Sœur, ce que j'apporte chez toi :
Des chevreaux aussi beaux, aussi beaux que des chèvres !
Voilà ma Sœur, ce que j'apporte chez toi :
Oui ! des agneaux aussi plaisants, aussi plaisants que des brebis !
Voilà ma Sœur, ce que j'apporte chez toi :
Oui, des chevreaux aussi plaisants, aussi plaisants que des chèvres !
Voilà ma Sœur, ce que j'apporte chez toi !

Oh ! que ma poitrine est gonflée ! Quelle toison a recouvert ma vulve!
Soyons heureuses : je rejoins le giron de mon bien-aimé, généreux et munificent !
Dansez, dansez, vous toutes !
Par Ba'u, soyons joyeuses en pensant à ma vulve ! Dansez, dansez, vous toutes !
La conclusion de cette aventure sera bonne, excellente pour lui ! »

2/ ENLIL

« Chevelu, mon chevelu! o mon chéri, mon chevelu ! Mon chevelu comme un palmier !
Mon chevelu comme un tamaris touffu ! Mon ami à la chevelure sextuple,
Serre-la contre mon sein, ô mon chéri ! Mon Lion à la crinière quadruple,
Serre-la contre mon sein, mon frère au beau visage !
Mon chevelu flamboyant ! Mon chevelu à la toison épaisse !
Mon chevelu, fascinant comme un pavage lustré ! Mon ... vigoureux, à la chevelure touffue :

Tu es pour moi une vraie statue d'or : le chef-d'œuvre d'un artiste du bois,
Le chef-d'œuvre d'un artiste du métal !
J'ai envie de te porter un défi, mon bien aimé !

Sois un ... de bonheur !
Sois un règne générateur de jours heureux ! Sois une fête qui fait briller les visages !
Sois un bronze qui illumine la main qui le tient ! O mon préféré d'Enlil !
Que le cœur de ton dieu trouve en toi sa complaisance !
Viens près de moi la nuit ! Reste avec moi la nuit entière !
Viens près de moi le jour ! Reste avec moi le jour entier !
Que ton dieu t'aplanisse la voie, et que porteurs de houes et de couffins te la nivellent ! »

3/ SHUSIN

« Ô mon Amant, cher à mon cœur, le plaisir que tu donnes est doux comme le miel !
Ô mon Lion, cher à mon cœur, le plaisir que tu donnes est doux comme le miel !

Tu m'as ravie : me voici toute tremblante devant toi !
Je voudrais, mon amant, être emportée par toi en ta chambre
Tu m'as ravie : me voici toute tremblante devant toi !
Je voudrais, mon Lion, être emportée par toi en ta chambre !
Laisse-moi, mon Amant, te donner mes caresses !
Mon doux chéri, je voudrais être abluée de ton miel !
Dans la chambrette, emplie de suavité, jouissons de ta beauté merveilleuse !
Mon Lion, laisse-moi te donner mes caresses !
Mon doux chéri, je voudrais être abluée de ton miel !

Tu as pris ton plaisir avec moi, mon amant :
Dis-le donc à ta mère, qu'elle t'offre des friandises ;
Et dis-le à ton père : il te fera des cadeaux !

Ton âme ! Je sais comment égayer ton âme :
Dors chez nous, mon amant, jusques au point du jour !
Ton cœur ! Je sais comment te dilater le cœur :

Dors chez nous, mon Lion, jusques au point du jour !

Et toi, puisque toi, tu m'aimes, donne-moi, je t'en prie, tes caresses, ô mon Lion !
Mon Souverain divin, mon Seigneur et mon Protecteur,
Mon Shû-Sîn qui réjouit le cœur d'Enlil, donne-moi, je t'en prie, tes caresses !

Ce recoin doux comme le miel, pose ta main dessus, s'il te plaît !
Pose ta main dessus comme sur une étoffe de gishban,
Et referme dessus ta main en coupe, comme sur une étoffe de gishban-shikin. »

C'est un balbale d'Inanna.

4/ KUBATUM

« Elle a donné le jour à un être brillant ! Elle a donné le jour à un être brillant :
La Reine a donné le jour à un être brillant :
Abi-Simti a donné le jour à un être brillant,

La Reine a donné le jour à un être brillant !

Ô ma reine aux membres charmants ! Mon Abi-Simti !

Parce que j'ai chanté, parce que j'ai chanté, Monseigneur m'a gratifiée !
Parce que j'ai chanté l'*allari*, Monseigneur m'a gratifiée :
Le Seigneur m'a gratifiée d'un pendentif d'or et d'un anneau d'argent !

Ô Seigneur, ton présent déborde de... : lève vers moi ton visage !
Ô Shû-Sîn, ton présent déborde de... : lève vers moi ton visage !

Puisse la ville tourner vers toi sa tête, comme un mendiant ,
Ô Monseigneur Shû-Sîn !
Et se coucher à tes pieds comme un lionceau, ô mon Fils-Shulgi !

Doux, ô mon « dieu », est le breuvage de l'échansonne !
Sa vulve est comme un breuvage, douce comme un breuvage
Sa vulve, comme ses lèvres, est douce comme un breuvage
Et son breuvage est si doux, son breuvage !

Ô mon Shû-Sîn qui m'as accordé tes faveurs !
Mon Shû-Sîn qui m'as accordé tes faveurs, qui m'a câlinée
Mon Shû-Sîn qui m'a accordé tes faveurs !
Shû-Sîn, le Préféré d'Enlil : mon roi et le dieu du pays ! »
C'est un balbale de Bau.

5/ DUMUZI

Ô fils de roi, mon frère au beau visage : je t'ai sauvé la vie, je t'ai sauvé la vie,
Mais te voici l'objet d'un destin bien cruel !
Hors les murs de la ville, je t'ai sauvé la vie, mon frère ;
Mais te voici l'objet d'un destin bien cruel !
Toi contre qui l'ennemi lui-même n'avait pas levé la main: te voici l'objet d'un destin bien cruel !
Je n'aurais pas permis à l'ennemi de lever la main contre toi :
Mais te voici l'objet d'un destin bien cruel !

Tu avais posé ta main droite sur ma vulve, ta gauche caressait ma tête,
Ta bouche se pressait contre ma bouche, contre ta bouche mes lèvres se pressaient :
Voilà pourquoi tu es l'objet d'un destin bien cruel !
Ainsi en sera-t-il, ô «Dragon» des femmes, mon frère au beau visage !
Que ta séduction était douce, ô mon Porte-fleurs ! Mon Porte-fleurs !
Ta séduction était douce, au jardin, ô mon Porte-fleurs !
Ta séduction était douce, dans le jardin des *mès*, mon Porte-fruits !
Ô mon Dumuzi-abzu ... , que ta séduction était douce !
Ô mon image d'or ô mon image d'or, que ta séduction était douce !
Ô ma statue d'albâtre, couronnée de lapis-lazuli, que ta séduction était douce ! »

C'est un balbale d'Inanna

Traduction d'après Jean Bottéro, assyriologue

2/ *Figures* - pour clarinette basse et vibraphone

Notice de F.-B. Mâche 2012 :

J'ai recherché dans ce duo, un peu comme dans *Aulodie*, un certain équilibre entre les jeux formels de quelques motifs, et leur intégration au sein d'une « narration » évoluant de l'indifférence presque hostile entre les partenaires vers une entente de plus en plus animée. L'emploi de la clarinette basse comme soliste est une acquisition assez récente, et requiert ici une grande virtuosité, en particulier dans l'utilisation du registre aigu qui n'est pas dans le répertoire habituel de l'instrument.

Présentation de Daniel Durney :

Il s'agit là d'une association de timbre peu courante, dont le compositeur a joué très habilement pour agencer les éléments toujours changeants d'un dialogue perpétuellement réinventé. Même si les figures mélodiques de la partition sont presque toutes élaborées d'après un modèle identique (une cellule revenant sans cesse sur les mêmes notes permutées), et suivent une même courbe générale (un mouvement ascendant toujours renouvelé) la pièce se déroule en plusieurs phases bien distinctes.

Au début, ce sont deux dessins linéaires bien peu compatibles rythmiquement qui sont superposés, l'un chaotique et toujours en dehors des temps, à la clarinette, l'autre en croches parfaitement régulières, au vibraphone. Après une première expansion dynamique dominée par la première, le second se lance *prestissimo* dans un premier solo décidé, énergique, en intervalles permutés, et d'une rythmique mécanique, mais marquée d'accents asymétriques. La clarinette ne tarde guère à rejoindre son compagnon - qui s'est engagé dans une seconde phase ascensionnelle - mais simplement pour appuyer sporadiquement ses notes accentuées. Mais c'est dans la partie centrale de l'œuvre que les deux protagonistes se rassemblent vraiment, d'abord dans une série d'arpèges montants très rapides, puis dans de belles tenues de notes, où le timbre de la clarinette basse entre doucement dans la résonance du vibraphone.

Après ce moment statique débute un jeu dialogué, fait d'interjections brèves, de notes entrecroisées aux dynamiques extrêmement contrastées. C'est dans la section finale de l'œuvre que le parallélisme de leurs discours célèbre l'entente définitive des deux instruments. Leur conciliabule animé reprend une fois encore la séquence martelée, aux accents déplacés du vibraphone, mais à deux voix, tantôt en l'accélérant, tantôt en la ralentissant en triolets.

3/ *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, *Phénix* 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 vibraphone⁴.

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

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

Phénix 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

⁴ Cf. François-Bernard Mâche, *Cent opus et leurs échos*, L'Harmattan, 2012, p. 193.

4/ Trois chants sacrés pour mezzo-soprano solo jouant quelques accessoires de percussion.

1. *Muwatalli* (1984) ; 2. *Rasna* (1982) ; 3. *Maponos* (1990 dédié à Françoise Kubler.

Rasna est extrait de 2 airs du personnage *Antinea* de Temboctou et a été créé en 1984 en même temps que *Muwatalli* dédié à Esther Lamandier.

Notice de F.-B. Mâche 1984-1990 :

Muwatalli est un chant sacré en langue hittite. Les textes sont contemporains du roi *Muwatalli* qui fut l'adversaire du pharaon Ramsès II vers 1300 avant notre ère. Les spécialistes comprennent assez bien le Hittite qui est une langue de la famille indo-européenne, mais sa phonétique reste partiellement inconnue à cause d'un système d'écriture qui mélange des idéogrammes et un syllabaire. On ne sait pas comment les Hittites prononçaient les idéogrammes, et ceux-ci ont été éliminés systématiquement des fragments ici choisis.

Rasna est le nom par lequel les Étrusques se désignaient eux-mêmes. L'œuvre, pour voix seule, utilise des extraits du plus long texte étrusque que l'on ait conservé, inscrit sur les bandelettes d'une momie. On suppose qu'il s'agit de textes religieux sans pouvoir les traduire. En revanche on connaît assez bien leur prononciation. Deux airs de l'opéra Temboctou (1982) ont été remaniés pour constituer l'œuvre.

Maponos est le troisième et dernier des Trois Chants Sacrés. On y entend les deux textes gaulois révélés par des fouilles à Chamalières et dans le Larzac, et publiés dans la revue *Études Celtiques*. Je me suis abreuvé pendant plusieurs années de mon enfance à la source des Roches, située à quelques dizaines de mètres de chez moi, vingt ans avant qu'on y découvre plusieurs milliers d'ex-votos gaulois en bois, et l'inscription dédiée au dieu Maponos arverne qui est chantée à la fin de l'œuvre. Ce retour aux sources, dans tous les sens du mot, est en même temps de l'archéologie imaginaire. Imaginaire aussi l'opération magique par laquelle l'autre tablette de plomb, trouvée dans la tombe d'une certaine Gemma, semble jeter un sort sur une confrérie de sorcières rivales. Quel que soit le contenu de ces imprécations oubliées, les mots peuvent sonner de nouveau pour une seconde vie où nous les réinvestissons de notre imaginaire. Ce ne serait un acte gratuit que si plus rien n'était commun entre nous et ces lointains ancêtres. Mais la musique n'a-t-elle pas toujours et d'abord été un outil à nier la mort ?

Commentaire de F.-B. Mâche de 2012 :

Bien que les *Trois chants sacrés* aient été composés à des dates différentes, c'est une même sensibilité à la musique propre de chaque langue qui les rassemble. Si j'ai choisi des langues mortes, c'était d'abord pour fuir toute contamination sémantique. Les chances qu'il se trouve un auditeur comprenant le hittite de *Muwatalli* sont en effet très minces, et pour le gaulois de *Maponos* elles le sont encore plus. Pour l'étrusque de *Rasna*, elles sont tout à fait nulles puisque la langue n'a pas encore été interprétée. Mais peut-être ce souci était-il inutile, si l'on pense à la négligence d'articulation qui frappe beaucoup de vocalisations, rendant l'intelligibilité aléatoire, et à la relative

indifférence de beaucoup d'auditeurs à l'égard du sens des mots chantés, même dans des langues familières.

Pour faire passer au premier plan la musique propre des mots, j'ai choisi d'abolir complètement tout accompagnement, et d'utiliser trois phonétiques très différenciées. Le hittite a une gravité un peu fruste. L'étrusque accumule les consonnes, comme aujourd'hui le géorgien, mais, comme il ignore les sonores, tout garde un caractère étrangement feutré et chuintant. Le gaulois sonnerait presque familier par ses assonances avec les langues grecque et latine auxquelles il est apparenté. Si le son et le rythme des trois langues sont prépondérants, la signification des textes n'est pas indifférente, mais seul le hittite est à peu près compris de quelques rares spécialistes, c'est pourquoi je transcris ci-dessous les textes dont j'ai fait usage et leurs traductions. Pour l'étrusque et le gaulois, je me contente de livrer la substance sonore sur laquelle je me suis appuyé pour cette entreprise d'archéologie imaginaire, tentation à laquelle j'ai souvent cédé depuis la lointaine époque de *Safous Mèlè*. Parti de publications savantes, j'ai adapté avec une liberté délibérément abusive et anachronique leurs indications phonétiques pour en extraire ce que je croyais plus musical.

Trois chants sacrés - Paroles

Muwatalli – traduction d'après Emmanuel Laroche⁵ :

Prière de Muwatalli... C'est le même ciel qui aujourd'hui s'étend là-haut, et la terre qui occupait les basses régions, la même terre les occupe toujours. Le soleil céleste qui résidait alors dans le ciel, le même soleil céleste y réside encore, et il s'y présente comme témoin pour chasser la colère du dieu de l'Orage...

Couplet 1 : Illuyankas :... que le pays soit florissant et prospère ! Que le pays soit bien protégé ! S'il est florissant et prospère, on célébrera la fête de Purulliyas.

Prière de Muwatalli... C'est le même ciel qui aujourd'hui s'étend là-haut, et la terre qui occupait les basses régions, la même terre les occupe toujours. Le soleil céleste qui résidait alors dans le ciel, le même soleil céleste y réside encore, et il s'y présente comme témoin pour chasser la colère du dieu de l'Orage...

Couplet 2 : La lune qui tomba du ciel :... Le dieu-Lune tomba du ciel. Il tomba sur le Kilammar, mais nul ne le vit. Le dieu de l'Orage envoya la pluie contre lui, il envoya des tornades contre lui de sorte que la peur le saisit et l'épouvante le saisit. Hapandalliyas alla se placer à ses côtés pour s'adresser à lui. Kamrousipas vit ce qui était tombé du ciel, et parla ainsi : « Le dieu-Lune est tombé du ciel, il est tombé sur le Kilammar ». Le dieu de l'Orage le vit et il envoya la pluie contre lui, il envoya des tornades contre lui, de sorte que la peur le saisit et l'épouvante le saisit. Hapandaliyas alla prendre place à ses côtés pour s'adresser à lui : Que vas-tu faire ?

⁵ E. Laroche : *La prière Hittite : vocabulaire et typologie*, EPHE, Vol. 72, Ed. : La Sorbonne, 1965

Prière de Muwatalli... C'est le même ciel qui aujourd'hui s'étend là-haut, et la terre qui occupait les basses régions, la même terre les occupe toujours. Le soleil céleste qui résidait alors dans le ciel, le même soleil céleste y réside encore, et il s'y présente comme témoin pour chasser la colère du dieu de l'Orage...

Couplet 3 : Telebinou :... Telibinou se mit en rage. Brume saisit les fenêtres, Fumée saisit la maison. Dans l'âtre les bûches furent étouffées. Dans la bergerie les moutons furent étouffés. A l'étable le bétail fut étouffé. La brebis abandonna son agneau, la vache abandonna son veau. Telebinou s'en alla et emporta le grain, la brise et la fertilité du pays, des prairies et des steppes. Telibinou s'en fut et se perdit dans la steppe. La fatigue eut raison de lui. Alors le grain et l'épeautre ne poussèrent plus. Alors le bétail, les moutons et les humains n'eurent plus rien à manger. Et même les femelles pleines n'accouchaient plus. La végétation sécha, les arbres séchèrent et ne produisirent plus de rejetons. Les pâturages séchèrent, les sources tarirent. Dans le pays la famine régna, de sorte que hommes et dieux mouraient de faim.

Couplet 4 : Le grand dieu Soleil organisa un banquet et invita les mille dieux. Ils mangèrent mais ne furent pas rassasiés ; ils burent mais ne furent pas désaltérés. Le dieu de l'Orage fut pris d'angoisse pour Telebinou son fils : «Telebinou mon fils n'est pas là. Il est entré en rage et a emporté toute bonne chose». Les grands dieux et les dieux secondaires se mirent à la recherche de Telebinou. Le dieu-Soleil envoya l'Aigle rapide, lui disant : «Va ! Fouille chaque haute montagne ! Fouille les profondeurs de l'eau !». L'Aigle s'en fut, mais ne put le trouver. De retour près du dieu-Soleil, il apporta son message : «Je n'ai pu le trouver, lui, Telebinou, le noble dieu». Le dieu de l'Orage dit à Hannahannas : «Qu'allons-nous faire ? Nous allons mourir de faim». Hannahannas dit au dieu de l'Orage : «Fais quelque chose, dieu de l'Orage, va chercher Telebinou toi-même !»...

Prière de Muwatalli... C'est le même ciel qui aujourd'hui s'étend là-haut, et la terre qui occupait les basses régions, la même terre les occupe toujours. Le soleil céleste qui résidait alors dans le ciel, le même soleil céleste y réside encore, et il s'y présente comme témoin pour chasser la colère du dieu de l'Orage...

Rasna - Texte étrusque (www.etruscaphilologia.eu/links.htm) :

Keia hia etnam kiṭvakl̥trin velθre male

keia hia etnam kiṭvakl̥t aīsvalē male

keia hia trinθ etnam kiṭale male

keia hia etnam kiṭvakl̥t vile vale staīle itrile

hia kiṭtrinθaśa śaknitn an kilθ kekḥane sal

sukivn firin arθ vakḥr keuś kilθkval

svem kepen tutin renkḥt 'va

etnam kelukum kaitim kerek^hva
hekia aïsna klevan^θ him enak usil ^hepine en^θa
tin^{si} tiurim avils ^hiís kisum putetul ^θansur ha^θr^θi
repin^θik ^šaknikleri kil^θi ^špureri
ereni kiem kealk^hu^tmarem t' ak^h ame nakum kepen flanak^h
ahlar ratum k^huru pe^θereni ^θuku ^šame aknesem ipa se^θumati sim^tk^ha
upve akil ham^φe^š lae^š sulu^ši ^θuni
^šer^φve akil ipei ^θuta k^ηl k^ha^šri hek^h^tsul skvetu
ka^θnis ^škanin vel^θa ipe ipa ma^θkva
eis kemnak ik^h vel^θa etnam tesim etnam keluk^η hin^θ^θin
k^him^θ anank esi vakt ^škanin ke^škaupur msen maknur
eka^θna^{im}k^t faki ^θimitle unu^θ
ipa ^θuku petna ama nak kal hin^θu hek^h^tvel^θe

Maponos - Texte gaulois (**Etudes celtiques**, tome XXII [1985] et tome XV ([976])

Inside se bnanom brik^htom anuana sananderna widlu widlu^{ias} tigontias eianom brik^htom so
adsaksona wolunget wo dunoderke Sewerim Tertioniknim lissatim likiatim eianom utonid nitiksintor
sies duskelinatia internon anuana
ne biontutu inkitas mnas weronadas brik^htas lissina Sewerim likinawe Tertioniknim
eiabi tiopritom biietutu semnanom ratet Sewera Tertionikna ne inkitas biontutu sindu anatia nepi
senit konektos onda bocca ne nepon fronti onda bocca nepon barnaunom ponk nitiksintor siies eia
nepi andigi
ne lisatim ne likiatim ne rodatim biontutu semnanom sagitiontias Sewerim lissatim likiatim
anandognam

suet biiontutu semnanom adsaksona suet petid siont sies peti sagitiontias Sewerim Tertioniknim
lissatim

nitiancobueṭ liṭatia suolson pon ne antumnos nepon

nes likiata wodenia neos wo derkos nepon

Esi andernados brik^{ht}tom : Banonia duk^{ht}tir Vlatukias, Paulla dona Potiti, Vlatukia matir Banonias, laia
duk^{ht}tir Adiegias, Potita matir Paullias, Sewera duk^{ht}tir Walentos dona Paulli, Adiega matir Aias, Potita
dona Primi duk^{ht}tir Abesias.

Andedion wediiumi diiwion risun naritu Maponon Arwernatin

lotites sni eṭik sos brik^{ht}tia anderon

Kaion Lukion, Floron Nigrinon adgarion, Aemilion Paterin, Klaudion Legitumon, Kaelion Pelignon,
Klaudion Pelignon, Markon Wiktorin Asiatikon

Aṭedilli etik Sekowi ponk namant tonk siiontio

meion ponk ṭeṭit buetid ollon reguk kambion

eksops pissiumti sok kanti rissu ison son bissiet

Luge dessumis luge dessumis luge dessumis LUKSE !

5/ Manuel de conversation, pour clarinette et sons enregistrés

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 actuellement sur CD. A l'origine le traitement était 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, conglomérat 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 (langue bantoue percussive 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).

6/ *Aliunde*, pour voix de soprano, clarinettes (en Si bémol et basse), percussions (dont le tabla) et sons enregistrés

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.*⁶

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 côté, par un autre côté*.

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* balinaise, *chrysocloc* (néologisme mêlant chrysocale et clochette japonaise) ; soleil 1, 2, et 3 (appellation des clusters de sons de trombone)⁷. Une exécution avec les mêmes sons enregistrés 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

⁶ Friedrich Nietzsche dans *Nietzsche rhétoricien*, Paris PUF, collection « L'Interrogation philosophique ».

⁷ Information extraite de la partition originale *Aliunde* par François-Bernard Mâche. CDMC, Paris 1988.

de l'orchestration et sa couleur varient selon les séquences et l'apport quantitatif de l'échantillonneur et des percussions.

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 secrets⁸. 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* balinais (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* balinais 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

⁸ 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.

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 nature⁹.

Biographie de François-Bernard Mâche

Théo Chapira

Compositeur, écrivain, musicologue, enseignant, François-Bernard Mâche a traversé le XX^e 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 »¹⁰ 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^e 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

⁹ *Idem.*

¹⁰ Entretien avec François-Bernard Mâche : *La musique électroacoustique*, 2000, Ed. Hyptique.

« son art 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 »¹¹.

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 *Mercure 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*.

¹¹ *Le volume musical*, François-Bernard Mâche. Cahiers d’étude de Radio-Télévision, n° 27-28, septembre-décembre 1960.

