

COMITE D'HONNEUR

Célestin DELIEGE	Professeur honoraire d'analyse au Conservatoire de LIEGE (BELGIQUE)
Claude HELFFER	Pianiste, PARIS
Jean-Etienne MARIE	Compositeur et musicologue †
Francis MIROGLIO	Compositeur, plasticien et esthéticien, Université de PARIS

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

Pierre-Albert CASTANET	Compositeur et musicologue, Université de ROUEN Président du CIREM (ass. 1901)
------------------------	---

REDACTEUR EN CHEF

Michelle BIGET	Musicologue et pianiste, Université de TOURS Secrétaire du CIREM (ass. 1901)
----------------	---

CONSEILLERS DE LA REDACTION

Daniel DURNEY	Musicologue et philosophe, Université de DIJON
Dominique MANCHON	Mathématicien, Université de NANCY
Alain POIRIER	Analyste, Conservatoire National Supérieur de Musique, PARIS
Michel RIGONI	Compositeur et analyste, ROUEN Vice-Président du CIREM (ass. 1901)
Michel SERVIERE	Philosophe, Université de ROUEN † Directeur de programme au Collège International de Philosophie
Daniël SIMON	Spécialiste de la littérature contemporaine, Université de ROUEN

CORRESPONDANTS

Regina CHLOPICKA	Musicologue, Académie de Musique de KRAKOWIE (POLOGNE)
Nicola CISTERNINO	Compositeur, directeur du C.I.M.A.C., VENEZIA (ITALIE)
Márta GRABÓCZ	Musicologue, Académie des Sciences de HONGRIE (BUDAPEST) Université de STRASBOURG
Robert LEONARD	Musicologue, Université de MONTREAL (CANADA)
Caroline RAE	Musicologue, University of Wales, CARDIFF (GRANDE-BRETAGNE)
Nicolas SCHALZ	Musicologue, Hochschule der Künste, BREMEN (ALLEMAGNE)
Ryosuke SHIINA	Musicologue, Université de TOKYO (JAPON)
Maria João SERRÃO	Actrice et cantatrice, professeur de technique musicale Universidade de ARVEIRO (PORTUGAL)

SECRETARIAT DE REDACTION

Michelle BIGET, Pierre-Albert CASTANET et Michel RIGONI

RESPONSABLE DE GESTION

Marie-Thérèse LEROY Trésorière du CIREM (ass. 1901)

ADMINISTRATION ET ABONNEMENT AU SIEGE SOCIAL

les cahiers du CIREM

B.P. 4174

76723 ROUEN Cedex (FRANCE)

Dépôt légal : Numéro 22-23

Décembre 1991 - Mars 1992

FRANCOIS-BERNARD MÂCHE

Sommaire

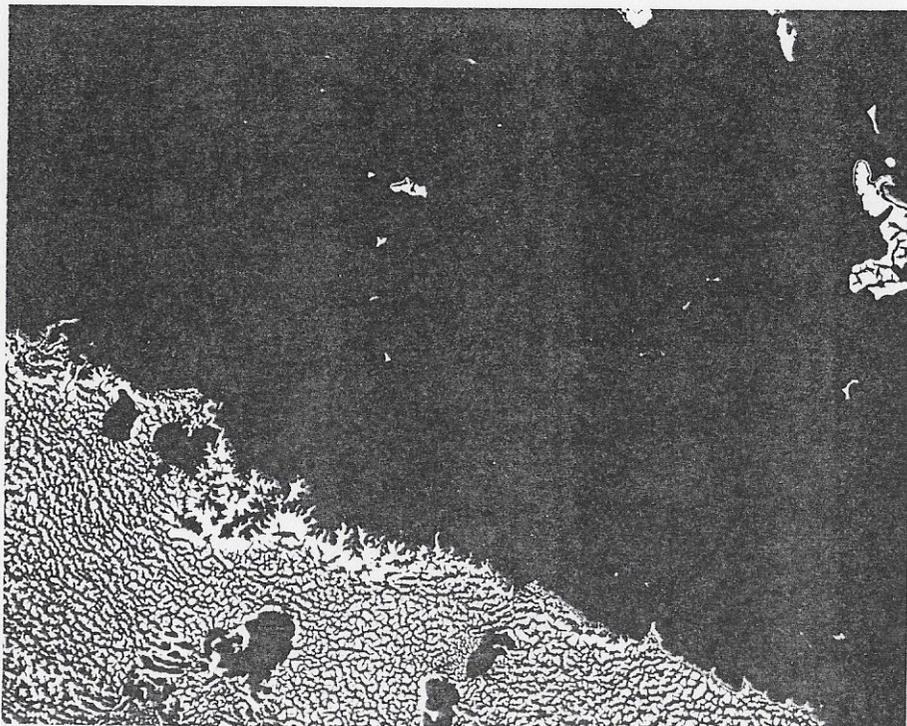
Avant-propos	Iannis XENAKIS7
Editorial	
L'histoire rattrapée par le mythe	Michel RIGONI9
Le post-progressisme	François-Bernard MACHE11
Entretien avec F-B Mâche	François DECARSIN15
Petite introduction à l'esthétique de F-B Mâche	Daniel CHARLES23
Le vivace et le bel aujourd'hui de la musique de F-B Mâche	Michel RIGONI35
De la multiplicité : quelques propositions	
La nature aujourd'hui peut-elle être inspiratrice ?	Geneviève MATHON65
Le clavecin	Elisabeth CHOJNACKA73
La musique électroacoustique	Christiane ten HOOPEN et Leigh LANDY79
L'oeuvre mixte de F-B Mâche	
Un modèle du genre	Vincent TIFFON97
La poétique de F-B Mâche (1ère partie)	
Esquisse typologique des macrostructures (2ème partie)	Márta GRABÓCZ ... 118
La musique et son double :	
L'oeuvre de Mâche	Daniel DURNEY ... 133
L'annonce faite à Marie	
De la phonographie à la musique de film originale	Pierre-Albert CASTANET ... 171
Catalogue MACHE	179
Discographie	188
Articles de F-B Mâche	189
Bibliographie	195
Chroniques (M. RIGONI, P-A. CASTANET, M-J. SERRAO, J. SCHMIDT-SISTERMANS)	199
n°24-25 Musique et Europe	205

Le clavecin de François-Bernard Mâche n'est pas un clavecin émotionnel. Ses couleurs, son timbre, sa sonorité, ne sont porteurs d'aucun drame, d'aucune tragédie interne, d'aucun message particulier. Le clavecin de François-Bernard Mâche est objectif, spirituel et ludique. Le compositeur, "observateur" sensible du matériau sonore avec lequel il joue de la manière la plus inventive, s'est intéressé au clavecin parce que ses spécificités pouvaient correspondre à sa démarche esthétique.

C'est grâce à cette rencontre entre le compositeur et le clavecin, que le répertoire de mon instrument a pu s'enrichir de quatre œuvres fortes et originales. L'ensemble des nouveaux moyens d'expression imaginés par le compositeur (musicaux, intellectuels, techniques) nous apportent, à nous interprètes, un enrichissement permanent, en nous permettant d'accéder aux sensibilités nouvelles et de vaincre les nouvelles difficultés.

L'un des premiers à écrire pour mon clavecin, François-Bernard Mâche lui a apporté une dimension véritablement moderne et a contribué superbement à le faire exister comme un instrument de notre temps.

Elisabeth CHOJNACKA, claveciniste



Z. Phauton

LA MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE

Le sujet du présent texte est la musique électroacoustique du compositeur français François-Bernard Mâche. Il comprend aussi bien ses œuvres pour bande que ses œuvres récentes dans lesquelles interviennent échantillonneurs, séquenceurs, synthétiseurs et voice trackers MIDI (avec ou sans parties instrumentales). Un coup d'œil sur son catalogue prouve que l'on doit considérer Mâche comme un authentique compositeur de musique électroacoustique : sur ses 66 pièces, 30 incluent des procédés électroacoustiques. Sous le titre général *La Musique électroacoustique de François-Bernard Mâche*, deux sujets sont abordés.

Le premier, intitulé *La Poétique de l'Environnement dans la musique pour bande de François-Bernard Mâche*, écrit par Christiane ten Hoopen, concerne plus particulièrement l'incorporation des sons de l'environnement dans la musique, par le biais de l'enregistrement, et la manière dont ils conservent leur intégrité dans le discours musical. Cette question sera traitée en examinant de près deux pièces pour bande, *Terre de Feu* et *Korwar*, utilisant toutes deux les concepts d'environnement de manière complètement différente. Dans *Terre de Feu*, l'idée d'environnement est implicitement exprimée, car les matériaux utilisés suggèrent très souvent des "sons de l'environnement". Au contraire, dans *Korwar*, il s'agit d'un usage beaucoup plus explicite des sources de l'environnement. Il est prouvé que des sons de l'environnement, depuis l'avènement de l'enregistrement sonore, peuvent être intégrés plus étroitement dans des contextes musicaux, de façon à pouvoir exercer une influence plus forte sur le langage musical que ce n'était le cas auparavant.

Le second texte, plus général, intitulé *Études des Idées et des Œuvres qui s'y rapportent*, de Leigh Landy, tentera d'abord de démontrer que par des moyens électroacoustiques, Mâche est plus à même de traduire les idées présentées dans son livre, *Musique, Mythe, Nature**, que dans ses partitions purement vocales et instrumentales. On recherchera des points de rencontre entre les visées musicales de Mâche et les techniques de composition électronique, en examinant les 25 œuvres étudiées**. Cet examen terminal doit être considéré comme un guide destiné à l'auditeur; il ne s'agit pas du produit d'une recherche musicologique. On montrera que l'œuvre bien connue *Kassandra* représente la synthèse la plus aboutie des *Mâchismes*. En outre, on verra l'aptitude du compositeur à ce que l'on pourrait appeler l'assimilation des techniques, beaucoup d'entre elles lui étant personnelles, certaines étant plus universelles.

* François-Bernard Mâche, *Musique, Mythe, Nature ou les dauphins d'Arion*, Paris, Méridiens Klincksieck, (2ème édition, 1ère en 1983).

** Les scripteurs ont eu accès aux enregistrements de 25 de ces œuvres pour la préparation de cet article. Seuls *Soleils rugueux*, *Nuit blanche* (qui utilise la même bande que l'autre œuvre *Nuit*), *Agiba*, *Tombocout* (d'une durée de 2 œuvres) et l'œuvre récente *Khous* ne furent pas disponibles. (Voir la liste complète des œuvres et la discographie à la fin de cet article). On peut ajouter ici qu'étant donné le fait que 45% des œuvres de Mâche sont électroacoustiques, très peu a été écrit sur cette partie importante de son œuvre.

Il convient de mentionner immédiatement que les trois œuvres longuement étudiées ici, *Terre de feu*, *Korwar* et *Kassandra* ont été choisies pour leur diversité, leur importance (au moins dans l'opinion des auteurs), et leur disponibilité dans le commerce. Ce fut enfin un point crucial de choisir de ne pas inclure MIDI plus récente pour ces grandes descriptions analytiques, puisqu'actuellement il n'y a pas d'enregistrements sur le marché.

LA POETIQUE DE L'ENVIRONNEMENT DANS LA MUSIQUE POUR BANDE de François-Bernard MACHE

par Christiane ten Hoopen

Introduction

Avec le développement de la technologie électronique, il a été possible de couvrir un répertoire de sons autrefois inconcevables, offrant un large et fascinant champ d'exploration et de déduction. Ce n'est qu'avec l'apparition de l'enregistrement sonore que, par exemple, des sons captés, soustraits par le microphone à la nature et à la culture, peuvent finalement conserver leur intégrité. La technologie nous permet d'utiliser directement les sons du monde réel comme élément musical intégré, au lieu de les faire apparaître simplement dans une forme imitative (mimesis) qui peut varier du mode directement imitatif au mode symbolique.

Lorsque l'on écoute les pièces pour bande de François-Bernard Maché, on est frappé par l'utilisation des matériaux sonores, qui semblent soit provenir de l'environnement tels le feu, l'eau, les animaux etc..., soit posséder un comportement temporel proche des sons de l'environnement. Il apparaît que Maché semble s'intéresser à absorber la nature dans la musique de diverses manières, afin d'étendre les possibilités du langage. Il essaie d'établir un lien entre ce qui a déjà été fait en musique et ce que nous pourrions nommer poétique de l'environnement. Le terme "poétique" est ici utilisé non pas en référence aux mots, mais beaucoup plus pour décrire les expériences qui évoqueraient l'expression poétique ou imagée. La musique électroacoustique, du fait de son répertoire sonore étendu à l'ensemble du champ sonore, rend ces expériences plus évidentes et plus faciles à appréhender que dans l'autre musique.

Comme cela a déjà été souligné, deux pièces pour bande ont été choisies pour illustrer ce mariage entre la poétique de l'environnement et la musique.

En premier, **Terre de Feu**, datant de 1963, est un exemple où l'environnement est exprimé de manière très dissimulée. Le but est ici de montrer que la plupart des matériaux sonores utilisés ont les propriétés de morphologie que l'on trouve dans les sons naturels. En d'autres termes, l'auditeur peut aussi bien ne pas être capable de déduire la provenance des sons mais sûrement de pouvoir détecter que l'on suggère qu'ils sont basés sur des sources naturelles.

La seconde discussion concerne une pièce pour bande et clavier de 1972, **Korwar**, dans laquelle les sources de l'environnement sont avant tout employées pour être identifiables par l'auditeur. La relation entre les enregistrements non transformés des sons naturels et l'instrument "live" sera examinée.

TERRE DE FEU

Terre de Feu est un bon exemple de composition pour bande qui, à la première écoute, ne révèle pas une syntaxe musicale évidente ou une structure formelle claire. Maché nous renseigne grâce à l'explication suivante qui accompagne l'enregistrement original de la pièce :

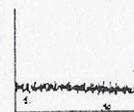
"Terre de Feu est une oeuvre informelle et contemplative qui échappe à toutes les organisations d'un langage. (...) La forme générale s'inspire des phénomènes naturels, et l'auditeur se trouve en présence d'un univers de sons dans lequel il est invité à se promener, sans qu'on lui ait indiqué auparavant le chemin d'une logique".

Ces quelques mots du compositeur situent de la façon la plus claire

les principes et la finalité de l'oeuvre. Les éléments empiriques dominent peut-être les aspects rationnels de cette pièce, du moins si l'on considère le but du compositeur, mais nous pouvons en tant qu'auditeur découvrir une structure sous-jacente qui unifie la pièce.

On peut compartimenter l'oeuvre en quatre sections suivant des changements évidents - quoique les transitions soient très subtiles - dans les matériaux sonores. A cet égard, la pièce semble très simplement organisée puisque les sons de la section précédente s'effacent derrière les sons qui inaugurent la section suivante apparaissant de façon raffinée en un court chevauchement des matériaux. Nous avons identifié 11 différentes sortes de sons dans l'oeuvre. Suit à présent une description de leurs propriétés morphologiques que l'on peut suivre conjointement dans la partition de diffusion qui indique leurs endroits d'intervention.

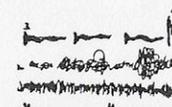
I - Début : 1'13 : La pièce débute par un bourdon (bande de basse fréquence statique avec presque pas de variation dynamique), que l'on pourrait mieux représenter comme un bourdonnement de moteur grave, persistant tout au long de la section :



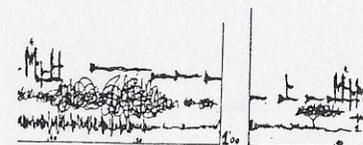
Après quelques secondes, deux sons sont ajoutés, l'un et l'autre vont alterner : celui qui domine évoque le bruit de l'eau très modifié avec un gargouillement grave :



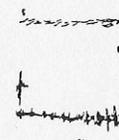
De 38" à 51", la densité et la dynamique de ce son s'accroissent, en évoquant un grondement sourd, ce qui donne à cette section un caractère gestuel très prononcé. L'autre est un crépitement itératif, parfois même un râclément, qui n'est pas affecté par des changements frappants dans sa morphologie :



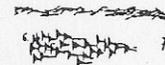
Durant la seconde moitié de cette section, des puissants éclats bruiteux, dotés d'une attaque incisive, surgissent également :



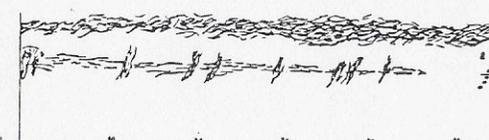
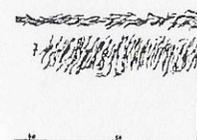
II - 1'13-3'48 : L'apparition de ces flashes de bruits indique la transition vers la section suivante qui empiète sur le matériau de la première comme cela a été expliqué plus haut. Un bourdon apparaît encore une fois, tout à fait semblable au précédent, si ce n'est qu'il a une fréquence plus élevée. Toute la section est dominée par un son itératif, rappelant le son d'un carillon de verre très filtré. La morphologie interne ne subit aucun changement notable à part quelques fluctuations dynamiques :



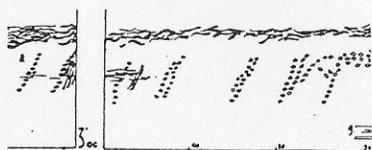
Ce son est combiné avec divers sons se succédant. L'un d'eux est une sorte d'écho répétitif rappelant un cliquetis de bambous accordés :



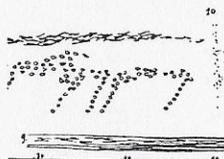
Après avoir disparu, il est suivi par un "clapotis" métallique :



Il semble dérivé d'un bruit de feu. On le suppose, sachant que la source sonore du Concret PH de Xenakis est du charbon de bois en train de brûler qui a la même qualité sonore. A 2'03 cela devient pratiquement inaudible à cause d'un filtrage; seuls les éclats plus forts sont perceptibles. Ensuite on entend des mouvements ascendants et descendants qui suggèrent un bruit d'eau que l'on verse ou qui goutte :



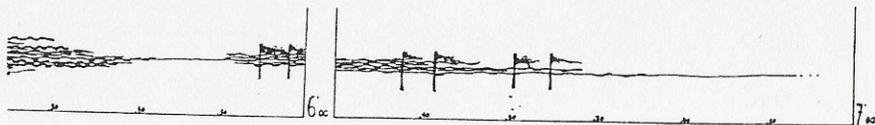
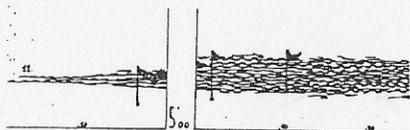
III - 3'48-4'41 : Tous les sons précédents ont disparu laissant seul un bourdon grave au caractère métallique et avec une puissante réverbération rappelant le bruit du vent dans un tuyau en métal :



Il semble servir d'arrière-plan car il n'est pas particulièrement développé dans sa structure interne. Tout au plus nous pouvons remarquer un bref changement de dynamique de temps en temps. A 3'50, dans un mouvement rythmique irrégulier, on perçoit un son métallique semblable au tictac de la pluie sur une surface :

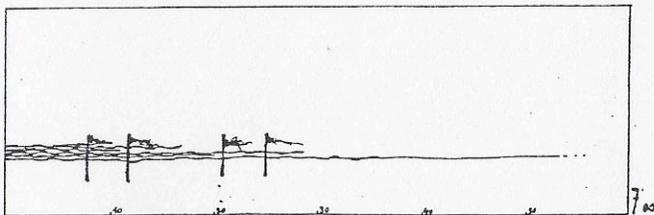
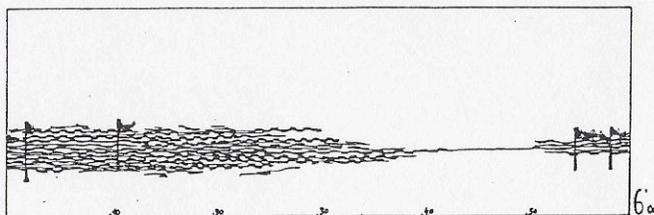
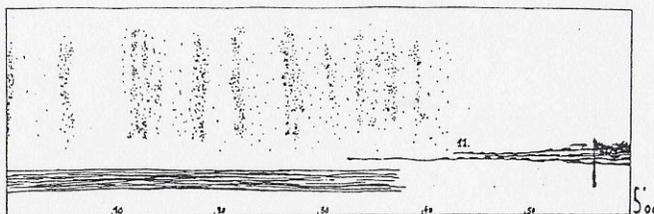
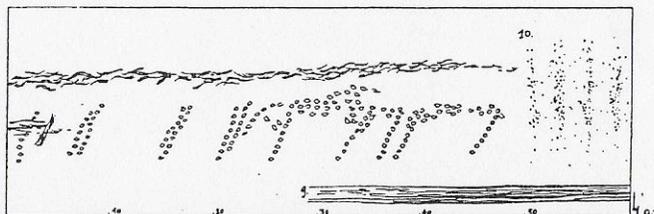
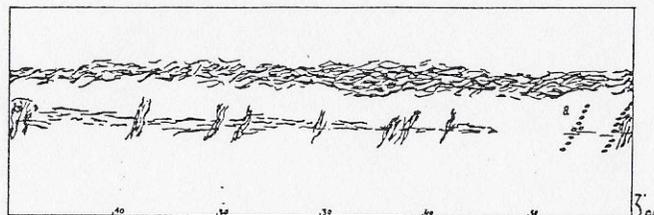
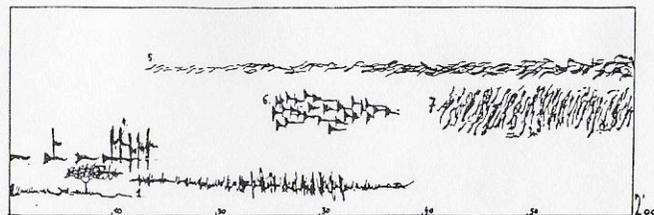
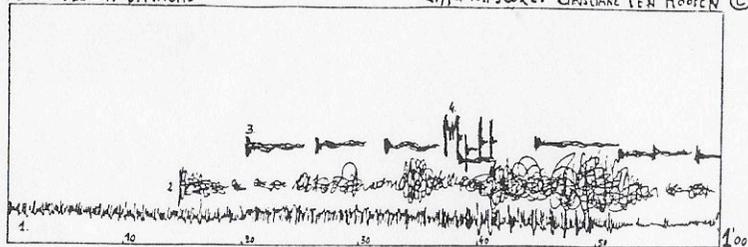


IV - 4'41-fin : Il ne reste qu'un son qui commence presque inaudible à 4'24. Il est très difficile à saisir et à décrire, parce que c'est un son composite : il semble être constitué par un bruit d'eau très filtré, un carillon de verre et des tambours accordés. Toutefois le timbre global est un roulement bruiteux métallique et résonnant. Parfois les éléments individuels sont perceptibles comme modèles rythmiques rappelant des tambours, comme les impulsions en attaque affectées d'un écho lent :



TERRE DE FEU - F.-B. MACHE

diffusion score: CHRISTIANE TEN HOOPEN ©



Après avoir identifié et décrit les différents types de sons, il nous faut déplacer la discussion vers la structure sur une grande échelle de l'oeuvre et sur la façon de considérer sa relation à ce que nous avons appelé poétique de l'environnement. On peut dire que structurellement la pièce n'est pas très différenciée. Organiquement, *Terre de Feu* se développe principalement par de très subtiles transitions entre les différents sons, et pas au moyen de structures sonores clairement combinées. Les sons émergent et s'évanouissent très graduellement, de façon presque inaudible. Cela fait de *Terre de Feu* une pièce musicale, la laissée à elle-même sans, apparemment, aucune injection d'énergie. On ne trouve pas d'éléments qui "soient imprimés dans la conscience" dans le cours de la pièce qui auraient fonction de repère pour l'auditeur. Pas plus qu'on ne peut déceler de relations hiérarchiques entre les sons.

L'atmosphère texturale de *Terre de Feu* est de plus exagérée par le comportement interne des sons eux-mêmes. La plupart du temps ils se déploient doucement mais de manière irrégulière. Ils varient de façon imprévisible ce qui leur confère un intérêt certain quant à l'évolution de leur morphologie. C'est cet aspect qui peut faire penser que les matériaux sont issus de sources de l'environnement. Dans *Terre de Feu* la poétique de l'environnement inclut l'imitation de certains aspects des phénomènes naturels. Alors qu'on évite d'imiter directement les sons naturels, on réussit à mimer leurs profils et leurs propriétés morphologiques. Ce n'est pas que l'auditeur pense réellement reconnaître la provenance du son (quoique cela puisse être le cas avec certains, comme le son de type 8, ressemblant à de l'eau qu'on verse) mais plutôt la similitude dans le comportement morphologique général de pareilles sources. Evidemment, plus le compositeur intervient dans la morphologie spectrale d'une source identifiable, plus cette source sera réduite à l'état de vestige, particulièrement dans le cas d'oeuvres entièrement acoustiques, dans lesquelles la source est invisible, et peut ainsi ne pas être reconnaissable, l'auditeur tente d'imaginer son origine.

Peut-être l'auditeur pourrait-il aussi bien se faire une idée de la forme à partir d'une idée philosophique, d'une expérience visuelle ou simplement par le titre d'une pièce. Mais nous n'avons peut-être qu'à aimer des sons de feu et d'eau comme le fait Mâche comme il l'explique clairement :

"Terre de Feu est le reflet de mon amour pour les bruits du feu et de l'eau qui assez paradoxalement se ressemblent parfois tellement entre eux. A dire vrai, ces sons ont été exclus délibérément de l'élaboration de l'oeuvre, mais les matériaux sonores choisis ont une vie qui obéit aux mêmes lois".

KORWAR

En contraste avec *Terre de Feu*, dans *Korwar* un des éléments frappants pour l'auditeur c'est l'usage de sons du monde réel nettement reconnaissables (la partie de bande) qui sont mélangés à des sons spécialement créés dans le but d'une utilisation uniquement musicale : les sons instrumentaux d'un clavecin. Bien que les sons "naturels" de la bande non manipulés et le clavecin puissent être différenciés en deux identités séparées, il est en même temps clairement perceptible qu'il existe une interaction étroite. Dans *Korwar*, des sons de l'environnement sont mis sur un pied d'égalité avec les sons "musicaux".

La pièce peut être divisée en 6 sections, eu égard aux changements de combinaison des divers sons de l'environnement et au comportement instrumental du clavecin.

I - Début-1'15 : La pièce commence par une voix parlant dans la langue xhosa (d'Afrique du Sud et remarquable par ses sonorités cliquetantes) qui est au début dans le style mélodique mais devient de plus en plus monotone. Cela peut être lié à l'alternance progressivement fré-

quente du texte xhosa avec le cri d'un Shama (oiseau exotique de Malaisie) tous deux sur une hauteur identique, approximativement un Sol. Tous deux sont accompagnés par le clavecin qui fait alterner sons muets, sons sans hauteurs définies (sautereaux muets, choc du pied sur pédale) ou avec des accords à hauteurs déterminées et de petits clusters.

Mais c'est le rythme qui demande le plus d'attention. Les modèles rythmiques dans les trois parties ne sont jamais essentiellement exactement semblables, mais ils ont en commun une procédure générale : il y a quasiment un sentiment de vouloir éviter délibérément une pulsation, par des syncopes, silences, appuis sur des temps faibles, variation rapide en triolets, quintolets qui confère une forme irrégulière au mouvement rythmique. Le clavecin renforce rythmiquement les divers modèles du texte xhosa et du Shama, en les articulant par le biais du timbre instrumental.

II - 1'15-2'01 : Placer le point de séparation à 1'15 plutôt qu'à l'entrée du coassement des grenouilles à 1'24 se justifie par le fait de la présence moins accusée du clavecin. Le lien rythmique entre les grenouilles et le clavecin est en même temps une relation d'indépendance et une relation de soutien. Au début, le clavecin évolue en une improvisation de clusters dans un mouvement rythmique en apparence sans rapport avec la bande tandis que les grenouilles s'imitent entre elles en répétant un modèle rythmique quintolaire caractéristique, élaboré et varié plusieurs fois comme dans une conversation. Vers la fin de cette section, on perçoit une évolution vers la coalescence : les clusters du clavecin sont presque en mouvement synchrone avec les coassements des grenouilles, reprenant leurs rythmes caractéristiques.

III - 2'01-3'29 : Le mouvement rythmique est abruptement arrêté par le doux froissement d'ailes et le gazouillis d'un étourneau. Une semblable irrégularité rythmique et le fait d'éviter toute pulsation grâce à des syncopes, des repos sur les temps faibles, des séquences variées de triolets et quintolets sont autant de ressemblances avec les caractères rythmiques de la première section. Cette référence rétrospective est soulignée par le même renforcement rythmique par le clavecin, soulignant et articulant les "motifs" de l'oiseau, ce qui évoque un accord mutuel. Tout change à 2'51 où ils apparaissent clairement en désaccord, ce qui était quelque peu annoncé par les effets timbriques précédents, nerveux et constants exécutés par le clavecin. Les deux parties évoluent à présent en indépendance rythmique dans un caractère tumultueux. Les interventions stridentes de l'étourneau sont suivies de la même manière par les grognements d'un sanglier sauvage (3'16-3'28). Ce grognement et le mouvement de compression des clusters au clavecin (s'étendant alors dans les registres extrêmes) donnent à ce passage un effet de climax qui contribue à articuler la section.

IV - 3'29-6'23 : La majeure partie de cette section se réduit à un discours entre le clavecin et des motifs de Shama, musicalement beaucoup plus élaborés que n'était le cas dans la première section. De temps à autre le clavecin imite le motif du Shama tant en hauteur qu'en rythme, à d'autres moments la relation est moins serrée lorsque le clavier donne une libre interprétation du contour mélodique ou de la forme rythmique. Cela fait l'effet d'une parole irrégulière sur le plan de la dynamique, des arrêts et des exclamations.

Vers la fin de la section, il y a divergence et l'on va vers une plus grande indépendance. Le clavecin joue des épisodes "ad libitum" de clusters d'après des modèles irréguliers. Une répétition des grognements de sanglier est entendue, interrompue par quelques cris de guanaco (une espèce de lama sud-américain).

V - 6'23-9'26 : A ce point on note une disjonction évidente. Elle provient des interventions stridentes des orques (une sorte de baleine), accentués par les éclats très puissants des clusters du clavecin au registre très étendu, qui résonnent constamment jusqu'à l'exploitation sonore qui suit. Ces éclatements sonores sont irrégulièrement espacés dans le temps, ce qui donne à cet épisode de presque 2 minutes un sentiment de brusquerie et de tension. En arrière-plan les sons continus des crevettes se font entendre, s'effaçant doucement pendant qu'ils sont remplacés avec subtilité par des bruits de pluie à 8'10. Cela introduit un moment de repos après l'explosion d'énergie précédente : consistant en cris d'orques provenant du lointain - le clavecin s'est tu, sauf qu'il imite la pluie dans une improvisation muette (sautereaux muets, chocs sur la pédale).

L'épisode de 8'56 à 9'26 constitue un pont qui plante le décor pour l'acte final. La pluie disparaît progressivement, pendant que le clavecin reprend avec hésitation. Il joue doucement un rythme irrégulier, faisant alterner un Si et la seconde majeure Si b-Do. Un modèle rythmique est développé à partir de cette cellule rythmique pour être répété de façon continue pendant la dernière séquence.

VI - 9'26-14'50 (fin) : Dans cette section terminale le clavecin se trouve aussi sur la bande,

conduisant vers le climax. Cela se produit par une expansion progressive de la hauteur-continum issue de l'intervalle Si b-do, qui étend ses limites lentement mais régulièrement vers les registres aigu et grave, qui aboutit à des clusters amorçant une nouvelle expansion vers des masses sonores qui couvrent finalement le continuum de hauteur en son entier, ce qui accentue la dimension verticale de la musique. La dynamique et le mouvement rythmique confortent cette impression par l'accroissement de l'intensité et de la densité des clusters. A 14'18 le point culminant est atteint de façon ostensible avec le cluster le plus violent et le plus dense dans une répétition très rapide. Une pause de quelques secondes, et c'est l'explosion finale du clavecin, presque bestiale, sonnante comme si celui-ci voulait être un animal dans ses expressions, et qui résonne pendant des dizaines de secondes.

Pourquoi *Korwar* s'achève-t-il de cette manière ? Bien qu'il semble qu'il y ait des relations diverses et constamment changeantes entre les sons d'environnement et le clavecin, tout se termine cependant en un soliloque tout en férocité. Il y a une explication à la relation entre la fin et le reste de la pièce que l'on pourrait trouver dans la liberté spatiale de *Korwar*. Intégrer des sons de l'environnement dans un contexte musical implique une expansion de l'espace, car il faut considérer qu'ils existent de deux manières : à l'intérieur de l'oeuvre, et liés au contexte originel, et existant en dehors de l'oeuvre musicale. En d'autres mots l'auteur pourrait ressentir l'utilisation des sons de l'environnement en ce qu'ils possèdent une dimension spatiale. En contraste avec le reste de la pièce, l'épisode final propose une expansion spatiale à l'aide de moyens purement musicaux le clavecin investissant les registres extrêmes. Il en résulte une annexion de la dimension hauteur-profondeur de l'espace "musical" et cela suggère une volonté d'aller au-delà, qui montre ainsi les possibilités illimitées de l'espace "réel".

La poétique de l'environnement dans *Korwar* est exprimée de façon directe et ouverte par l'utilisation des sons non transformés. De par le caractère reconnaissable des sons, on a des possibilités d'images directes ou d'associations dans l'esprit de l'auditeur. Ce fait doit être mis en rapport avec la critique bien connue contre la musique concrète : souvent de tels matériaux sonores sont non seulement trop identifiables mais également trop discontinus ou catégorisés pour être assimilés dans une structure musicale. Cela peut s'avérer dans certaines musiques, mais dans le cas de *Korwar* une relation clairement intégrée entre son instrumental et de l'environnement est perceptible à l'audition. Il serait absurde de prétendre que les sons de l'environnement n'ont "a priori" rien "à faire avec la musique". Selon le compositeur l'intégration de tels sons dans un discours musical constitue le coeur de la pièce :

"Korwar est un essai de réponse au dilemme nature-culture. Le rôle du clavecin n'est ni de s'opposer aux sons enregistrés ni de les commenter, mais le plus souvent, plaqué sur eux, de signifier, lui cet instrument à l'hérédité chargée, la profonde identité entre le geste musical, le cri animal et les palpitations des éléments".

Quelques remarques pour conclure

J'ai essayé en traitant *Terre de Feu* et *Korwar* de démontrer que les concepts d'environnement peuvent être directement rattachés à la pratique musicale par l'utilisation de l'électro-acoustique et ont été pour Mâche une source d'inspiration importante. Dans le cas de *Terre de Feu*, l'environnement est utilisé pour son comportement temporel, intervenant en tant que modèle pour la musique de par ses propriétés spécifiques, plutôt qu'étant identifié comme source de sons. La poétique de l'environnement est latente, ce qui fait que la source est effectivement imprécise. *Korwar* par son application beaucoup plus ouverte de l'environnement crée un modèle de son de façon simplement mimétique. Dans ce cas la poétique de l'environnement renvoie à une relation

sans équivoque des sons à leurs sources, ce qui évoque toutes espèces d'images dans l'esprit de l'auditeur.

Comme cela a été mentionné dans l'introduction, la musique de Mâche "suggère", ses écrits "illustrent", qu'il semble vouloir nous renvoyer à une sorte de connexion entre musique contemporaine et des expériences du monde réel. L'appréhension d'un contenu musical ne peut pas simplement être auto-référentiel, mais doit s'étendre par-delà la musique à des expériences que l'on peut rapprocher du vécu quotidien et d'expériences de personnes qui ne sont pas forcément musiciennes. Il semble que pour Mâche les concepts d'environnement permettent d'amener à une relation entre musique contemporaine et événements de la vie ordinaire. L'idée de poétique de l'environnement pourrait aider à ce qu'il soit à nouveau question de la musique contemporaine pour un large public au lieu qu'elle n'existe que pour un petit cercle ésotérique de "connaisseurs".

Pour étayer ces propos nous pouvons citer ce qu'écrivit le compositeur en commentaire de l'enregistrement de *Korwar* :

"Temes Nevinbûr (...) utilise presque la même bande que Korwar, mais ses rapports avec les instruments sont tous différents, et moins étroits. Cependant, le propos du compositeur est analogue : engager par l'exemple l'homme à jouer, réellement ou même imaginairement, avec des éléments du monde sonore où il vit, de façon qu'un jour, devenu pleinement musicien, chacun puisse se passer d'oeuvres et de compositeurs spécialisés".

UNE ETUDE DES IDEES ET DES OEUVRES QUI S'Y RAPPORTENT

par Leigh Landy

"... la pensée scientifique moderne se montre infiniment plus souple et polyvalente qu'il y a cinquante ans... et en somme plus 'musicale'".

(Mâche : 40)

Il serait hors de propos de rappeler ici les points essentiels de la philosophie et de l'approche musicale de Mâche puisque cela est abondamment traité par ailleurs dans le présent numéro. Nous tenterons ici des termes généraux en ce qui concerne les catégories qui intéressent particulièrement François-Bernard Mâche, telles qu'elles sont définies dans son livre et de les appliquer à ses oeuvres électro-acoustiques, lesquelles par définition sont issues des développements récents de la science (et de la technologie). D'abord, commençons par une simple hypothèse : n'est-il pas évident que la meilleure manière d'exprimer les idées embrassées par Mâche sous le terme de "Zoomusicologie" est de se servir de l'électroacoustique, y compris sa technique fameuse (ou infâme) connue sous le vocable "phonographie" ?

A. HYPOTHESE : LES BUTS DE MACHE SONT PLUS FACILEMENT PRESENTES PAR LE BIAIS DE L'ELECTROACOUSTIQUE

En exposant très simplement les choses, l'auditeur moderne réclame en général quelque chose "à retenir" lorsqu'il écoute une oeuvre contemporaine assez complexe.* Dans de nombreux cas les moyens qui mènent Mâche à la création de ses modèles sont des éléments qui en fait peuvent être perçus et retenus par l'auditeur durant le déroulement d'une oeuvre.

Dans la musique classique ceci impliquait l'utilisation de la mesure, du matériau thématique, de conceptions structurelles simples etc... Mais de nos jours tout est possible et

* Dans le livre de Leigh Landy *What's the Matter with Today's Experimental Music: Organized sound too rarely heard*, (Harwood Academic Press, Chur, sept. 1991). La question de "se tenir" à des éléments dans la musique expérimentale contemporaine a été traitée en profondeur.

Cela permet une expérience d'écoute hautement cryptique pour nombre de mélomanes potentiels. Une des techniques recensées ci-dessous, synchronisme/imitation, une fois combinée avec la technique appelée phonographique (usant d'enregistrements sans traitements comme matériau musical - comme si l'on exposait des photographies sans poses), mène vers une approche presque didactique qui consiste à écouter des modèles provenant de sons animaux ou d'enregistrements de pluie ou de feu avec une attitude musicale.

Ces derniers mots sont cruciaux. Pour une grande part des inconditionnels de la musique d'aujourd'hui, écouter "seulement" des sons enregistrés en tant qu'oeuvre musicale n'est vraiment pas suffisant. Toutefois de tels enregistrements peuvent être appréhendés comme matériau musical (comme Pierre Schaeffer a défini ses "objets musicaux") et puis traités musicalement dans une oeuvre donnée. Le terme "musical" est, dans la littérature sur la musique, le plus utilisé et le moins compris. Ce n'est d'ailleurs pas ici le lieu d'en débattre. Disons, affirmons simplement que ceux qui sont les plus fervents de Mâche sont ceux qui peuvent et ont le désir de suivre ses modèles qui sont souvent issus de sources naturelles. Les plus critiques l'accusent justement sur ce point même. La référence est que les enthousiastes louent la "musique" et que les opposants désapprouvent généralement les "sources". Revenons aux souhaits du compositeur et retournons à notre hypothèse.

Si la nature nous fournit évidemment du matériau musical, pourquoi se limiter à composer des modèles naturels avec des sons instrumentaux abstraits? On pense alors à l'histoire, racontée à l'un des présents scripteurs, d'un méchant enseignant de cours élémentaire à New-York qui faisait entendre *La Mer* à ses élèves, mais en leur disant que l'oeuvre s'intitulait *La Montagne*. Bien sûr, les enfants "entendaient" le vent, la neige en train de fondre et de semblables choses. Ce n'est pas la faute de Debussy : cela vient de l'abstraction de nos textures musicales.

Cela conduit à l'hypothèse que l'auteur du chapitre sur la "zoomusicologie" appelant à la recherche dans l'universalité des sons animaux dans une musique de culture (aussi bien qu'un usage conscient de ceux-là mêmes dans le futur) arrive à exprimer mieux cette théorie en utilisant des enregistrements (modifiés) de ces sources sonores dans ses compositions. Que cela soit vrai ou non est laissé à l'appréciation du lecteur; le fait que Mâche ait écrit la moitié quasiment de son oeuvre en incluant des matériaux électroacoustiques le prouve assez pour le moment.

B. ETUDE/1 : CATEGORIES DES IDEES DE MACHE - SES MODELES UNIVERSAUX/SONORES

1. mythes

C'est présentement pour les scripteurs le thème le plus difficile à appréhender, cela ne voulant pas dire que Mâche ne l'a pas clairement traité dans son livre. Le symbolisme, avec souvent des racines mythiques, a été présent tout au long de l'histoire de la musique européenne et de même dans les musiques de nombreux pays extra-européens. Mais de quoi est-il question exactement?

Dans le "magnus opus" de Eero Tarasti sur *Mythe et Musique*, dix-sept sèmes mythiques ont été définis, depuis la nature à l'imaginaire jusqu'au gestuel (chap.6.3)**. Il démontre (dans le chap.2) que mythologie et musique peuvent être abordées de points de vue psychologiques et littéraires par une approche anthropologique aussi bien que par une approche sémiologique. Mais Mâche est-il concerné par tous ces domaines?

Jacques Attali dit à ce sujet quelque chose de très actuel et qui diffère tout à fait de ce qui précède :

* Eero Tarasti, *Music and Myth*, Mouton, La Haye, 1979.

** Le mythe de la nature, le mythe du héros, le fabuleux, la ballade, le légendaire, le sacré, le démoniaque, le fantastique, le mystique, l'exotique, le primitiviste, la musique nationale, le pastoral, le gestuel, le sublime et le tragique. Mais les choses deviennent confuses quand, par exemple, on classe l'emploi d'un choix d'oiseau par Messiaen dans la catégorie exotique et non sous nature. Inutile de dire que ce sujet est trop vaste pour le présent propos.

"Mais on ne trouve pas dans son travail d'explication du statut de la musique contemporaine des mythes. Or, à mon sens, la musique n'est pas seulement un substitut moderne aux mythes, mais bien plus en leur temps, elle est présente dans les mythes, y révélant son opérationnalité première comme simulateur de la possibilité d'un ordre social. L'hypothèse du simulateur de sacrifice dans la musique, avancée dans ce qui précède uniquement à partir d'un parallèle entre l'espace sonore et l'espace social, est scotterrairement présente dans beaucoup de mythes".*

Attali conclut que la relation finale entre musique et mythe est "une affirmation de ce que la société est possible***". Cette définition est peut-être utopique. Mais, n'est-ce pas alors à cela que Mâche veut en venir?

Daniel Charles parle de l'intérêt de Mâche pour un "retour"***. Ce regard en arrière peut faire référence à une histoire mythique, à son symbolisme, ou même simplement aux sons d'animaux anciens et aux quatre éléments fondamentaux : la terre (comme espace acoustique), le feu, l'eau et l'air. Décrivant *Kassandra*, Mâche ajoute que l'oeuvre est dédiée à cette figure mythique sans être pour autant programmatique. "C'est plus symbolique que logique".

Mâche ne fait pas un catalogue comme Tarasti, mais écrit simplement cette affirmation d'ordre général que puisque la musique a toujours été importante dans la mythologie, il doit évidemment y avoir une version moderne de cela dans laquelle de vieux modèles seraient utilisés (il semble être trop modeste pour proposer un projet utopique semblable à celui d'Attali). Mâche et Tarasti offrent tous deux plusieurs excellents exemples pour ceux que cela intéresse - beaucoup étant difficiles à se représenter puisqu'ils sont liés à la situation de concert. Cependant, nous reviendrons plus en détail sur ce point le moment venu et donnerons la parole au compositeur lorsqu'il sera question de *Kassandra*.

2. nature, recyclage

S'il est un compositeur célèbre pour l'ornithologie, c'est le maître de Mâche, Messiaen. Si un compositeur est renommé pour son amour de la nature en général, c'est Mâche lui-même. Il a étudié de nombreux cris d'animaux de toute espèce, y compris bien sûr des oiseaux (Messiaen n'en a pas les droits exclusifs) et a effectué des enregistrements de toutes sortes de sons de l'environnement, dont quatre utilisés comme "phonographies de l'eau", et beaucoup utilisés comme partie d'un grand nombre de ses oeuvres électroacoustiques. ****

Mâche demande souvent à ses instrumentistes d'"imiter" ("en synchronie") des sons de la nature***** - une technique très difficile car souvent il n'y a pas de tempo ou de point de repère. Ici, timbre, nature et inspiration compositionnelle sont combinés, c'est un aspect essentiel du fondement de nombre d'oeuvres de Mâche. Ce recyclage de la nature est une autre forme du "retour" évoqué par Daniel Charles.

3. langage

Le langage est son organisé, exactement comme combinaison de notes. Mâche tend à choisir dans ses oeuvres des langues qui ne sont pas connues de la majorité de ses auditeurs (comprenant des langues d'Afrique, de l'Extrême et du Moyen-Orient). Parfois on n'entend seulement que des sons phonétiques de ces langues, parfois la langue est chuchotée de manière presque inaudible, ou encore un texte est normalement prononcé, pas forcément pour être compris. Les rythmes et les mélodies des langues de l'animal humain sont toutefois aussi d'une grande importance pour le compositeur. Mâche n'est pas concerné par l'extension des techniques vocales, il n'y a pas d'"Aventures" mais bien des "retours".

* Jacques Attali, *Bruits*, PUF Paris, 1977, p.40.

** Ibid., p.59.

*** Daniel Charles, *Le musicien et ses modèles*, avec l'enregistrement de *Kassandra*, Amorgos et Sopiana, Harmonia Mundi : INA/GRM n° 9107 M3).

**** Daniel Charles a déclaré que les matériaux phonographiques de Mâche peuvent être comparés aux "ready-mades" de Duchamp.

***** Charles définit de tels modèles phonographiques comme "vierges" et "bruts".

4, musique : est contre ouest

Comme nous le verrons dans cette étude, ce dont il est ici question apparaît particulièrement clairement dans les oeuvres des années 70. Cette période fut précédée par une autre dans laquelle les modèles étaient moins nettement entendus, et fut suivie par une période où le développement timbrique enleva quelque peu d'importance au développement note à note.

Ce qui est intéressant dans l'écriture instrumentale de Mâche dans le cadre des oeuvres électro-acoustiques, c'est la large sélection de sources sonores compositionnelles comprenant des timbres et des motifs provenant des quatre coins du monde, ceux de l'Ouest datant d'avant le Moyen-Age, jusqu'à l'écriture atonale contemporaine. De plus, cette marque se trouve dans toutes les pièces, car ce sont ces sources d'inspiration en même temps que son approche compositionnelle générale qui conduisent au "son Mâche".

Il convient de noter que dans plusieurs de ses oeuvres, il tend à construire un tout à partir de parties miniatures, en opérant un aller et retour entre des sections plus rythmiques et plus timbrées. On en trouve un modèle avec *Déserts* de Varèse qui fait alterner ensemble instrumental et bande. Heureusement Mâche négocie ce type de forme en chaîne avec bien plus de subtilité.

* Voir le chapitre final dans le livre de Mâche pour information spécifique en ce qui concerne ses modèles.

C. KASSANDRA (1977-23') : UNE ETUDE DE CAS / LE POINT DE VUE DU COMPOSITEUR

Bande magnétique, 14 instruments (sans cordes) : sans aucun doute ce qui suit n'est qu'une analyse simplement descriptive. On peut la considérer comme étant d'une certaine utilité pour l'auditeur pour ce qui concerne l'écoute et la réaction à ces thèmes. Bien que Mâche parle d'une oeuvre en 10 parties, les 7 fragments pour bande nous serviront de points de référence. Comme dans toutes ses oeuvres, Mâche a trouvé une notation plus lisible pour les instrumentistes qui ne sont pas censés accompagner les instruments à vent indiens et les paroles en éthiopien.

Mâche mentionne dans le commentaire de l'oeuvre que la pièce consiste en une fusion, entre les éléments naturels et les éléments culturels, aussi intime que possible, tandis que la fusion entre l'Orient et l'Occident use d'un modèle mythologique symbolique. En outre dans son livre (204), Mâche déclare à propos de l'oeuvre :

*"Ce qui apparaît dans le début de **Kassandra**, où j'ai voulu rassembler toutes les possibilités de rapports avec un modèle, c'est l'aptitude des sons bruts à composer les séquences d'un 'cinéma pour l'oreille', mais d'un cinéma fondé sur 'l'association libre'".*

Considérons nos thèmes un par un :

"mythologie" : Cette oeuvre est dédiée à Cassandre, mais comme cela a été dit, ce n'est pas une oeuvre à programme selon le compositeur. Sa remarque sur la mythologie, concernant l'oeuvre, est la suivante :

*"Si le besoin mythique remonte au grand jour avec par exemple (...) **Kassandra**, c'est qu'au-delà des faits socio-historiques, comme la puissance des mass-media, la création musicale est en train de vivre un non moins puissant retour de refoulé."*

Les trois sujets suivants seront tout d'abord abordés du point de vue de la bande magnétique : la partition Durand + l'enregistrement ont servi de points de départ à cette analyse descriptive.

"nature" : La première section enregistrée se compose de sons de tonnerre, de pluie, d'un ruisseau, de grenouilles et de sons aigus d'insectes. La 3ème section comprend un enregistrement de

feu, qui est préparé instrumentalement par l'emploi très adapté des fouets de la section de percussion. La 5ème section enregistrée comprend des sons d'abeilles (qui ont leur équivalent dans le son des anches selon le compositeur). C'est vraiment dans la 3ème section avec le son du feu que synchronisation/imitation de la nature en tant que modèle est le plus évident dans **Kassandra**.

"langues" : Dans la 3ème section, il y a un long passage de consonnes chuchotées dans la langue Kannada. Plus tard vient s'ajouter une autre langue murmurée, le grec. Aucune des deux n'est audible ou compréhensible. Dans la 5ème section, on trouve un contrepoint très inhabituel entre un Ethiopien, qui suivant le commentaire de l'enregistrement original paru chez Ocora se prépare à la guerre, et un Tibétain. S'ajoute ensuite la voix d'un Georgien parlant syllabiquement. Dans la 7ème et dernière section quatre voix chuchotent concurremment : en géorgien, fidjien, telugu et basque. Des instrumentistes chuchotent les mêmes consonnes dans leurs instruments à vent ou produisent du souffle pour créer une texture contrapuntique intérieure.

"musique" : On trouve dans diverses sections de la partie de bande des instruments extra-européens. Dans le 2ème fragment de la bande on entend en alternance des mandarins (de Crète), des pungis (Inde) et des surnas batakis (Sumatra). Les instruments "live" sont utilisés en imitation d'une façon semblable à celle dont il a été constamment question à propos des enregistrements phonographiques. C'est ici que s'opère la synthèse la plus convaincante entre Est et Ouest. Dans la 4ème section, on entend deux shanais indiens en même temps qu'un "surna manipulé" qui joue un bourdon qui ensuite s'élève lentement en hauteur. Dans la 5ème section, avant que ne commence le passage parlé, deux magrounas marocains apparaissent jouant tout d'abord un passage très rapide. Il est suivi par deux "cervelas barytons" qui jouent également des successions de notes rapides en mouvement parallèle, et de manière non hétérophonique, dans les parties instrumentales en direct. Avant la section de la bande qui suit, les deux hautbois "live" jouent de manière diaphonique, ce qui rappelle à l'auditeur versé dans la musique de l'Europe de l'Est les mélodies vocales diaphoniques très dissonantes de Yougoslavie et les biciniums de cornemuse. Dans le 6ème fragment de la bande, on trouve une texture de glissement avec deux hautbois soprano du Poitou et deux cervelas basses. Leur évolution est alors à nouveau en parallèle dans les instruments à vent, ce qui crée une texture élargie. Il n'y a pas ici de mouvement synchrone.

"les parties instrumentales" : Comme nous l'avons déjà vu (ou déjà entendu) beaucoup d'éléments des sections instrumentales sont directement liés à ce qui est sur bande. Suit à présent une description chronologique basée sur les sept fragments de la bande :

1) Les sons de la nature de la longue introduction pour bande seule trouvent leur complément avec des textures des instruments, qui rappellent vaguement le *Tautologos III* (vers.4) de L.Ferrari. Ces sons deviennent plus complexes quand Mâche développe leurs motifs selon un schéma d'expansion. Les glissandi à la Xenakis à la fin de la section sont le seul ajout à ces textures légèrement dissonantes et transparentes.

2) La 1ère séquence d'imitation commence avec l'apparition des premiers instruments extra-européens sur la bande. L'entrée des fouets au milieu de cette section préfigure les enregistrements de bruit de feu présents dans la section de bande suivante. A nouveau dans cette 2ème section, Mâche applique une technique d'expansion des matériaux pour les instruments "live". Ils deviennent plus complexes, plus dissonants.

3) Le feu interrompt cette expansion au moment de la transition consistant en une attaque unique. Les percussionnistes

accompagnent le feu et une voix Kannada enregistrée dans des rythmes similaires. Transcrire la bande a certainement été une tâche ardue. Les exécutants peuvent être satisfaits que leurs repères soit si clairs. Pour la troisième fois il y a expansion notamment pour ce qui est du nombre des instruments.

4) Le pont vers la section suivante correspond aux longues notes tenues des vents (jouant un passage très tonal qui aurait pu être écrit il y a trois cents ans), qui préfigurent une texture en forme de bourdon dans la séquence suivante. La transition présente une symétrie *descresc./crescendo* et les instruments (clarinettes) réalisent de même un pont semblable à la fin du fragment de la bande conduisant à une section instrumentale qui consiste en une texture d'accords tenus de nature tonale (en opposition aux séquences modales des instruments extra-européens et ailleurs aux séquences légèrement atonales). En plus, durant le silence de la bande, on trouve une autre forme d'expansion des matériaux. Les notes rapides terminales disparaissent avant l'arrivée des instruments marocains et des abeilles.

5) Le retour des instruments appelle une imitation claire des instruments qui se trouvent sur la bande. Mâche emploie des groupes de 4, 5, 6, 8 doubles croches de façon que les accents puissent tomber n'importe où. Le rythme est brisé par les silences avant les reprises de la section parlée. Les premiers instruments à réapparaître dans cette section sont les timbales qui exécutent de très lents *glissandi*, bientôt suivis par le contraste des pianos jouant des motifs en mouvement ascendant très rapides. Un court moment de silence total marque la fin de cette section.

6) Pendant l'arrêt de la bande magnétique, prend place une structure plus complexe de motifs et de *glissandi* qui préfigure la section suivante pour bande et instruments "live" avec hautbois du Poitou et cervelas, où les vents, suivis par percussions et pianos, se joignent au mouvement instable en *glissando*.

7) La courte transition vers la section parlée qui suit correspond au moment où trois musiciens de la famille des cuivres soufflent dans leurs instruments. Cela constitue une des deux textures qui va accompagner les quatre langues murmurées, l'autre consistant à prononcer dans les instruments des consonnes identiques à celles de la bande. Le seul son instrumental ici est celui des cymbales. Après cette dernière séquence de bande, le passage instrumental "minimal" conclusif commence utilisant un modèle rythmique très semblable à celui de *Korwar*. Ce passage continu jusqu'à la fin, où les timbales jouent un *glissando* qui interrompt les instruments mélodiques en une explosion terminale. Ainsi tout se conclut en une expansion dynamique. *Kassandra* a souvent été considérée comme une des oeuvres de Mâche les plus fortes. Ce n'est pas la quantité des thèmes mais leur qualité d'adéquation à cette oeuvre bien structurée librement (?) associée qui rend la composition si puissante.

D. ASSIMILATION :

En fait cette section peut être résumée très brièvement en disant que toute cette histoire est une histoire d'assimilation comme cela fut illustré dans les sections C et D de cette partie. Mâche a de toute évidence des thèmes préférés qu'il assimile de façon nouvelle dans presque chaque oeuvre. Ces thèmes sont constamment cités, de même que les noms de Messiaen (qu'il ne copie jamais), Xenakis, Varèse, le GRM, Ligeti (particulièrement pour la couleur et le mouvement mécanique), les minimalistes, Ton de Leeuw, Stockhausen, Lansky et même Subotnik. Ferrari est évidemment une "âme soeur" pour ce qui est des "phonographies". Trevor Wishart est aussi un partenaire actuel intéressé par la combinaison de l'électroacoustique, de la nature et de tout son que la voix peut produire, partenaire qui appartient de même à cette tendance. Enfin, John Cage n'est mentionné nulle part, mais est omniprésent

avec son idée que "tout peut convenir". Sans lui, beaucoup de nos conceptions modernes du son comme base de l'art auditif auraient été difficilement concevables.

Cependant, Mâche n'imitait personne (au plus lui-même), mais fond sa philosophie, ses techniques de composition, celles séculaires de la musique européenne et extra-européenne aussi bien que celle de nombre de contemporains, en un son qui lui est propre, ce son qui, selon nos hypothèses, est plus audible dans ses oeuvres électro-acoustiques que dans ses compositions instrumentales.

E. ETUDE/2 : Appendice

Les oeuvres électroacoustiques en termes de catégories - un guide pour l'auditeur

1) *Prélude* (1959 - 5'30) bande : Une pièce véritablement dans le style GRM de l'époque. Le seul "clin d'oeil" au Mâche plus tardif est le son de papier froissé ressemblant au bruit du feu à la fin de l'oeuvre.

2) *Lanterne magique* (1959 - 4'30) bande : Style GRM, opus 2. A un moment on entend un timbre instrumental non-occidental, mais c'est peut-être là une projection de la part du scripteur.

3) *Volumes* (1960 - 12'40) bande (12, 4 ou 2 pistes) et 11 instruments : Pièce plus mûre, la première de grande envergure dans cette période de jeunesse. Il y a ici des textures qui annoncent le travail de dix ans postérieur, qui sont combinées avec des timbres "musique concrète" et une instrumentation rappelant les oeuvres de son ami Iannis Xenakis. C'est la première utilisation de modèle naturel. Les sources sonores sur bande sont difficiles à repérer (contrairement aux phonographies futures). Style GRM, opus 3.

4) *Synergies* (1963 - 7'44) bande, 20 instrumentistes : Une oeuvre pleine de couleurs typique des années 60, avec beaucoup des qualités percussives post-varésiennes. C'est une pièce dans laquelle la partie pour bande semble moins prééminente que dans bien d'autres. Style GRM, opus 4.

5) *Terre de Feu* (1963 - 7') bande : Style GRM, dernier opus puisque Mâche va se tourner rapidement vers ses principaux thèmes. Il y a ici ambiguïté entre réalité et ressemblance. Pour la période de jeunesse, c'est une des oeuvres pour bande les plus célèbres.

6) *Rituel d'oubli* (1969 - 33') bande, 20 instrumentistes : Première oeuvre de grande envergure - oeuvre pivot entre styles ancien et nouveau avec beaucoup plus du nouveau que de l'ancien pour ce qui est de la bande. C'est la première oeuvre dans laquelle nature/animaux (sons "bruts", sons manipulés aussi bien qu'orchestraux) sont enregistrés - synchr./imitation de langages sont présents (Seul le thème est-ouest semble être absent). L'oeuvre a une nature ritualiste. Le concept de pivot est présent puisque l'écriture instrumentale (de note) est encore liée au style de Mâche des années 60, alors que la bande (les sons) est construite sur des idées qui fleuriront dans les oeuvres des années 70.

Il est important de noter que vers 1970 beaucoup parmi les compositeurs les plus connus s'orientent vers la mélodie et des styles plus traditionnels (Ligeti, Stockhausen, Kagel, Boulez, etc...). Au contraire Mâche se trouve "lui-même" en ces années et semble aborder l'expérimentalisme comme un soliste dans une période très troublée, anti-expérimentale.

7) *Nuit* (1966-1971 - 11'20) bande : Utilisation de nombreux sons d'orgue. Comme les dernières oeuvres, il y a des textures instrumentales nettement dérivées du style des années 60 de Mâche, bien que des éléments/animaux de la nature soient présents sur la bande. Cette oeuvre est comme une composition "en route pour...". Les sons d'orgue peuvent faire penser à certaines expériences de Ligeti dans la même période. On constate la présence d'au moins un motif non-européen. Les sons de la nature semblent encore être traités, pas complètement laissés "en tant que tels". Pivot, opus 2.

8) *Rambarang* (1972 - 15'30) bande, orchestre : N°1 de la trilogie qui comprend *Korwar* et *Temes Nevinbür*. Ce n'est pas trois versions d'une oeuvre utilisant la même bande. Il vaudrait mieux parler de trois variantes. Seuls la bande et un peu du mouvement musical

sont identiques. La remarque de Varèse de regarder un cristal différemment dans chaque pièce vient à l'esprit. Dans le cas de Mâche, le noyau est littéralement resté le même dans les trois oeuvres. Lorsque l'on écoute cette première oeuvre de la "période Mâche" dans laquelle ses thèmes sont le plus clairement présents (sauf le thème est-ouest), on pense parfois que la bande est une sorte de *cantus firmus* et que les instruments jouent avec et autour de manière contrapuntique. Mâche présente ses modèles clairement, à la fois dans la partition et également pour la perception auditive. On peut aussi noter ici que l'écriture instrumentale se meut entre des allusions au passé et une écriture très dissonante jusqu'à la conclusion minimale répétitive. Pour une raison évidente (son instrumentation) cette oeuvre est beaucoup plus colorée que *Korwar*.

9) *Korwar* (1972 - 14'40) bande, clacevin : N°2 de la trilogie (Voir ci-dessus).

10) *Temes NevInbür* (1973 - 16'15) bande, 2 pianos, 2 perc. : N°3 de la trilogie. C'est la seule des trois à avoir une coda suivant la conclusion minimale. Il y a des références à Ligeti dans l'écriture timbrique, et à Messiaen avec ici l'imitation spécifique d'oiseau. On trouve les mêmes thèmes que dans les deux oeuvres précédentes.

11) *Naluan* (1974 - 18'40) bande, 8-9 instruments : Cette oeuvre est liée à *Sopiana* par sa grande sélection d'enregistrements d'oiseaux, dont certains sont utilisés également dans la dernière pièce. Du point de vue instrumental la pièce est tout à fait différente. Le thème synchr./imitation est particulièrement important ici. On trouve encore une coda minimaliste. Le thème est-ouest seul est moins important et il n'y a pas d'utilisation de la voix humaine.

12) *Maraé* (1974 - 17'30) bande, 6 perc. ampl. : C'est une oeuvre très subtile presque impressionniste et donc exceptionnelle pour cette période commençant en 1969. On trouve des enregistrements de la nature et des passages d'imitation à la percussion. L'imitation apparaît ici en suivant le mouvement dynamique d'un enregistrement d'eau; quand cela enfle, les instrumentistes amplifient d'autant en jouant des textures similaires, cela sera traité de manière hybride par Jean-Claude Risset dans son oeuvre *Sud*.

13) *Kassandra* (1977 - 23') bande, 14 instrumentistes (Voir ci-dessus).

14) *Amorgos* (1979 - 12'15) bande, 13 instrumentistes : Cette pièce se base uniquement sur des sons enregistrés d'eau. Le plus important contraste avec l'oeuvre précédente réside dans le choix clair de textures instrumentales contemporaines, dont certaines semblent provenir de l'attachement de Mâche à Xenakis. Ici c'est l'orgue qui produit les timbres les plus intéressants. Le thème synchr./imitation est avec celui de la nature le centre de l'oeuvre.

15) *Sopiana* (1980 - 10'31) bande, flûte, piano : Comme dans *Naluan* les oiseaux jouent le rôle central et cela nécessite donc une synchronisation très difficile, d'une grande virtuosité.

16) *Les 4 Phonographies de l'eau* (1980) bande - Regmin (10'12) : vagues, *Ianassa* (12'15) : pluie/orage, *Proteus* (13'55) : animaux dans l'eau, *Speiò* (10'47) : sons d'une grotte (on appréciera l'avion qui passe!). Que dire de plus sinon qu'elles sont enregistrées de la manière la plus professionnelle et s'offrent comme quatre pièces de musique. Ce qu'elles sont.

17) *Hyperion* (1981 - 8'22) bande (réalisée sur le système Upic créé par Xenakis : avec ce système les sons peuvent être dessinés, pas nécessairement enregistrés ou complètement encodés). En dépit de la remarque du compositeur (Mâche, 193) ces enveloppes dynamiques de sons animaux ont été appliquées à d'anciens sons instrumentaux asiatiques, cette oeuvre par son aura semble faire retour aux années 70. Dans cette première composition de Mâche avec l'Upic, et peut-être la plus convaincante, le timbre est le centre d'intérêt. Il se dégage des structures timbriques et des structures d'accord des plus intéressantes; cette pièce est basée sur des miniatures liées les unes aux autres comme les perles d'un collier.

18) *Nocturne* (1981 - 10'30) piano (Bösendorfer), bande ad. lib. (Upic) : Upic op.2. *Nocturne* nous amène vers une composition encore plus inhabituelle et les années 70 semblent déjà loin. Parfois les deux timbres paraissent émerger ou rappeler des réverbérations et des effets de *delay*. On peut entendre dans cette oeuvre l'assimilation par Mâche d'Ives et Nancarrow (ou d'abord Ligeti?). La conclusion est une synthèse de minimalisme et de la puissance de Bonta de Xenakis.

19) *Aulodie* (1983 - 11') hautbois (ou sax. sopr. ou cl.) bande : Avec cette oeuvre

nous constatons vraiment une continuité dans l'oeuvre de Mâche postérieure aux années 70. L'écriture instrumentale est peut-être moins transparente que dans la décennie précédente; à présent la bande comprend à nouveau des thèmes de la nature et les instrumentistes jouent souvent des motifs extra-européens parfois de manière plus virtuose. Le thème synchr. revient lui aussi pour la première fois depuis plusieurs années. Mais les deux voix évoluent avec plus d'autonomie que dans la période *Korwar*.

20) *Iter Memor* (1985 - 18') cello et clavier + échantillonneur : C'est l'opus 1 des oeuvres de "live-électronique" - c'est une alternative à la composition pour bande que Mâche a continué d'utiliser jusqu'à aujourd'hui. Ce qui surprend ici l'auditeur de Mâche c'est la réduction de l'importance du timbre (du son) et l'accroissement de la musique de note. Bien entendu, l'échantillonneur permet de fréquents changements de couleur, mais il n'y a qu'un instrument à la fois qui joue avec la violoncelle. Sur le plan compositionnel, on peut comparer *Iter Memor* à *Nocturne* qui était déjà une exception. Le son le plus proche de la nature est un son de vent donné par l'échantillonneur vers la fin. Il n'y a pas de timbres extra-européens clairement perceptibles et les techniques d'exécution ne ressemblent à aucun modèle extra-européen connu des auteurs. On trouve le thème de synchr. entre les instruments, mais sans qu'il y ait de nouveauté dans l'exécution "live". L'impact de l'exécution synchrone est toujours le même que dans les pièces pour bande et il est donc important de le signaler.

21) *La traversée d'Afrique* (1985 - 22'40) bande (faite à partir d'un échantillonneur/synthétiseur) : S'il y a un titre programmatique que l'amateur de la musique de Mâche puisse traiter, c'est bien celui-là. Cependant, l'oeuvre ne ressemble pas à ce que le titre propose pour l'amateur de musique africaine. L'utilisation abondante d'échantillons percussifs et même de sons d'animaux (ou ressemblant à...) nous ramène au "son Mâche" d'antan. Certaine information rythmique provient peut-être d'une langue, mais on ne perçoit pas de langues; cette pièce reste finalement abstraite. Le mouvement conclusif semble intéressant en ce qu'il ressemble à une étrange fusion de *Formel* de Stockhausen (pour la mélodie) et d'un doux accompagnement néo-atonal arrivant librement à de l'improvisation légère dans le style du Miles Davis des années 70. Une traversée d'Afrique ?

22) *Uncas* (1986 - 18') 8 instruments acoustiques, 2 claviers + échantillonneur, bande : Oeuvre pour le live-électronique, opus 2 - un voice-tracker permet de suivre l'information de hauteur du live instrumental et permet à l'échantillonneur de délivrer d'autres sons. Les applications du live-électronique MIDI sont de plus en plus sophistiquées et les techniques plus simples, bande magnétique/phonographie, sont de plus en plus absentes à l'exception de l'utilisation de l'information du langage qui est donnée par une touche du synthétiseur, ce qui donne un effet bien connu de nos jours dans la "pop music".

Synchr./imitation s'applique encore ici. Mais comme Mâche a décidé "d'adoucir" sa musique (comme Ligeti et bien d'autres au début des années 70) le son de celle-ci a perdu le mordant que certaines oeuvres antérieures possédaient. La continuité avec l'oeuvre précédente est fournie par le nombre de passages imitatifs et plusieurs sources instrumentales inhabituelles données par les échantillonneurs. Des textures vocales très chargées rappellent le *Idle Chatter* de Paul Lansky; mais étant donné l'éclectisme de Mâche, cette texture n'est qu'une parmi bien d'autres. Cependant on trouve plus rarement ce genre de chose ici que dans *Kassandra* par exemple.

23) *Allunde* (1988 - 20') cl., tabla, clavier + échantillonneur : Oeuvre pour le live-électronique opus 3. Le thème prépondérant ici est la musique extra-européenne décollant évidemment de l'emploi du tabla, mais aussi du mouvement musical général et de bon nombre des échantillons. De temps en temps apparaît un timbre électroacoustique "démodé", mais en général l'oeuvre est une oeuvre basée sur les notes, riche sur le plan du timbre, et par conséquent de moindre importance que d'autres pièces dans le cadre de cette étude. Ici l'échantillonneur enrichit l'orchestration, mais comme on l'a dit, l'oeuvre est avant tout basée sur les notes pas sur les sons.

24) *Tempora* (1988 - 27') 3 claviers + échantillonneur séquenceur : Oeuvre de live-électronique, opus 3 : Parmi les oeuvres de live-électronique, cette pièce est peut-être la plus à propos ici. Non seulement on y retrouve certains des thèmes - nature/animaux, musiques extra-européennes - mais il se passe ici beaucoup plus de choses sur le plan des timbres que dans les autres pièces du moment, particulièrement dans la seconde moitié de l'oeuvre. Ici son et note s'harmonisent. On peut entendre des sons allant des grillons à toutes sortes d'instruments à vent et à percussion jusqu'à, encore une fois, à un son proche de celui de l'eau. On pourrait dire que les limitations du système MIDI (si l'on pense aux claviers plutôt qu'aux sons mêmes) ont été grandement dépassées par Mâche dans cette pièce par l'utilisation de trois systèmes, ce qui permet de dissimuler leurs limites.

En tout cas, de la même manière que Mâche est passé du style GRM à son propre style des années 70, cette oeuvre peut représenter son style des années à venir, puisqu'ici on remarque beaucoup de liens avec le passé et que l'on perçoit à présent quelque chose de nouveau, de subtil et ritualiste.

25) Tithon (1989 - 10'10) bande (enregistrée avec le système Upic) : C'est l'Upic op.3 et l'oeuvre entre assez peu dans le cadre de cette étude. On a l'impression que Mâche a réinventé le séquenceur dans une oeuvre qui commencerait un peu comme dans les anciens enregistrements de synthétiseur de Morton Subotnick. Cette pièce peut être ressentie comme prétexte d'anti-nature (négligeant pour le moment les sons synthétiques de l'eau), mais on peut douter que c'était là l'intention. Le mouvement du milieu plus lent est pratiquement un exemple de *Verfremdung* à la française, quelque chose d'éloigné du vocabulaire normal de Mâche. Dans la seconde moitié, les sons de séquenceur symétriques sont un peu plus raffinés, faisant penser à quelques oeuvres pour bande de Ton de Leeuw de 1970, dans lesquelles un générateur permet d'obtenir d'étranges mélodies modales. Le son "vocal" de Lansky réapparaît également à la fin de cette oeuvre. Les seuls sons caractéristiques de l'Upic (dans le sens de Xenakis) sont quelques textures de bruit avec un spectre inhabituellement riche qui intervient de temps à autre. Le seul thème dont le compositeur aurait pu s'inspirer pourrait être l'extra-européen. Mais il s'agit là de pure spéculation.

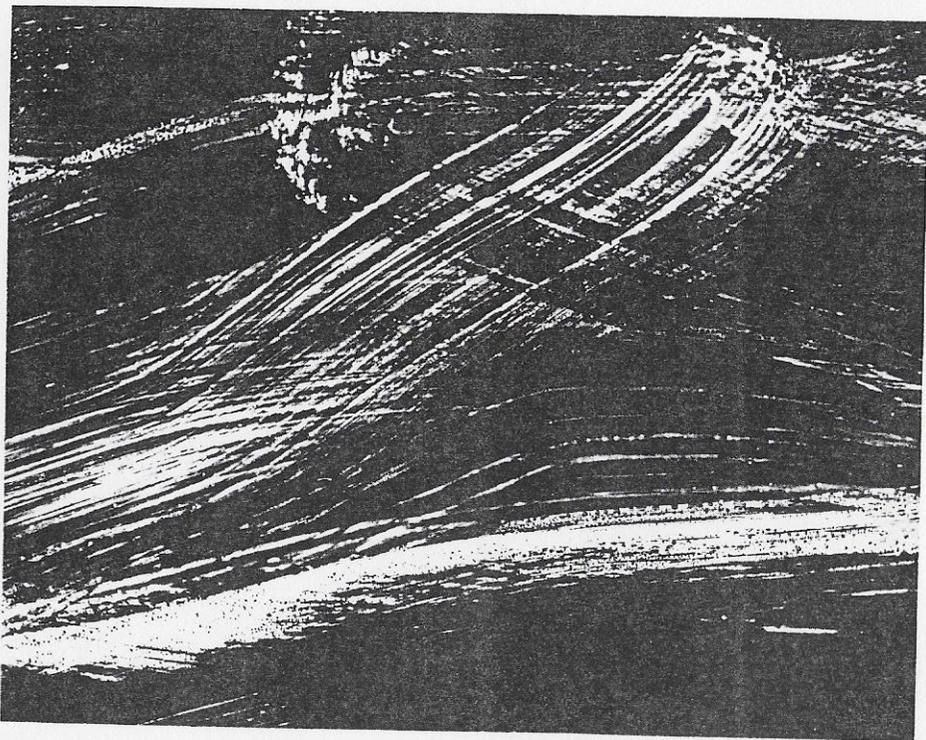
Ainsi cette étude est en symétrie : Prélude est autant éloigné de Korwar que de Tithon. Dans un certain sens les changements furent graduels. Mais François-Bernard Mâche est aussi un mortel, comme tous les autres, et tout autant c'est un expérimentateur, et il saute le pas de temps en temps en écrivant une pièce qui, simplement, "n'entre pas dans le cadre".

Christiane ten HOOPEN, musicologue et

Leigh LANDY, compositeur et musicologue, Université d'Amsterdam

Traduction de l'anglais :

Michel RIGONI



8.1115

L'OEUVRE MIXTE DE F.B. MÂCHE UN MODELE DU GENRE

Rendre compte des processus de composition qui sont à l'origine de l'activité créatrice semble être une légitimité minimale de toute étude musicologique. Nous tenterons alors de démontrer que l'utilisation que fait François-Bernard Mâche de modèles révèle, ou inversement est la conséquence d'un pré-supposé philosophique tendant à rapprocher les habitus humains et extra-humains. L'originalité des choix esthétiques de Mâche réside de toute évidence dans l'intégration et parfois l'adaptation de ces modèles dans un système d'écriture propre, par le biais des oeuvres mixtes.

Le cas particulier de la composition pour instrument(s) et bande magnétique est ici intéressant, dans la mesure où les compositions mixtes de Mâche représentent près du tiers de son catalogue.* Les différentes étapes ou évolutions apparaissent ainsi significatives de ses orientations esthétiques.

"La musique est une fonction biologique commune à l'homme et à plusieurs autres espèces".** Mâche va même jusqu'à penser que l'animal émet aussi des sons par plaisir et non seulement par nécessité. "Entre un cri de singe et un cri d'orchestre, il n'y a d'autre frontière que des préjugés".***

Ces quelques citations permettent de mieux saisir les objectifs de Mâche quant au rapport entre musique et culture. L'un des moyens les plus efficaces pour rendre crédible la thèse d'une absence de distinction fondamentale entre nature et culture passe par l'utilisation et l'intégration de modèles d'origine naturelle au sein du système propre - comme en témoigne au XXe siècle le précédent réalisé par Olivier Messiaen, sachant que, comme le souligne J.B. Barrière, "la composition procède de modèles, que ceux-ci soient implicites ou explicites, cachés ou ostensibles".****

Les modèles utilisés par Mâche sont de trois types : les modèles issus de l'homme et de son langage, les modèles d'origine inerte (eau, feu), et les modèles d'origine animale.

Mâche se propose de nous les faire entendre soit à l'état brut, soit colorisés par les instruments ou enfin transposés dans l'écriture instrumentale. Ces modèles dits naturels sont donc pratiqués dans les trois principaux genres musicaux d'après-guerre que sont musique électroacoustique, musique mixte et musique instrumentale.

Dans les cas de la musique instrumentale et de la musique sur bande, seul le compositeur est maître de l'intégration réciproque du naturel dans le culturel. Cette intégration peut aussi s'accomplir par l'intermédiaire des interprètes. Dans l'optique d'une intégration du modèle au sein de l'univers humain, le choix de la composition mixte apparaît évidente. Pouvoir réaliser une osmose, ou tout du moins une hybridation des différents éléments est l'un des tous premiers enjeux de la musique mixte pour de nombreux compositeurs, au-delà des préoccupations spécifiques de François-Bernard Mâche.

* 21 pièces mixtes sur lesquelles 67 oeuvres en 1991.

** François-Bernard Mâche, préface à *Naluan*, document CDMC.

*** F-B Mâche, préface à *Rituel d'oubli*, document CDMC.

**** Jean-Baptiste Barrière, "Ecriture et modèles", in *Entretemps* n°8, 1988, p.25.