

DU MONTAGE À LA COMPLEXITÉ
DANS L'EXPLORATION DES MODÈLES NATURELS:
***Canopée* pour deux échantillonneurs et ensemble instrumental (2003)**

...

Depuis 1974 [l'] image et [la] technique de la montée, de l'anabase, est devenue un élément récurrent dans les œuvres importantes de F.-B. Mâche, voir par exemple dans *Kassandra* (1977), *L'Estuaire du temps* (1993), *Canopée* (2003), etc. Sa symbolique est associée à la force surhumaine, à la médiation entre les humains et le divin, propre aux chamans ou aux prêtres-rois [cf. « l'escalier cérémoniel » ou « l'échelle rituelle »] ; mais aussi à la mort, en tant que rupture de niveau par excellence. Voir, pour son explication, l'ouvrage de Mircea ELIADE, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952 [1980], chapitre « Symbolisme du 'centre' », sous-chapitre: « Symbolisme » de l'ascension », p. 59-65.

...dans *Canopée*, F.-B. Mâche aura recours à ses enregistrements de 1972, réalisés en Indonésie et dans la réserve de Bako au Sarawak, c'est-à-dire au nord de Bornéo. Ces bandes comportent des sons d'insectes, d'oiseaux, et d'amphibiens dont plusieurs restent non identifiés.

«Le nom *canopée*, qui vient d'un mot grec signifiant 'moustique', désigne aujourd'hui la zone supérieure de la forêt équatoriale, inaccessible autrement que par les airs. Ce milieu n'est pas seulement peuplé de moustiques, mais d'une foules d'espèces animales dont beaucoup demeurent inconnues, et disparaîtront avant d'avoir été découvertes et étudiées. »¹. L'œuvre est dédiée aux écologistes².

A première vue, *Canopée* utilise les mêmes matériaux « naturels » que ceux de *Naluan* en 1974 : oiseaux, insectes, amphibiens, cigale chinoise³, etc. Mais on constate que leur mode de reproduction technique dans une pièce donnée a beaucoup changé en trente ans, et que le concept de transcription s'est considérablement modifié également.

Les sons enregistrés sont reproduits par deux échantillonneurs reliés, chacun, à un clavier Midi (complété d'un disque dur). L'échantillonneur 1 peut être un Akai S 3000. Dans la partition on observe donc deux systèmes pour les échantillonneurs: la partie inférieure de chaque système contient des notes jouées sur le clavier MIDI, tandis que la partie supérieure contient - dans la plupart des cas, quand elle est transcrite - les notes perceptibles qui sortent de l'échantillonneur. L'Akai 1 possède dix-sept programmes différents selon le déroulement temporel (segments) de la pièce, ayant une durée totale de 16 minutes 28 secondes, tandis que l' Akai 2 contient dix-neuf programmes.

L'ensemble instrumental comporte uniquement des cordes: 4 violons, 3 altos (*violas*), 2 violoncelles et une contrebasse, le tout dirigé par un chef. La nouveauté de la pièce - du point de vue de l'orchestration ou d'instrumentarium - est que des sons d'instruments exceptionnels sont enregistrés également dans l'échantillonneur (comme par exemple des instruments de percussion japonais [en bois, empruntés au théâtre NO]⁴, les sons d'un pot de fleurs, ceux de claves, de bambous, de congas, de balafons, de tablas, le son d'agogo⁵, les sons d'un frein⁶, le son d'un ressort, ceux du *Taiko*⁷, etc.

Outre ces sonorités de percussion très riches, on trouve aussi des sons de synthèse, sons dénommés différemment selon leurs sources et selon leurs dates de production, comme par exemple: *Brumes* 1 et 2 ou ceux nommés *Diomède*, créés dans le studio UPIC; sons de synthèse datés du 28.1.94; ou encore *Trames*, sonorités produites par le logiciel « Softsynth ».

Pour ce qui est de l'exploration nouvelle des sons d'oiseaux, d'insectes et d'autres sons enregistrés, il faut noter la grande richesse de leur représentation, mais aussi l'intervention personnelle du compositeur, si l'on veut marquer la différence d'avec la technique du montage « simple » réalisée autour de 1972-1977.

1 Note du compositeur pour *Canopée*, présentée lors de la création de l'œuvre.

2 Pour cette mention, voir la page de titre de la partition (inérite).

3 Sons de cigales enregistrés par le compositeur au tombeau des Ming, en Chine, en 1985.

4 Dans le cas d'un instrument à percussion, plusieurs sons de hauteurs et timbres différents sont échantillonnés, et le pianiste qui joue du clavier MIDI peut faire sortir toute la palette de sons à l'aide du clavier à 5 ou 6 octaves.

5 Cloche de fer africaine.

6 Tambour de frein de voiture.

7 Gros tambour japonais au son grave.

Par exemple, outre « l'oiseau de Bako »⁸ (séquence n°5 de *Akaï* 2, mes. 160- 175), on trouve un programme intitulé « oiseaux » (qui est réitéré à plusieurs endroits dans la partition, par exemple mes. 27-62 : *Akaï* 2 ; mes 441-447 : *Akaï* 1 ; mes 460 :

Akaï 2, etc.). Dans ce programme le compositeur a enregistré plusieurs espèces d'oiseaux, et non seulement celles des tropiques. Les oiseaux-chanteurs suivants sont « distribués » sur le clavier MIDI de l'échantillonneur: *do* 1 [registre grave, clef de *fa*] : petit-duc; *do* dièse : chevêchette; *ré*1 : corbeau-flûteur pie; *ré* dièse1 : guêpier; *mi*1 : alouette calandre/1 ; *fa* 1 : alouette calandrel2; [...] *sol*1 : merle à poitrine tachetée; *sol* dièse 1 : alouette calandrelle1 ; [...] *la* dièse 1 : alouette pispolettell ; [...] *do* dièse2 : Sirli de Dupont/1 ; *ré*2 : Sirli de Dupont/2 ; *ré* dièse2 : cochevis huppé/1, etc.

L'exemple suivant présente un extrait de la gamme chromatique s'étendant sur cinq octaves, où chaque son du clavier correspond à un autre extrait d'oiseau enregistré. Ce programme contient 60 extraits de sons d'oiseaux (ceux d'un timbre, d'une mélodie, d'un rythme ou d'un bruit ou d'un cluster, etc.).

8 Chant d'oiseau très rythmique enregistré par le compositeur en 1972.

Ex. 2 - François-Bernard Mâche, *Canopée*,
extrait de la présentation du clavier échantillonneur (programme « oiseaux chanteurs »), avec l'aide et l'aimable autorisation du compositeur

C'est à l'aide de ce clavier « d'oiseaux » que dans la section 'A' de la partition (mes. 27-47) les deux Akai, (accompagnés ponctuellement de sons *sul tasto* et d'harmoniques aux violons 1 et 2) offrent un « concert d'oiseaux » en faisant dialoguer par exemple le rouge-gorge avec l'alouette calandre (mes. 31-34); puis le rouge-gorge avec le Sirli de Dupont (mes. 35-38) ; puis l'alouette calandrelle avec le siffleur des montagnes (mes. 42-43).

Ex. 3 - François-Bernard Mâche, *Canopée*, mes. 31-41,
avec l'indication des espèces d'oiseaux - notées par nos soins (avec l'aimable autorisation du compositeur)

F.-B. Mâche a analysé dans des cadres différents les chants d'oiseaux de différentes espèces⁹, Dans son article de 1999, il les présente selon les dimensions des durées, des hauteurs et des intensités, puis selon les processus de développement¹⁰. Il y distingue deux types de mises

Ex. 4 - François-Bernard Mâche, *Canopée*, mes. 49-54,
chant du *cosypha cyanocampter* dans la transcription du
compositeur (complété par nos soins des mentions concernant
les parties de violons et les mesures de la partition)

11 *Ibid.*, p. 3-4.

en forme de la durée: le chant continu et le chant strophique. Le *chant continu* (par ex. l'alouette des champs, le merle podobé) «consiste en une chaîne variée d'objets sonores uniques ou répétés, de longueurs diverses. »¹¹ Tandis que d'autres oiseaux (comme par ex. l'*erythropygia leucophrys*, rouge-queue des buissons à dos roux, un oiseau d'Afrique) produisent l'enchaînement *strophique* de quelques paradigmes, avec variation (réitération) et ornementation. Le compositeur examine de la même manière l'organisation des rythmes, de la dynamique, et celle des hauteurs. Par rapport à ce dernier paramètre musical, dans ce même article par exemple, il met en relief le chant du *cosyphé* à ailes bleues (*cosypha cyanocampter*) lequel parcourt une gamme de façon nette, mais aussi en soulignant les intervalles comme la tierce majeure ou mineure.

Dans la section 'B' de *Canopée* (mes. 49- 62), les quatre parties de violon, assurent l'imitation d'un chant du *cosypha cyanocampter* (présent grâce à l'échantillonneur, Akai 2) de la sorte que les différents segments seront transcrites successivement par le violon 2 ; violon 1 ; violon 3 ; violon 2 ; puis violon 1 + 3 + 4 ; violon 1 ; violon 2 ; etc.

12. mes.62

Ce chant très « parlant» du *cosyphé*, offrant un style *parlando*, est accompagné dans cette section d'une montée continue d'un cluster qui est

assurée par les autres cordes (alto 1 + 2, violoncelle 1 + 2; contrebasse). Le processus - qui dure 42 secondes - crée ainsi un rétrécissement de l'espace des fréquences (le chant d'oiseau qui descend petit à petit selon les registres, rencontre, dans la mesure finale de la section ¹², l'arrivée au même registre de l'accord ascendant des autres cordes). Cette progression en forme d'entonnoir culmine en un énoncé (unisson) d'une transcription raffinée, amplifiée des sons d'amphibiens, donc en un changement de caractère considérable (section 'C', mes. 63-77).

Un autre type de chant d'oiseau est transcrit avec exactitude dans la section 'E' de la pièce (mes. 94-113). Ici c'est l'*erythropgia leucostica* [rouge-queue de forêt, dans l'enregistrement de C. Chappuis], également cité dans l'article «Convergences zoomusicologiques », qui présente un chant absolument chromatique, avec une note pivot qui est le *sol*. Cette fois-ci la séquence n°3 [le chant] est donné par l'Akaï 2, et l'autre échantillonneur contient des sons d'instruments à percussion japonais. Les lignes du chant strophique sont transcrites dans les parties du violon 1 + violon 2 ; puis percussion [Akai1] + violon 1 ; puis percussion + violon 2 (processus dans les mes. 94-98). A partir de la mes. 99, les violons restent seuls, et on peut constater une certaine « polyphonie » dans les quatre voix de violons: contrepoint, c'est-à-dire imitation et complémentarité des voix, etc.

En résumant, on peut émettre l'hypothèse selon laquelle la nature du matériau musical « oiseau » inspire le compositeur à explorer telle ou telle technique musicale: segmentation qui correspond à une « orchestration » spécifique dans le cas du cossyphe; contrepoint raffiné sous l'impulsion du chant du rouge-queue de forêt; improvisation « écrite » sous le signe d'une polyrythmie très complexe, puis sa cristallisation en unisson, lors de la transcription de « l'oiseau de Bako » : section 'H' (mes. 160-198).

J'ai évoqué déjà la palette riche des instruments de percussion: je voudrais juste donner à présent quelques précisions concernant l'utilisation complexe du clavier MIDI à leur propos.

A partir du dernier tiers de l'œuvre, ce sont les sons de percussions qui occupent principalement la scène imaginaire. A partir de la mes. 396 par exemple, on en entend cinq espèces: Akai1 : *tablas* et *bambous*; Akaï 2 : *balafon* (programme n°4) + *Agogo* + *frein*.

La toute dernière séquence de la pièce utilise la panoplie suivante des percussions (après la mes. 495, accompagnées des cordes, et d'un son de cymbale à la dernière mesure) : Akaï 1 : *pot de fleurs*+ *tablas*+ *talking congas*; Akaï 2 : *taïko* + *claves*+ *bambous* + *japon* + *tablas*.

A l'aide de cette présentation, on constate donc l'évident changement sous forme d'enrichissement « local » et au niveau « microscopique » du matériau déduit des sons naturels (voir les sons enregistrés et les sons « transcrits » dans la partie des instruments réels).

Si l'on interroge la macrostructure, la forme musicale à grande échelle, on remarque également une modification considérable par rapport aux œuvres du « réalisme fantastique » ou celles qualifiées de « rituel onirique »¹³ des années 1970- 1980.

En 1992 l'auteur du présent article a publié une classification, une typologie des macro-structures répertoriées dans les œuvres importantes du compositeur écrites avant 1990¹⁴. Les cinq classes étaient les suivantes:

- I. *Formes traditionnelles symétriques* (formes de palindrome ou à variation),
par exemple: *Rambaramb* ; *Sopiana* ; *Uncas*, etc.
- II. *Voyage musical « téléologique »* (ou « initiatique »), par exemple:
Korwar ; *Maraé* ; *Kassandra*, etc.
- III. *Formes qui s'articulent d'après un modèle visuel ou géométrique supposé*, par exemple : *Styx* ; *Octuor* ; *Eridan*, etc.
- IV. *Formes qui suivent une causalité extra-musicale* (comme par ex. un duel, une poursuite): *Léthé* ; *Areg* ; *Nocturne* ; *Aulodie* ; *Anaphores*, etc.
- V. *L'œuvre musicale devient le médiateur d'une pensée symbolique à partir d'une action mythique ou rituelle*, par exemple:
Danaé ;
1ter Memor ; *Aliunde*, etc.

Après avoir écouté et analysé quelques partitions récentes de François-Bernard Mâche telles « Le Printemps du serpent » - des *12 Lunes du serpent*, n° 82a (pour 12 percussionnistes et sons enregistrés, 2001); *Heol Dall*, n° 88 (pour 12 voix et 2 pianos, 2003); *Chikop*, n° 89 (pour soprano, flûte, clarinette, piano, violon, violoncelle, percussions et sons sur CD, 2004) et *Canopée* (n° 87, 2003), on doit constater le changement dans la conception macro-structurelle des œuvres. Comme si cette dernière devenait à la fois plus rigoureuse dans les détails et plus libre, improvisée et imagée dans ses grandes lignes.

Dans *Chikop* (2^e mouvement, « Lune noire » ; 7^e mouvement, « Jaguar »), dans « Le Printemps du serpent » et dans *Canopée* la forme globale ne ressemble à aucune expérience connue du passé: c'est comme si l'imagination - les mythes de l'imaginaire - prenaient la place qu'ils méritent, après quarante années de travail d'analyse et de réflexion menées sur les archétypes dans l'atelier du compositeur.

Selon notre hypothèse, le merveilleux ou l'intervention des forces surnaturelles (ou naturelles, simplement), ou encore « la magie musicale » - cet élément si fréquent dans les mythes qui traitent du rôle de la musique¹⁵ - entre en scène dans les œuvres récentes de François-Bernard Mâche. Mais on ne peut le saisir qu'en analysant les structures dans leur intégralité. Cette fois-ci je vais tenter de présenter brièvement la macro-structure de *Canopée* laquelle est porteuse d'expression et de sens nouveaux,

¹³ Terme employé par le compositeur en parlant de *Kassandra* (1977), voir la préface de la partition.

¹⁴ « Esquisse typologique des macro structures dans les œuvres de F.-B. Mâche », *Les Cahiers du CI REM* (Rouen), n° 22-23, 1992, p. 118-130.

15 Voir la description donnée par F.-B. Mâche dans *Musique, mythe, nature*, p. 13-21 (Chapitre: « La musique dans le mythe »).

s'inspirant du mode enrichi de l'exploration de modèles [voir: des archétypes] et de leurs transcriptions.

II Introduction, quasi *Adagio*; modèle: insectes et cigale chinoise (les violons assurent la transcription variée et imitée du son transposé de la dernière) ; accompagnement : pizzicati et glissandi dans les cordes graves; *processus*: ouverture et rétrécissement de l'espace liés à l'évolution constante de la dynamique.

III (section A¹⁶) interlude ou transition lente (quasi *Andante*) : concert ou dialogue d'oiseaux (sur les 2 Akai) ; accompagnement ponctuel aux violons; *processus*: ambiance nocturne ou matutinale.

III/(section B) mouvement principal n°1, quasi *Moderato*; modèle mélodique: *Cossypha cyanocampter* ; sa transcription apparaît en alternance aux 4 violons; accompagnement: ascension d'un cluster (ou d'accord) aux 5 autres cordes; *processus*: rétrécissement de l'espace des fréquences et amplification dans l'intensité.

IV (section C) mouvement principal n°2 (vif), quasi *Allegro*; modèle rythmique: amphibiens, imités/amplifiés par les percussions métalliques ayant peu de résonance (comme «agogo et frein»); accompagnement tutti polyrythmique, *forte* ; *processus*: ostinato.

V/ (section D) transition, quasi *Allegro*; modèles multiples: n°1 = mélodique (variante de mélodie du cossypha dans section B) ; modèle na 2 rythmique = percussions japonaises (en bois) ; modèle na 3 = sons de synthèse (mes. 74-84) ; accompagnement: tutti, transcrivant de façon complexe les modèles; puis, à partir des sons de synthèse: raréfaction de la texture; *processus*: accumulation progressive de la tension.

VII (section E) mouvement principal n°3 (lent) quasi *Andante*; modèle mélodique: *erythropygia leucostica*, et rythmes (au début) : percussions japonaises; imitation du chant d'oiseau en canon aux 4 violons puis + altos ; *processus* : mouvement presque aquatique (en forme de vagues).

VIII (section F/1) variante du mouvement lent précédent (n°3), quasi *Andante*; modèle: «brumes» (= sons de synthèse lents, en imitant la forme des vagues) ; accompagnement: 4 violons puis + 2 altos (comme dans la section E) ; *processus*: vagues et descente dans les registres (= *catabase*).

VIII (section F/2) interlude ou transition, quasi *Andante*; modèles multiples:
16 En plus des numéros de mesures, les différentes sections de la partition sont marquées par des lettres majuscules.

n° 1 = hybridation de deux amphibiens: « Kassphryn » (à partir de Kassine et phrynomère) et n°2 son d'oiseau (mes. 132-140) en réponse aux amphibiens, et n°3 = «brumes» (sons de synthèse) ; accompagnement: cordes graves (violoncelle et contrebasse) ;

processus : *catabase* (descente) et ambiance nocturne.

IX/ (section G) variante amplifiée du mouvement principal n°2 (vif)

[de la section C], quasi *Allegro*; modèles multiples:

n° 1 = amphibiens amplifiés par le Taïko ; n° 2 = « Diomède » (= sons de synthèse, de type « bruit blanc ») ; n° 3 = « Bako » (= sons enregistrés dans la forêt tropicale) ;

accompagnement en tutti (sans contrebasse) en soulignant telle ou telle partie dans les modèles; *processus*: *ostinato*, tension accumulée.

X/ (section H/1) transition, mouvement vif, quasi *Allegro*;

modèles multiples: n° 1 = « oiseau de Bako » ;

n° 2 = « Bako » ; n° 3 = Diomède; n° 4 = amphibiens; n° 5 = Tramell ; mes. 160-167: 2 Akai seuls; puis mes. 168-183 avec accompagnement: violons 1-4 pour « l'oiseau de Bako » ;

processus : mouvement de danse, rythmes nerveux, et suspense.

XI/ (section H/2) : mouvement principal n° 4, vif, quasi *Agitato*

(mes. 184-190) ; modèles multiples, n°1 = « oiseau de Bako » (son accompagnement: polyphonie aux 4 violons) ; n°2 = « Brumes » ; n°3 = « ressort » ;

processus: augmentation de la tension.

XII/ (section H/3) : suite du mouvement principal n°4, quasi *Agitato*:

modèles multiples: n° 1 = oiseau de Bako ; n°2 = « Brumes » ; n° 3 = ressort; accompagnement tutti en unisson et fortissimo, en imitant l'oiseau de Bako ;

processus : point culminant en tant que cris d'alarme, *ostinato* tendu.

_____ **césure importante** _____

XIII/ (section I/1) : nouveau matériau percussif, *Tempo giusto sostenuto*

(quasi *Allegro*) : 2 Akai seuls (instrument de percussions comme par ex. : pot de fleurs + claves = mes. 198-280) ; puis bambous + claves + japon; puis pot de fleurs + claves + japon; etc. ;

processus: jeu, duel, poursuite.

XIV/ (section I/2) mes. 342-432 : les instruments réels accompagnent et amplifient les percussions échantillonnées (tutti, fortissimo) ;

processus: « poursuite », chasse, *perpetuum mobile*.

XV/ (section I/3) mes. 433-469 : les chants d'oiseaux interrompent

à quatre reprises la « poursuite » ;

processus : chasse et sa suspension en tant qu'« arrêt sur l'image ».

XVI (section 1/4) mes. 470-556 : percussions et instruments; raréfaction

de la texture et « déformation », distorsion du timbre;

descente dans les registres;

processus: décomposition, descente, disparition.

Cette description extrêmement simplifiée montre bien que la pièce, d'une durée de 16 minutes environ, offre une structure beaucoup plus complexe que celle de *Naluan* ou de ses voisines. Si l'on tente une présentation encore plus synthétique, on pourrait essayer de décrire la grande forme de la manière suivante:

Introduction - Lent [*processus* et/ou archétype: espace marqué par ses limites en tant que grave / aigu; tension entre ces extrêmes]

Transition/Interlude - Lent (modèle= insectes) [proc./archétype :
éveil en tant que moment nocturne ou

matinal] *Mouvement a1* - Moderato (oiseau 1) [proc./archétype¹⁷ :
style *parlando*

et montée, rétrécissement de l'espace + amplification]

Mouvement b1 - Vif (amphibiens) [ostinato polyrythmique - stase]

Transition/Interlude - Allegro (modèles multiples: rencontre de tous les
types

de matériaux); [complexité grandissante et transition
progressive du monde aquatique vers le monde aérien]

Mouvement a2 - Lent (oiseau 2) [canon: mouvement qui imite la forme des
vagues] *Mouvement a2* varié - Lent (« brumes ») [mouvement
comme ci-dessus complété de catabase, descente]

Transition/Interlude - Lent (3 modèles) [dialogue de l'amphibien et
l'oiseau; ambiance nocturne]

Mouvement b2 - Vif (amphibiens + autres modèles) [ostinato ; tension
accrue à cause des sons grésillants, crépitants qui le
complètent]

Transition - Vif (modèles multiples) [transition du monde aquatique
vers le monde aérien]

Mouvement a3 (double) - Vif (oiseau + rythmes) [augmentation de la
tension, puis cris d'alarme, ostinato menaçant]

_____ **césure importante** _____

Mouvement c1- Très vif, matériau percussif, (jeu, duel des
sonorités «merveilleuses»]

Mouvement c2 - Très vif, matériau percussif + instruments; [poursuite]

Mouvement c3 - Vif et *Adagio* - matériaux précédents interrompus
quatre fois par le matériau 'a' (oiseau) ; [poursuite arrêtée par le chant

d'oiseau]

Mouvement c4 - matériau percussif + instruments [déconstruction, catabase]

17 Voir par la suite toujours entre crochets: processus et/ ou archétypes

On constate que la structure exploite principalement trois (ou quatre) matériaux,

en formant les mouvements principaux¹⁸ (matériau 'a' = oiseau; 'b' = amphibiens; 'c' = percussions; 'd', non répertorié = insectes et sons de synthèse).

En avançant dans le temps - à l'aide d'un enchaînement de type «domino»¹⁹ - chaque élément (mouvement) se complexifie et s'enrichit de l'enseignement, de l'apport des cellules précédentes. C'est ainsi que le mouvement a3 (Vif) présente un point culminant, en tant que conclusion d'une densification, accumulation progressive des idées et des matériaux musicaux entendus depuis le début. Ce mouvement - telle une arrivée téléologique - synthétise le caractère mélodique (intervallique) des chants d'oiseaux et le style rythmique des modèles amphibiens. En même temps, il offre l'image archétypique des cris d'alarme, d'une réaction à une situation de menace, en créant ainsi un état de tension extrême. Et à partir de ce climax, on entre à un autre niveau du déroulement structurel-chronologique. Les timbres, les modèles, la forme du mouvement et la temporalité changent: c'est le « merveilleux », le transcendant, le saut dans une autre dimension qui dicte l'évolution qui suit.

Les trois autres œuvres (ou mouvements) évoqués ci-dessus, et appartenant à la production récente du compositeur, réservent de la même surprenante façon un passage à une dimension supérieure et imagée dans leur déroulement temporel.

C'est comme si les créations du compositeur datant des années 2000-2003 accomplissaient le vœu formulé par le « théoricien » en 1998 :

«Tout comme le récit mythologique est inventé pour coordonner des myèmes non discursifs, en les intégrant dans une durée, le 'récit' musical peut être organisé pour mettre en relief des archétypes sonores. [...] La force et l'authenticité des grandes musiques sont bien de l'ordre du récit, mais ce qu'elles ont à nous raconter n'est pas l'irréparable usure du temps, c'est au contraire la présence d'une sorte d'éternité à l'intérieur même du temps. »²⁰

18 C'est nous qui appelons « mouvements » les sections à caractère différent dans l'œuvre; leur durée moyenne est d'une minute.

19 C'est-à-dire que chaque section garde ou sauve un paramètre musical de la précédente.

20 François-Bernard MÂCHE, « Musiques sans histoires », dans Danielle COHEN-LEVINAS (Ed.), « Musique, affects et narrativité », *Rue Descartes* 21 (Paris, CIPH - PUF), 1998, p. 112-113.

Márta Grabócz, *Du montage à la complexité dans l'exploitation des modèles naturels*, in *L'universel et l'utopique, hommage à F-B.Mâche*, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire musical français, Paris 2006, p.75-79

