

Université de Montréal

Exploration contemporaine du concept du mode oriental*

Par Showan Tavakol

Faculté de musique

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de doctorat en musique,
composition et création sonore

Août 2023

©Showan Tavakol, 2023

Université de Montréal

Faculté de musique

Cette thèse est intitulée

Exploration contemporaine du concept du mode oriental*

Présentée par

Showan Tavakol

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Président-rapporteur

François-Hugues Leclair

Directrice de recherche

Ana Sokolovic

Codirectrice

Nathalie Fernando

Membre du jury

Jimmie Leblanc

Examineur externe

Sandeep Bhagwati

***AVERTISSEMENT AUX LECTEURS**

L'utilisation de l'adjectif « oriental » ne veut soulever aucun débat relatif à des perspectives colonialistes. Le travail entrepris dans cette thèse n'a pas pour objet de discuter de ce vocabulaire et de sa pertinence culturelle mais uniquement de distinguer, pour faciliter la lecture, une pratique de composition qui a longtemps été comprise comme provenant de l'Orient (recouvrant ainsi plusieurs cultures) par opposition à la musique occidentale classique de tradition écrite. Comme cela pourrait porter à débat, l'auteur se permet de le mentionner ; s'il avait dû en être autrement, il aurait été nécessaire, par souci de rigueur scientifique, de consacrer un chapitre à cet effet, mais cela ne constitue pas l'objet de cette thèse.

Résumé

Cette thèse explore la transformation du langage modal traditionnel moyen-oriental en un langage contemporain à travers la composition musicale. Son objectif principal est de définir comment les codes esthétiques et les idiomes des systèmes modaux orientaux s'intègrent à la musique contemporaine occidentale, en évitant de la désigner comme étant une musique hybride.

La thèse analyse ce processus de recherche et de création en trois grandes parties. La première étape consiste en une révision du concept de mode, mettant en évidence les caractéristiques propres aux traditions orales de la musique du Moyen-Orient et du Proche-Orient, en se concentrant sur les systèmes modaux du *dastgah* et du *maqam*. Cette partie veut montrer les rapprochements possibles entre l'approche théorique et pratique des modes orientaux, en accordant une attention particulière aux notions telles que le motif stéréotype (aspect tonal-spatial minimal du mode), les morphèmes (codes esthétiques minimaux) et l'hétérophonie (dimension verticale des modes orientaux). J'y relève l'importance de l'aspect sémantique et de la subjectivité des caractères des modes orientaux à travers les œuvres que j'ai composées dans le cadre de cette thèse.

La deuxième partie présente deux types de transformation esthétique : l'un basé sur les éléments endogènes et l'autre sur les éléments exogènes des systèmes modaux orientaux. Des notions importantes afin de bien pouvoir cerner les facteurs endogènes d'un langage musical sont reliées aux éléments linguistiques comme la sémiotique, la syntaxe et la sémantique. Ces dernières sont utilisées pour établir des liens hypothétiques avec les structures musicales des systèmes modaux transformés. L'approche endogène consiste à extraire des éléments sémiotiques, des morphèmes et des idiomes du langage modal oriental et à les utiliser en dehors de leur contexte syntaxique traditionnel. Quant à elle, la transformation basée sur les facteurs endogènes d'un mode ne fait pas appel à des caractéristiques externes de son système. Elle veut plutôt parvenir à un contexte symbolique du langage en rétablissant de nouvelles structures syntaxiques.

La transformation basée sur les facteurs exogènes aborde la musique dite « contemporaine occidentale » en se confrontant aux paramètres musicaux des modes orientaux. J'y utilise les théories de composition musicale du XX^e et du XXI^e siècle de cette musique, en particulier au niveau des techniques et de l'esthétique qui implique une recherche sur la texture et le timbre. Contrairement à mon approche endogène, celle autour des paramètres exogènes préserve souvent

les structures normales des systèmes modaux, utilisant une approche expressionniste pour exagérer les symboles traditionnels. Cette deuxième approche présente un style inédit qui explore l'interdépendance des tendances communes entre la tradition orientale et la musique contemporaine occidentale, notamment l'hétérophonie, la microtonalité et les rythmes asymétriques.

La troisième et dernière partie de la thèse présente une analyse approfondie des œuvres que j'ai composées dans le cadre de ma recherche, soit des études concertantes, quatre pièces solos et quatre pièces pour orchestre ou quatuor à cordes avec ou sans le *kamancheh*. Ces œuvres intègrent dans leur construction les caractéristiques symboliques des systèmes du *dastgah* et du *maqam*, avec ou sans les syntaxes traditionnelles, tout en transformant ces systèmes à travers les techniques de composition occidentale telles que la polyrythmie, l'infrachromatisme, la micropolyphonie et les modes de jeux contemporains. J'introduis dans ces créations une écriture inédite qui présente des paradigmes modaux tels que la polymodulation, l'amodalité, l'hétéromodalité, la chromodalité et la pansonorité orientale.

En résumé, cette thèse vise à démontrer que la flexibilité, la liberté esthétique et l'autonomie de la musique contemporaine lui permettent d'être juxtaposée à des symboles esthétiques provenant de différents langages musicaux. Dans ma démarche, je démontre que la musique contemporaine peut ainsi devenir un sous-genre avant-gardiste du genre musical de la « musique du monde ».

Mots-clés : mode musical, *maqam*, *dastgah*, morphème, sémiotique, composition musicale, hétérophonie, microtonalité, musique du monde, musique contemporaine.

Abstract

This thesis delves into the metamorphosis of traditional Middle Eastern modal language into a contemporary idiom through the medium of musical composition. Its principal objective is to explore the integration of aesthetic codes and idioms from Eastern modal systems into Western contemporary music, all the while avoiding the label of hybrid music.

The thesis dissects this process of research and creation through three major sections. The initial phase involves a revision of the concept of mode, highlighting the distinct characteristics of oral traditions in Middle Eastern and Near Eastern music. Focusing on the modal systems of *dastgah* and *maqam*, this section aims to reveal potential alignments between the theoretical and practical approaches to Eastern modes. It pays special attention to notions such as the stereotypical motif (the minimal tonal-spatial aspect of the mode), morphemes (minimal aesthetic codes), and heterophony (the vertical dimension of Eastern modes). The significance of semantic aspects and the subjectivity of Eastern modal traits is illuminated through a series of compositions created within the scope of this thesis.

The second section introduces two types of aesthetic transformation: one based on endogenous elements and the other on exogenous elements of Eastern modal systems. Key concepts to comprehend the endogenous factors of a musical language are linked to linguistic elements like semiotics, syntax, and semantics. These are employed to hypothesize connections with the musical structures of transformed modal systems. The endogenous approach involves extracting semiotic elements, morphemes, and idioms from Eastern modal language and employing them outside their traditional syntactic context. Transformation grounded in the endogenous factors of a mode does not resort to external characteristics of its system. Instead, it seeks to achieve a symbolic context of language by reshaping new syntactic structures.

Transformation guided by exogenous factors engages with the so-called "Western contemporary" music, aligning itself with the musical parameters of Eastern modes. Here, theories of 20th and 21st-century music composition are employed, particularly concerning techniques and aesthetics that involve investigations into texture and timbre. In contrast to the endogenous approach, the

exogenous parameter approach often preserves the regular structures of modal systems, employing an expressionist approach to amplify traditional symbols. This second approach introduces a novel style that explores the interdependence of shared tendencies between Eastern tradition and Western contemporary music, including heterophony, microtonality, and asymmetrical rhythms.

The third and final section of the thesis conducts a thorough analysis of the works I've composed within my research, encompassing concertante studies, four solo pieces, and four compositions for orchestra or string quartet with or without *kamancheh*. These creations incorporate the symbolic characteristics of *dastgah* and *maqam* systems in their construction, either with or without traditional syntax, while transforming these systems through Western compositional techniques such as polyrhythms, infrachromatism, micropolyphony, and extended techniques. These creations introduce an innovative notation that presents modal paradigms such as polymodulation, amodality, heteromodality, chromodality, and Eastern pansonority.

In summary, this thesis aims to demonstrate that the flexibility, aesthetic liberty, and autonomy of contemporary music allow it to coexist with aesthetic symbols from diverse musical languages. Through this endeavor, it is shown that contemporary music can emerge as a pioneering sub-genre within the broader musical genre of "World music".

Keywords: musical mode, *maqam*, *dastgah*, morpheme, semiotic, musical composition, heterophony, microtonality, world music, contemporary music.

Table des matières

Résumé.....	I
Abstract.....	I
Liste des figures.....	VII
Liste des annexes.....	XI
Remerciements.....	XIV
Introduction.....	1
Chapitre 1 - La tradition des modes orientaux : la musique modale au Proche et au Moyen-Orient	8
1.1. Le mode : définition et implications	9
1.1.1. Modalité.....	11
1.1.2. Les modes formulaires.....	12
1.1.3. Le sentiment modal (l'éthos).....	14
1.2. Les concepts principaux des modes orientaux dans les systèmes modaux	15
1.2.1. Les caractères fondamentaux.....	15
1.2.2. Les caractères secondaires.....	16
1.3. Les intervalles et la microtonalité dans les systèmes du <i>dastgah</i>, du <i>maqam</i> et du <i>makam</i>	17
1.4. Le <i>maqam</i> et le <i>makam</i> : systèmes modaux de la musique arabe et turque	21
1.4.1. L'aspect tonal-spatial.....	22
1.4.2. Le motif stéréotype.....	26
1.4.3. Les modes rythmiques.....	27
1.5. Le <i>dastgah</i> : système modal de la musique savante persane	30
1.5.1. Le <i>dastgah</i> en tant que mode, ou le <i>mayeh</i>	31
1.5.2. Le <i>dastgah</i> et ses règles syntaxiques, étudié notamment à travers le <i>gusheh</i> et le <i>radif</i>	32
1.5.3. Le <i>dastgah</i> en tant qu'organisation de suites de modes et en tant que macroforme.....	34
1.5.4. Le <i>dastgah</i> , le microcontraste et l'ornementation.....	36
1.5.5. Le <i>dastgah</i> et les traits stylistiques des instruments iraniens.....	38
1.6. Principes d'hétérophonie moyen-orientale dans la tradition orale	40
1.6.1. Le phénomène flexible du motif stéréotype dans le <i>maqam</i> , le <i>makam</i> , et le <i>dastgah</i>	40
1.6.2. Microcontraste et traits stylistiques des instruments.....	40
1.6.3. Improvisation dans le style moyen-oriental (<i>bedaheh</i> en perse), <i>javab avaz</i> et <i>taqsim</i>	41
Chapitre 2 - Introduction au travail de création	43
2.1. La métamorphose endogène	44
2.1.1. Faire ressortir des éléments sémiotiques pour les utiliser hors de leur contexte syntaxique traditionnel.....	45
2.1.2. Reconstruction des nouvelles structures syntaxiques : conceptualisation de l'idée d'amodalité.....	48
2.2. La métamorphose exogène	50
2.2.1. Réflexions sur la musique dite « contemporaine » occidentale.....	50
2.2.2. Refonte d'un nouveau style basé sur l'interdépendance de tendances communes.....	53
2.3. Stratégies pour la mise en pratique des pensées	54

2.3.1. Quatre transcriptions de textures de musiques moyen-orientales de tradition orale et composition selon ces modèles hétérophoniques.....	54
2.3.2. Utilisation de timbre et du pouvoir rhétorique d'un ou de plusieurs instruments orientaux dans l'ensemble occidental.....	56
2.3.3. Composition d'études et de pièces	58
Chapitre 3 - Les œuvres et les études	59
3.1. Les études concertantes : quatre idiomes en pratique	59
3.1.1. Intervalles microtonals.....	59
3.1.2. Ornémentations spécifiques et microcontraste	61
3.1.3. Traits stylistiques, ou modes de jeu spécifiques des instruments orientaux	62
3.1.4. Morphèmes modaux	65
3.2. Pièces pour instruments seuls	66
3.2.1. <i>Synéchisme</i> , suite pour violoncelle solo, en 4 mouvements et 5 études	67
3.2.2. <i>Ère à anches doubles</i> pour hautbois solo, en 3 mouvements et 4 études	72
3.2.3. <i>Écosophie</i> pour harpe seule avec <i>scordatura</i> , en trois mouvements.....	78
3.2.4. <i>Chuchoté d'un ivrogne</i> pour trombone solo : un mouvement et une étude	82
3.3. Œuvres pour quatuor à cordes et pour grand orchestre	85
3.3.1. <i>Paradigme modal</i> (2022) pour quatuor à cordes et <i>kamancheh</i> , en six mouvements et cinq études.....	85
<i>Paradigme modal</i> , premier mouvement - <i>paradigme multimodal : méditation si possible</i>	87
<i>Paradigme modal</i> , deuxième mouvement (pour quatuor à cordes et <i>kamancheh</i>) - <i>paradigme monomodal: berceuse ou douleur?</i>	95
<i>Paradigme modal</i> , troisième mouvement, pour quatuor à cordes - <i>paradigme hétéromodal</i>	100
<i>Paradigme modal</i> , quatrième mouvement - <i>Paradigme chromodal : péan 1</i>	104
<i>Paradigme modal</i> , cinquième mouvement - <i>Paradigme chromodal : péan 2</i>	108
<i>Paradigme modal</i> , 6e mouvement (pour quatuor à cordes et <i>kamancheh</i>) – <i>Paradigme rythmico-temporel</i> ..	109
3.3.2. <i>L'ivresse dionysiaque</i> (2020) pour basson et orchestre, en trois mouvements.	115
Contrastes modaux.....	115
Rôle des multiphoniques du basson	116
Rythme asymétrique (<i>aksak</i>)	118
Matériaux principaux : quatre modes de musique persane	118
Modulations soudaines et innatendues	119
Orchestration, harmonie et timbre.....	120
3.3.3. <i>Kereshmeh (coquetterie)</i> (2020-2021) pour quatuor à cordes, en quatre mouvements et trois études ...	123
Sentiment modal et caricature gestuelle	124
Métrique élastique et <i>reng</i> perse	124
Microcontraste et éléments sémiotiques hors contexte.....	125
Espaces non-octavians et divisionnaires.....	127
Forme et couleur	128
Hétérophonie	131
Harmonie et timbre	131
Conclusion	134
Bibliographie	137

Liste des figures

Figure 1-1 : Tétracorde <i>bayati-shour-ussak-bayat en la</i>	18
Figure 1-2 : Les intervalles du système de 17 tons de Safi al din al Urmawi (alphabet ancien, ratios, cents).....	19
Figure 1-3 : Analyse comparative des intervalles des pentacordes de système Yarman 36, écrit en cents selon une interprétation par cinq musiciens.....	20
Figure 1-4 : L'échelle du <i>maqam nikriz en do</i> , la combinaison de deux <i>jins</i> pentacordes avec la note pivot de <i>sol</i> ... 23	23
Figure 1-5 : L'échelle du <i>maqam hijaz en do</i> . Combinaison de trois genres dans une espace non-octaviant avec la note pivot et chevauchement des genres secondaires <i>nikriz</i> et <i>hijazkar</i>	24
Figure 1-6 : L'échelle du <i>maqam huzzam en si</i> démol.....	24
Figure 1-7 : Contexte traditionnel d'une performance dans le <i>makam huzzam</i> , tiré de la pièce du musicien ture Refik Fersan dans la forme de l' <i>aksak Saz Semai</i>	25
Figure 1-8 : Un motif stéréotype du <i>maqam huzzam</i>	26
Figure 1-9 : La division de cycle rythmique de <i>Thaqil awwal</i> en trois lignes différentes, selon quthb al-din Shirazi dans le livre <i>durrat al-taj</i>	28
Figure 1-10 : <i>Iqa' Warchane Arabie</i> , un <i>iqa</i> rare utilisé surtout dans le genre vocal du <i>Mouachah</i>	29
Figure 1-11 : Schéma du <i>mayeh</i> de <i>homayun en la koron</i> avec les fonctions des degrés.....	32
Figure 1-12 : <i>Gusheh</i> de <i>daramad</i> de <i>homayun</i> , le mode dominant de <i>dastgah homayun</i> avec la note <i>shahed</i> de la <i>koron</i>	33
Figure 1-13 : Schéma modal de <i>dastgah homayun</i> avec suite des modes abstraits.....	35
Figure 1-14 : L'échelle du tétracorde <i>bayati en la</i>	37
Figure 1-15 : Un motif stéréotype de <i>bayati en la</i>	37
Figure 1-16 : Le <i>tekyeh</i>	37
Figure 1-17 : L' <i>eshareh</i> et le <i>tahrir</i>	37
Figure 1-18 : Trait stylistique <i>micro-slide-vibrato</i> pour les instruments à cordes frottées orientaux.....	41
Figure 2-1 : Un morphème modal de <i>segah</i> en musique turque (la signature du <i>segah</i>).....	48
Figure 3-1 : Les rapports entre le demi-ton tempéré, le quart de ton et le <i>sori</i> actuel en musique iranienne.....	60
Figure 3-2 : Le procédé pour arriver à deux intervalles <i>kuchuk</i> (petit) <i>mucennap</i> et <i>buyuk</i> (grand) <i>mucennap</i> en musique turque.....	60
Figure 3-3 : <i>Tahrir tchakkoschi</i>	61
Figure 3-4 : L'échelle du mode <i>bayati</i> et son motif stéréotype avec les ornements hors-échelle.....	62
Figure 3-5 : <i>Bend</i> horizontal (<i>tekyeh</i> microtonal).....	63
Figure 3-6 : Mordant <i>glissando</i>	63
Figure 3-7 : <i>Dorrah</i> et <i>shalal</i>	63
Figure 3-8 : Pivot de l'instrument.....	63
Figure 3-9 : Symbole et résultat.....	64
Figure 3-10 : <i>Pajvak</i> 1.....	64
Figure 3-11 : <i>Pajvak</i> 2.....	64
Figure 3-12 : L'index et le pouce rythmique.....	65
Figure 3-13 : <i>Bend</i> microtonal et <i>duduk</i> vibrato.....	65
Figure 3-14 : Exemple d'une étude dans le mode de <i>tchahargah</i> en <i>ré</i> , présentant un phrasé qui inclut un motif stéréotype ou morphème modal.....	65
Figure 3-15 : Cinq tétracordes de musique persane avec intervalles approximatifs.....	68
Figure 3-16 : Utilisation de différents modes (<i>mayehs</i>) et de différents tétracordes dans une phrase. <i>Synéchisme</i> premier mouvement, mesures 9-10.....	68
Figure 3-17 : Amodalité, <i>Synéchisme</i> premier mouvement, mesures 3 à 8.....	69
Figure 3-18 : Microcontraste inspiré du <i>gusheh</i> de <i>bastenegar</i> , <i>Synéchisme</i> 2e mouvement, mesures 5-7.....	70
Figure 3-19 : Inspiré des structures rythmiques de <i>zarbi</i> , <i>Synéchisme</i> troisième mouvement, mesures 8-23.....	71

Figure 3-20 : Inspiré des structures rythmiques de <i>tchaharmezrab</i> , <i>Synéchisme</i> troisième mouvement, mesures 8-23.	71
Figure 3-21 : Infrachromatisme, oscillation du timbre et modes de jeux inusités. <i>Synéchisme</i> quatrième mouvement, mesures 17-28.	72
Figure 3-22 : <i>Maqam bayati</i> présenté de deux façons.	73
Figure 3-23 : <i>Maqam nikriz</i> avec tonique de <i>do</i> et deux <i>gammaz</i>	73
Figure 3-24 : Les traits stylistiques intégrés aux contrastes timbraux, <i>Ère à anches doubles</i> , premier mouvement.	74
Figure 3-25 : Infrachromatisme à travers des multiphoniques, <i>Ère à anches doubles</i> , premier mouvement.	74
Figure 3-26 : La texture abondante des ornements et les multiphoniques intégrés aux <i>tekyehs</i> , <i>Ère à anches doubles</i> , premier mouvement.	75
Figure 3-27 : Un cycle de $9/2 = (3 + 2 + 2 + 2) / 2$ inspiré du <i>zorna</i> anatolien, <i>Ère à anches doubles</i> , 2e mouvement, mesures 5-8.	76
Figure 3-28 : Un cycle provenant de la forme d' <i>aksak zeybek</i> de $9/2 = (2 + 2 + 2 + 3) / 2$, <i>Ère à anches doubles</i> , 2e mouvement, mesures 77-80.	76
Figure 3-29 : Deux cycles de <i>zeybek</i> en $9/16 = (2 + 3 + 2 + 2) / 16$	77
Figure 3-30 : Un exemple de contraste rapide timbral à la caricature destinée, <i>Ère à anches doubles</i> , troisième mouvement, mesures 14-21.	77
Figure 3-31 : <i>Jins segah</i> et <i>bayati</i> qui, à eux deux, ensemble représentent l'échelle du <i>maqam iraq</i>	78
Figure 3-32 : Les symboles pour le son pincé.	79
Figure 3-33 : Le <i>riz</i> sur une corde, adapté pour la harpe.	79
Figure 3-34 : Deux modes de jeux contemporains pour faire référence à l'ornementation orientale, <i>Écosophie</i> , 2e mouvement, mesure 15.	79
Figure 3-35 : Le <i>triol</i> , un morphème courant au <i>qanun</i> alternant deux notes à la main droite et une à la main gauche.	80
Figure 3-36 : Le doigt et le plectre <i>chakma</i> (ornements exécutés par la main gauche), deux morphèmes courants au <i>qanun</i>	80
Figure 3-37 : Passage inspiré du mode <i>segah</i> en <i>fa</i> monèse colorié par l'infrachromatisme, <i>Écosophie</i> , premier mouvement, mesures 23-27.	81
Figure 3-38 : L'infrachromatisme et la modification du timbre par <i>glissando</i> , par pédale et <i>bisbigliando</i> inspiré du mode <i>segah</i> , <i>Écosophie</i> , 2e mouvement, mesure 7.	81
Figure 3-39 : L'utilisation des morphèmes du <i>qanun</i> distinguant la main droite et gauche, <i>Écosophie</i> , troisième mouvement, mesure 8-14.	82
Figure 3-40 : Motif stéréotype de <i>dashti</i> en <i>mi</i> , sentiment mélancolique.	84
Figure 3-41 : Motif stéréotype de <i>tchahargah</i> en <i>ré</i> , sentiment épique héroïque.	84
Figure 3-42 : Motif stéréotype de <i>bayat tork</i> en <i>si</i> bémol.	84
Figure 3-43 : Motif stéréotype de <i>nyshabourak</i> en <i>mi</i> bémol.	84
Figure 3-44 : Un système de douze secondes sur le mode <i>shour</i> en <i>la</i> , <i>Paradigme modal</i> , mesure 1.	88
Figure 3-45 : <i>Paradigme modal</i> , mouvement 1, mesure 33.	89
Figure 3-46 : L'échelle de <i>mokhalef segah</i> en <i>sol</i>	89
Figure 3-47 : <i>Paradigme modal</i> , mouvement 1, mesure 15.	90
Figure 3-48 : Diagramme de la forme de <i>Paradigme modal</i> et l'ambitus utilisé à travers l'œuvre.	91
Figure 3-49 : Une micropolyphonie avec les <i>tahrirs</i> du mode <i>homayun</i> . <i>Paradigme modal</i> , premier mouvement, mesure 39.	93
Figure 3-50 : Le premier thème (la berceuse) en <i>maqam bayati</i> . <i>Paradigme modal</i> , deuxième mouvement, mesures 9 à 26.	96
Figure 3-51 : Le thème de la deuxième berceuse en <i>maqam bayati</i> . <i>Paradigme modal</i> , deuxième mouvement, mesures 44 à 49.	96
Figure 3-52 : La combinaison des deux thèmes dans le <i>maqam bayati</i> en <i>la</i> . <i>Paradigme modal</i> , deuxième mouvement, mesures 52 à 60.	97

Figure 3-53 : La technique de <i>pajvak</i> adaptée pour le quatuor à cordes dans une texture hétérophonique, <i>Paradigme modal</i> , deuxième mouvement, mesures 19 à 24.....	98
Figure 3-54 : Une première boîte d'aléatoire contrôlé de la section B avec un premier geste. <i>Paradigme modal</i> , deuxième mouvement, mesure 82.	100
Figure 3-55 : Une deuxième boîte d'aléatoire contrôlé de la section B avec un autre geste. <i>Paradigme modal</i> , deuxième mouvement, mesure 90 à 92.....	100
Figure 3-56 : Section A. <i>Paradigme modal</i> , troisième mouvement, mesures 8 à 12.	101
Figure 3-57 : Analyse de la figure 3-60 (mesures 8 à 12).....	101
Figure 3-58 : La forme, les centres modaux et l'ambitus de masse sonore du troisième mouvement de <i>Paradigme modal</i>	103
Figure 3-59 : Section B, <i>tchaharmezrab</i> de quatre modes différents. <i>Paradigme modal</i> , troisième mouvement, mesures 18 à 21.....	104
Figure 3-60 : L'échelle naturelle du mode <i>tchahargah</i> en <i>ré</i> et son échelle chromodale.....	105
Figure 3-61 : Le contour mélodique avec les syllabes onomatopées du <i>rajaz</i>	106
Figure 3-62 : Les accords parallèles souvent en quarts et en quintes. <i>Paradigme modal</i> , quatrième mouvement, réduction des mesures 1 à 4.	106
Figure 3-63 : Bariolage rapide en produisant l'écho par les accords parallèles. <i>Paradigme modal</i> , quatrième mouvement, mesures 1 à 4.....	107
Figure 3-64 : Canon entre le violoncelle et l'harmonie des autres cordes en contraste timbral. <i>Paradigme modal</i> , quatrième mouvement, mesures 10 (à partir du troisième temps) à 12.	107
Figure 3-65 : Aspect chromodal en harmonie. <i>Paradigme modal</i> , quatrième mouvement, mesures 35 à 37.....	107
Figure 3-66 : Polyrythmie et effet miroir décalé entre l'aigu et grave, contraste et oscillation timbrale. <i>Paradigme modal</i> , cinquième mouvement, mesures 33 à 36.	109
Figure 3-67 : Polyrythmie entre l'aigu et le grave. <i>Paradigme modal</i> , cinquième mouvement, mesures 17 à 21....	109
Figure 3-68 : Tableau de la forme, des modes utilisés et des caractères par chaque section du 6e mouvement de <i>Paradigme modal</i>	110
Figure 3-69 : L'échelle de <i>segah</i> en <i>si koron</i>	111
Figure 3-70 : L'accord de quarte basé sur les centres modaux et le procédé de sa distribution dans la section A....	111
Figure 3-71 : Extrait du cinquième cycle de la section A, dans lequel tous les centres modaux sont présents. <i>Paradigme modal</i> , sixième mouvement, mesure 20.....	112
Figure 3-72 : Le phrasé en périodicité des mesures inégales de (9+8) dans une phrase. <i>Paradigme modal</i> , sixième mouvement, mesures 74 à 77.....	112
Figure 3-73 : Le rythme du <i>tahrir</i> adapté à l'écriture occidentale. <i>Paradigme modal</i> , sixième mouvement, mesures 45 à 57.	113
Figure 3-74 : Contour mélodique présenté au <i>kamancheh</i> et réponse texturale du quatuor à cordes dans un contour similaire. <i>Paradigme modal</i> , sixième mouvement, mesures 62 à 68.	114
Figure 3-75 : Hétérophonie des motifs stéréotypes entrelacés. <i>Paradigme modal</i> , sixième mouvement, mesures 98 à 100.....	115
Figure 3-76 : La transformation d'un <i>si</i> démol en multiphonique. <i>L'ivresse dyonisiaque</i> , deuxième mouvement, partie du basson, mesures 102 à 105.....	117
Figure 3-77 : Modulation dans le mode <i>dashti</i> en <i>si</i> à travers le multiphonique, avec base de <i>mi</i> . <i>L'ivresse dyonisiaque</i> , troisième mouvement, partie du basson, mesures 312 à 315.....	117
Figure 3-78 : La transition d'un <i>ré</i> à un multiphonique avec base de <i>ré</i> et <i>mi</i> . <i>L'ivresse dyonisiaque</i> , premier mouvement, partie du basson, mesures 71 à 73.....	117
Figure 3-79 : Échelle du mode de <i>dashti</i> en <i>mi</i>	118
Figure 3-80 : Échelle du mode de <i>tchahargah</i> en <i>ré</i>	118
Figure 3-81 : Échelle du mode de <i>segah</i> en <i>si</i> démol.	119
Figure 3-82 : Échelle du mode de <i>bayat tork</i> en <i>do</i>	119

Figure 3-83 : Modulation anormale et soudaine de <i>mayeh dashti</i> en <i>mi</i> à <i>mayeh tchahargah</i> en <i>ré</i> utilisé dans la pièce à la mesure 22. <i>L'ivresse dionysiaque</i> , premier mouvement, mesures 18 à 28.	119
Figure 3-84 : Exemple typique de confrontation entre les flux mélodiques et les blocs harmoniques provenant des modes différents dans la pièce. <i>L'ivresse dionysiaque</i> , premier mouvement, mesures 29 à 32.....	120
Figure 3-85 : L'orchestration des flux mélodiques constitués de quatre modes. <i>L'ivresse dionysiaque</i> , troisième mouvement, mesures 283 à 287.	122
Figure 3-86 : Le contraste timbral entre les blocs <i>ostinato</i> -harmoniques et le basson. <i>L'ivresse dionysiaque</i> , réduction des cuivres, du basson et des cordes, troisième mouvement, mesure 265-271.....	123
Figure 3-87 : La mesure rythmico-temporelle ou formule rythmique élastique du <i>gusheh</i> de <i>kereshmeh</i>	125
Figure 3-88 : Une version de la formule rythmique élastique de <i>kereshmeh</i> . <i>Kereshmeh</i> , premier mouvement, mesure 1.	126
Figure 3-89 : Une version rythmique de <i>kereshmeh</i> combinée avec le <i>reng</i> par deux motifs imbriqués. <i>Kereshmeh</i> , premier mouvement, mesure 15 à 17.....	126
Figure 3-90 : L'échelle A, composée des intervalles de 3/4 de ton dans un espace non octaviant.	128
Figure 3-91 : L'échelle B, composée de la périodicité des intervalles de 5/4 + 1/4 de ton dans un espace non octaviant.	128
Figure 3-92 : L'échelle C, composée des intervalles de 7/4 de ton dans un espace non octaviant.	128
Figure 3-93 : L'échelle D, composée des intervalles de 4/4 de ton dans un espace non-octaviant.....	128
Figure 3-94 : La forme et la couleur. <i>Kereshmeh</i> , premier mouvement.....	129
Figure 3-95 : La forme et la couleur. <i>Kereshmeh</i> , deuxième mouvement.....	129
Figure 3-96 : La forme et la couleur. <i>Kereshmeh</i> , troisième mouvement.	130
Figure 3-97 : La forme et la couleur. <i>Kereshmeh</i> , quatrième mouvement.	130
Figure 3-98 : Organisation abstraite d'une couleur par les mouvements sinusoïdaux de quatre voix. <i>Kereshmeh</i> , deuxième mouvement, mesure 16.	130
Figure 3-99 : Une texture hétérophonique. <i>Kereshmeh</i> , deuxième mouvement, mesure 3.	131
Figure 3-100 : Le système inspiré du <i>setar</i> pour la construction d'accords infrachromatiques dans <i>Kereshmeh</i>	132
Figure 3-101 : Un accord issu du principe harmonique de la fig 3-100, construit à partir des unités spatiales de 3/4.	132
Figure 3-102 : Exemple d'oscillation timbrale et harmonique en échelle D. <i>Kereshmeh</i> , mouvement 1, mesures 24 à 28.....	133
Figure 3-103 : Exemple d'un morphème apparié à l'échelle B avec les oscillations de timbre et dynamique. <i>Kereshmeh</i> , mouvement 1, mesure 22.	133

Liste des annexes¹

Annexe 1 : Partitions

a) Partitions analysées

1. *Synéchisme* en quatre mouvements et cinq études (2019), pour violoncelle seul
2. *Ère à anches doubles* en trois mouvements et études (2019), pour hautbois seul
3. *Écosophie* en trois mouvements (2020), pour harpe *scordatura* seule
4. *Chuchoté d'un ivrogne*, un mouvement et une étude (2021), pour trombone ténor seul
5. *Kereshmeh (coquetterie)* en quatre mouvements et trois études (2021-22) pour quatuor à cordes
6. *L'ivresse dionysiaque* en trois mouvements (2021), pour basson solo et orchestre
7. *Paradigme modal* en six mouvements et cinq études (2022) pour quatuor à cordes et *kamancheh*²

b) Partition non analysée

Adwar (2020) pour *kamancheh*, clarinette, violoncelle et harpe *scordatura*

Annexe 2 : enregistrements

a) Vidéo

1. *Synéchisme* en quatre mouvements, pour violoncelle seul.

Piste 1 : premier mvt. 3' 40", mp4.

Piste 2 : deuxième mvt. 2' 25", mp4.

Piste 3 : troisième mvt. 2' 50", mp4.

Piste 4 : quatrième mvt. 2' 29", mp4.

Enregistré en mars 2020 à la salle Claude-Champagne avec l'ensemble de musique contemporaine sous la direction de Jean-Michaël Lavoie. En collaboration avec le secteur de composition et de création sonore avec Pierre Michaud et Myriam Boucher, interprété par Ariel Carrabré.

¹ Les annexes sont disponibles via ce lien OneDrive :

<https://onedrive.live.com/?authkey=%21AKRaoSl1uox7Fvg&id=9FE97C41409E3D74%215963&cid=9FE97C41409E3D74>

² Une famille d'instruments à cordes frottées d'origine iranienne répandue au Moyen-Orient, aux Balkans, en Asie centrale et au Maroc. L'instrument est joué avec un archet à tension variable, quatre cordes. L'accord le plus commun est, du grave à l'aigu, *do4, sol3, do3* et *sol2*.

2. *Ère à anches doubles* en trois mouvements, pour hautbois seul

Piste 5 : premier mvt. 5' 56", mp4.

Piste 6 : deuxième mvt. 3' 52", mp4.

Piste 7 : troisième mvt. 1' 50", mp4.

Enregistré en avril 2021 à la salle Claude-Champagne avec l'ensemble de musique contemporaine sous la direction de Jean-Michaël Lavoie, interprété par Mélissa Tremblay.

3. *Chuchoté d'un ivrogne*, un mouvement pour trombone ténor

Piste 8 : 6' 36", mp4.

Enregistré en novembre 2021 à la salle Serge-Garant de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, dans le cadre d'un concert du CÉCO, interprété par Erin Sullivan.

4. *L'ivresse dionysiaque* en trois mouvements enchaînés, pour orchestre

Piste 9 : 12' 24", mov.

Enregistré en octobre 2021 à la Salle Claude-Champagne avec l'Orchestre de la Faculté de musique de l'Université de Montréal (OUM) sous la direction de Jean François Rivest.

5. *Kereshmeh* (coquetterie) en quatre mouvements, pour quatuor à cordes

Piste 10 : premier mvt. 2' 43", mp4.

Piste 11 : deuxième mvt. 2' 01", mp4.

Piste 12 : troisième mvt. 1' 46", mp4.

Piste 13 : quatrième mvt. 3' 27", mp4.

Enregistré en septembre 2022 au Tanna Schulich Hall à l'Université de McGill., interprété par le Quatuor Bozzini dans le cadre de Actor Project.

5. *Paradigme modal* en six mouvements, pour quatuor à cordes et *kamancheh*

Piste 14 : premier mvt. 5' 18", mp4.

Piste 15 : deuxième mvt. 3' 56", mp4.

Piste 16 : troisième mvt. 2' 30", mp4.

Piste 17 : quatrième mvt. 3' 14", mp4.

Piste 18 : cinquième mvt. 1' 25", mp4.

Piste 19 : sixième mvt. 3' 22", mp4.

Enregistré en janvier 2023, Conservatoire de musique de Montréal, interprété par le Quatuor Molinari et Showan Tavakol au *kamancheh* aux deuxième et sixième mouvements.

6. *Adwar (cercle en cercle)* pour *kamancheh*, clarinette, harpe et violoncelle

Piste 20. 5' 48", mp4.

Enregistré en décembre 2020 à la Salle Claude-Champagne avec l'ensemble de musique contemporaine sous la direction de Jean-Michaël Lavoie, interprété par Gwénaëlle Ratouit : clarinette, Kyra Charlton : harpe, Felix Nunes : violoncelle et Showan Tavakol : *kamancheh*.

b) Audio

Écosophie en trois mouvements pour harpe scordatura.

Piste 21 : premier mvt. 3' 13'', wav.

Piste 22 : deuxième mvt. 3' 07'', wav.

Piste 23 : troisième mvt. 4' 08'', wav. (Simulation, enregistrement de la création non disponible)

Annexe 3 : Quatre transcriptions de textures de musiques moyen-orientales de tradition orale

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude envers toutes les personnes qui ont joué un rôle déterminant tout au long de l'élaboration de ma thèse. En particulier, je souhaite adresser mes chaleureux remerciements à ma directrice, Ana Sokolovic, et à ma co-directrice, Nathalie Fernando, dont les conseils éclairés et l'appui inestimable, marqués par un encouragement à l'autonomie, ont été des piliers essentiels tout au long des phases de création et de rédaction.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance envers les membres du jury, en particulier François-Hugues Leclair, Jimmie Leblanc et Sandeep Bhagwati pour le temps précieux qu'ils ont consacré à l'examen minutieux de ma recherche, ainsi que pour leurs commentaires constructifs qui ont considérablement enrichi mon travail.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance à tous les musiciens qui ont fait vivre ma musique : le Quatuor Molinari, le Quatuor Bozzini, l'Orchestre de la Faculté de musique de l'Université de Montréal (OUM) sous la direction de Jean François Rivest, et finalement l'ensemble de musique contemporaine sous la direction de Jean-Michaël Lavoie, avec les interprètes Ariel Carrabré, Erin Sullivan, Gwénaëlle *Ratouit*, Kyra Charlton, Felix Nunes et Mélissa Trembley.

Je remercie le Comité des études supérieures de la faculté de musique, la faculté des études supérieures et postdoctorales (FESP), l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) et l'Université de Montréal pour leur soutien financier. Je tiens également à remercier chaleureusement la Fondation de la bourse d'excellence Perras, Cholette & Cholette.

Un remerciement particulier va à Alexandre David pour sa maîtrise, son sens aigu de la responsabilité et sa précision lors de la relecture et de la correction de la rédaction, accompagnées de conseils qui ont véritablement perfectionné mon travail.

Je suis profondément redevable envers mes parents, et je tiens particulièrement à rendre hommage à la mémoire de mon père, Parviz Tavakol, dont l'influence indéniable a contribué à forger mon amour pour la musique. Enfin, je souhaite exprimer ma gratitude à mon épouse, Behnaz Sohrabi, pour son accompagnement constant, son soutien inébranlable et son endurance face aux difficultés tout au long de ce périple.

Introduction

Définition du sujet de recherche

Je réfléchis dans ma création à la mise à jour des langages musicaux anciens en tant que patrimoines de l'humanité. Les systèmes modaux musicaux qui ont une longue histoire et couvrent un vaste territoire en Orient font partie de traditions anciennes ainsi que du genre de la « musique du monde ».³ Parmi les concepts musicaux les plus importants au Moyen et au Proche-Orient, on trouve celui du « mode ». On définit le mode comme « succession de sons s'appuyant sur le principe de la modalité ».⁴ La modalité, quant à elle, est définie comme un « terme utilisé dans la théorie musicale occidentale, et par extension dans d'autres cultures anciennes et orientales (grecque, indienne, chinoise, arabe, etc.) pour caractériser un système particulier d'organisation des intervalles adapté à la pratique musicale ».⁵ Le concept du mode en Orient sous-tend un large éventail de pratiques. Dans ce projet de doctorat, j'aborderai deux déclinaisons importantes des modes orientaux : le *maqam*, un système modal courant en musique kurde, turque et arabe, ainsi que le *dastgah*, issu de la musique savante persane. Ces deux types de modes orientaux ne sont pas uniquement définis par leurs échelles,⁶ ils incluent également un ensemble de conventions incluant la hiérarchie des degrés, l'ornementation et les formules mélodiques.

Dans ma recherche, je pose un regard sur l'approche musicale du mode oriental d'un point de vue linguistique. Je considère la présence des modes dans mes pièces selon une approche à la fois sémiotique, sémantique et syntaxique. D'une part, je traite les éléments sémiotiques tels que les

³ « L'audition des musiques des proche et moyen Orient était traditionnellement un phénomène de culture identitaire communautaire conçu et/ou perçu en direct. Dès la fin du XVIII^{ème} siècle, La Borde, Volney et Villoteau nous en ont décrit les principes ou la survie. Au XIX^{ème} siècle et lors de la première moitié du XX^{ème} siècle, l'exotisme de création ou de démonstration a reproduit ou produit ces musiques à l'attention de publics occidentaux. Et à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle les techniques et les milieux des médias se sont rués sur ces musiques et ont créé et développé un marché florissant des « musiques traditionnelles » ou « musiques du monde » avec des subventions officielles, des auditeurs passionnés, des présentateurs, des commentateurs, et des ethnomusicologues ou musicologues, souvent auto consacrés, ainsi semble s'être développé un microcosme musical rassemblant des communautés vivant une résurgence identitaire. » (Ayari, Mondher. *De la théorie à l'art de l'improvisation : Analyse de performances et modélisation musicale*. Delatour France, 2006, p.23)

⁴ *Encyclopédie de la musique*, Librairie générale française, 1992, p. 504.

⁵ Ibid. p. 502-503.

⁶ L'appellation échelle est utilisée pour définir les notes d'un mode et les intervalles entre eux, sans impliquer une polarité.

idiomes, les gestes et les figures, en particulier au niveau des intervalles et des ornements spécifiques. D'autre part, je considère les structures syntaxiques dans les structures des phrases et des phrasés des textes traditionnels provenant d'un système modal. L'aspect sémantique⁷ du mode est également crucial, car il agit en tant que porteur de l'éthos,⁸ c'est-à-dire des contenus affectifs qui confèrent à la musique son caractère émotionnel. Dans cette optique, la musique est envisagée comme un véhicule d'émotions, mettant l'accent sur les sensations et les sentiments modaux en correspondance à la couleur du mode.

La mise à jour de ces langages traditionnels se confronte à une opposition entre la tradition et la modernité. La divergence entre ces deux pôles est souvent présente dans mon esprit musical. Cet écart façonne ma pensée musicale et me confronte à de nombreux défis lorsque je tente de considérer ces deux concepts ensemble. Le résultat de cette problématique mise en pratique crée un résultat contemporain. Au cœur de cette dernière se trouve une entité symbolisée par le dialecte traditionnel des musiques modales du Moyen-Orient et du Proche-Orient.

Ma création musicale cherche à confronter la tradition orale moyen-orientale aux exigences de la contemporanéité. Ma démarche se définit par une exploration audacieuse des modes orientaux et de leurs aspects esthétiques tout en intégrant des éléments et des techniques de la musique contemporaine occidentale. Ce processus de transformation crée un nouveau langage musical qui exprime à la fois la profondeur de la tradition et la vision moderne du compositeur.

En tant que spécialiste du *kamancheh*, une vièle à pique iranienne, lorsque j'amorce une composition musicale, les structures modales viennent nourrir mon discours de façon inconsciente et naturelle. Dans le contexte de ma création artistique, l'esthétique des systèmes modaux m'influence grandement. Cependant, le but de mon projet est l'intégration de ces systèmes dans mes propres compositions contemporaines.

⁷ « L'approche sémantique reconnaît que la musique est le véhicule d'émotions, de sentiments, d'images appartenant au vécu des compositeurs et des auditeurs. » (Universalis, Encyclopædia. Analyse & sémiologie musicale. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/analyse-et-semiologie-musicales/>. Consulté le 25 juin 2022).

⁸ « Les Grecs attribuaient aux modes le pouvoir d'exprimer les divers états de l'âme et de les provoquer chez les musiciens et chez les auditeurs. C'est le doctrine de l'« *ethos* » des modes qui leur accorde à chacun un caractère particulier et une puissance morale. » (De la Montagne, Denis Havard. Musica et Memoria. http://www.musimem.com/Symbolique_systemes_musicaux.pdf. Consulté le 3 avril. 2023).

Le langage de la musique dite « contemporaine occidentale »⁹ possède ses propres éléments esthétiques. Cependant, son énorme pouvoir de flexibilité, sa capacité d'adaptabilité et ses tendances communes avec d'autres systèmes musicaux nous permettent facilement d'intégrer des notions provenant d'autres cultures musicales. La musique contemporaine peut facilement bénéficier du dialogue avec d'autres systèmes musicaux qui lui permettent d'accroître sa richesse. « Nos contacts avec les musiques d'autres cultures enrichissent notre compréhension du phénomène musical. »¹⁰.

Dans ma musique, le concept de la contemporanéité englobe d'une part la liberté esthétique, l'« autonomie »¹¹ et l'évolution de la musique dite « contemporaine » occidentale. Je distingue bien, dans ma pratique de cette musique, les matériaux issus du genre de la « musique du monde » et ceux propres à la musique dite « contemporaine » occidentale. D'autre part, ce concept implique dans ma musique les caractéristiques des modes traditionnels en tant que porteurs d'éthos, de sens et de caractères, ainsi que les idiomes en tant qu'éléments symboliques, les présentant souvent en exagérant l'émotion associée aux modes, les exhibant et les transmettant à travers un genre d'expressionnisme contemporain. À travers cette démarche, je cherche à créer un type de symbolisme empreint des codes esthétiques orientaux dans un contexte contemporain. Je cherche à présenter ces dialectes anciens dans une sorte de tableau de musique contemporaine occidentale dans lequel les symboles traditionnels (émotions, morphèmes¹², etc.) sont exagérés.

Problématique

⁹ J'utilise la terminologie de musique dite « contemporaine occidentale » en faisant référence à la musique créée à partir du milieu du XXe siècle jusqu'à aujourd'hui. Née de l'évolution de la tradition classique européenne, elle englobe une grande diversité de styles, de techniques et d'approches musicales qui ont évolué au fil du temps. Elle est souvent caractérisée par son exploration de nouvelles sonorités, de nouvelles structures formelles et de l'utilisation de technologies modernes. Dans plusieurs cas dans ma thèse, l'appellation de musique dite « contemporaine occidentale » veut se distinguer de celle de « musique contemporaine », la première désignant une esthétique musicale et la deuxième une appellation globale pour désigner une musique d'aujourd'hui.

¹⁰ Evangelista, José, « pour composer de la musique monodique », *Circuit : musique contemporaine*, Vol.1, n 2, 1990, p.55-57.

¹¹ Adorno, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. Gallimard, 2009. (Dans cet ouvrage, Adorno explore la musique contemporaine de son époque et examine comment elle peut exprimer l'autonomie artistique face aux contraintes sociales et aux conventions musicales traditionnelles.)

¹² Les morphèmes sont des unités minimales significatives d'un langage. La signification de ce concept sera développée dans le chapitre 2.3.

Ma recherche en écriture musicale m'amène à poser les questions théoriques suivantes :

En raison de l'étendue du concept du mode dans le monde et de sa complexité, comment peut-il être défini en rapport avec son herméneutique¹³ à travers différents aspects, tels que ceux du contexte de l'époque ancienne et contemporaine, ou ceux de l'Orient et de l'Occident ? Ceci nous amène à nous demander quels sont les principes qui distinguent les modes orientaux des autres modes ? Je cherche à répondre à ces deux premières questions afin d'intégrer les modes orientaux traditionnels dans un contexte contemporain. Cette intégration implique-t-elle un phénomène de transformation des contenus musicaux sémiotiques et syntaxiques traditionnels ? Cette intégration vers un langage contemporain est-elle possible grâce aux éléments endogènes, ou intrinsèques du mode ? Quels sont les éléments exogènes, ou externes des systèmes modaux qui pourraient être plus efficaces pour la transformation ? Suite à ce processus, nous pouvons nous demander si les auditeurs peuvent percevoir ou reconnaître le matériau de source. Alors que cette démarche veut intégrer de façon organique la musique traditionnelle au contexte contemporain, est-il possible de définir la frontière entre les deux ?

Positionnement de ma démarche dans le contexte de la création contemporaine :

Plusieurs compositeurs ont utilisé des paramètres provenant de systèmes musicaux extraoccidentaux, notamment de la musique d'Orient, pour créer de nouveaux styles de composition. Cette tendance à chercher de nouvelles avenues dans d'autres cultures musicales constitue une étape importante de l'évolution de la musique contemporaine occidentale. Par exemple, nous pouvons observer l'influence de la musique hindoue sur l'approche rythmique du compositeur français Olivier Messiaen. Il a notamment utilisé des formules rythmiques de *décis-tâlas* issus des musiques traditionnelles de l'Inde du Nord dans ses pièces *Oiseaux exotiques* et *Turangalîla-Symphonie*.

¹³ L'herméneutique concerne la théorie de l'interprétation des signes comme éléments symboliques d'une culture. Plusieurs chercheurs dont le musicologue Jean-Jacques Nattiez utilisent cette théorie pour analyser des œuvres musicales. (Lefebvre, Marie-Thérèse. "Jean-Jacques Nattiez. *Wagner androgyne, essai sur l'interprétation*. Paris : Christian Bourgois, Musique/Passé/Présent, 1990, 415 pp." *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, volume 12, number 1, 1992, p. 135–140. <https://doi.org/10.7202/1014218ar>)

Un autre exemple est celui du compositeur allemand Paul Hindemith qui a incorporé des éléments idiomatiques du jazz tels que les triades étendues ainsi que l'ornementation et les syncopes spécifiques au *ragtime* dans sa *Suite 1922*. Ces éléments ont été adaptés à la forme de la gigue de Bach selon la tradition classique en raison de leurs caractères partageant des similitudes. De même, la compositrice Ana Sokolovic explore le folklore des Balkans à travers son propre langage musical contemporain.

Dans sa thèse¹⁴, le musicologue Anis Fariji traite des œuvres de trois compositeurs arabes : Ahmed Essyad, Zad Moultaqa et Saed Haddad. Le chercheur établit des liens entre leurs approches des musiques traditionnelles du monde arabe et la pensée critique de la modernité musicale occidentale. Des compositeurs de musique contemporaine d'origine orientale tels que Zad Moultaqa, Reza Vali et Farangiz Alizadeh ont puisé leur inspiration dans les systèmes du *maqam* arabe, du *dastgah* persan et du *mugham* azerbaïdjanais respectivement. Ces compositeurs ont exploré différents aspects de ces systèmes orientaux tels que la microtonalité, les rythmes spécifiques à ces systèmes, leurs éléments syntaxiques et leurs idiomes. Ils abordent également l'interculturalisme en intégrant dans leur musique des instruments orientaux et des textures hétérophoniques. Ils offrent également un nouveau contexte de présentation à des éléments monodiques orientaux en les confrontant à une musique polyphonique. Farangiz Alizadeh, compositrice d'origine azerbaïdjanaise, a modifié l'échelle du mode *tchahargah* en en proposant une forme tempérée diatonique. Elle a également utilisé plusieurs progressions harmoniques occidentales dans sa pièce *Oasis*, souvent dans une texture homophonique. Nous pouvons observer de nombreux exemples impliquant le concept de l'hétérophonie¹⁵ dans la musique de Moultaqa, et particulièrement celle provenant du système du *maqam* arabe. Quant à lui, le compositeur d'origine iranienne Reza Vali préserve les structures syntaxiques du système du *dastgah*, les développements thématiques des mélodies modèles, les modulations au sein du système de *dastgah* et la microtonalité.

¹⁴ Fariji, Anis. *Exemple de La modernité musicale arabo-berbère à travers les cas des trois Compositeurs : Ahmed Essyad, Zad Moultaqa et Saed Haddad*. *Cahiers d'ethnomusicologie*. Vol. 30, 2017. p. 271.

¹⁵ L'hétérophonie est une « ... exécution simultanée, mais quelque peu variée, d'une même référence mélodique, par deux ou plusieurs sources sonores – voix et/ou instrument(s). Sur le plan du rythme, il en résulte de fréquents décalages, ainsi que de légères variantes sur le plan mélodique. » (Arom, Simha. *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI^e Siècle*. Edited by Jean-Jacques Nattiez, vol. 5, 2003, p. 1089.)

Dans mes œuvres, on peut trouver des démarches compositionnelles plus ou moins similaires à celles de ces trois compositeurs. Toutefois, en contraste avec leurs approches, j'utilise de façon constante des formules mélodiques entrelacées, notamment à partir de motifs stéréotypes des modes, qui ne sont pas nécessairement fidèles aux structures syntaxiques des systèmes modaux mentionnés. Autrement dit, j'utilise le rôle symbolique des idiomes et des clichés en dehors de leur contexte syntaxique traditionnel. Ainsi, je m'efforce de préserver certaines caractéristiques des modes orientaux telles que la microtonalité et l'ornementation tout en les intégrant naturellement à travers ce que nous pouvons appeler des motifs stéréotypes, qui sont en fait une façon de présenter le mode dans sa représentation la plus concise. Nous définirons bien ce concept dans la section 1.4.2, puisqu'il est essentiel à la compréhension des modes orientaux.

L'omniprésence des matériaux idiomatiques¹⁶ tels que les gestes, les traits stylistiques des instruments orientaux, les intervalles et leurs ornements spécifiques, ainsi que les rythmes asymétriques cycliques (les modes rythmiques) et l'élasticité du rythme en école persane, sont employées dans toutes les pièces de manière manifeste.

Méthodologie

Mon approche du procédé de transformation du langage traditionnel au langage contemporain passe par deux idées générales : les métamorphoses endogènes¹⁷ et exogènes¹⁸. La métamorphose endogène concerne principalement la modification des éléments internes des systèmes modaux

¹⁶ [...] musical "idiom" is a meaningful marker that can be analyzed as a semiotic unit. It possesses a fixed structure: [...], sustaining a descending second in minor, on suspended harmony in slow tempo will necessarily produce "lamento" effect. There is a fixed structure and there is a piece of information assigned to that structure by virtue of convention. Such combination generates a sign and secures effective communication of information: the senses of a listener recognize the physical structure of the sign, and the mind retrieves the piece of information associated with it. (Godzich, Wlad, et al. 'A Theory of Semiotics'. Journal of Music Theory, vol. 22, no. 1, Duke University Press, 1978, p. 117, <https://doi.org/10.2307/843633>.p. 6- 16.)

¹⁷ Au niveau étymologique, « endo » signifie « dans » et « gène » signifie « origine ». Je l'utilise en référence aux éléments intrinsèques du mode oriental.

¹⁸ Au niveau étymologique, « exo » signifie « hors de ». J'emploie ce mot en faisant référence aux éléments qui proviennent de l'extérieur du mode oriental, et principalement la musique dite « contemporaine occidentale ».

orientaux, tandis que la métamorphose exogène est définie par ma réflexion personnelle sur la musique dite « contemporaine » occidentale, qui influence les matériaux des systèmes modaux. Pour exprimer la transformation endogène, j'utilise l'analogie entre l'approche linguistique et le langage musical. Dans ce contexte, mes créations privilégient toutefois une approche sémiotique en dehors des contextes syntaxiques musicaux habituels, ce qui me permet d'adapter les éléments du langage traditionnel au langage contemporain, notamment grâce à ce que j'appelle les morphèmes. Les « morphèmes sont les plus petits éléments significatifs individuels dans l'expression d'un langage »¹⁹. Dans cette thèse, je considère la fragmentation des modes en unités constituantes significatives et sémantiques.

Pour le procédé de transformation exogène, j'ai recours aux théories de composition du XXe et XXI siècle en musique contemporaine occidentale au niveau technique et esthétique, notamment en ce qui concerne le timbre et la texture. Lorsque considérées aux côtés des systèmes du *maqam* et du *dastgah*, ces recherches m'ont amené à trouver des tendances musicales communes entre les systèmes traditionnels et contemporains. En identifiant toutes les tendances communes entre ces deux univers musicaux, il est possible de reconstruire de nouveaux styles de composition basés sur deux points de vue différents par rapport à un concept musical particulier. Par exemple, nous pouvons comparer le point de vue sur l'hétérophonie dans les cultures musicales du Moyen-Orient avec celui qui est parfois observable dans certaines œuvres contemporaines occidentales comme chez Xenakis (*Jonchaies*) et Ligeti (*Lontano* et *Kyrie*). C'est la raison pour laquelle une partie importante de mon processus méthodologique implique la transcription et l'analyse de textures de musiques de tradition orale moyen-orientales²⁰ afin de déterminer des tendances communes.

Ainsi, la composition de mes œuvres dans cette recherche s'est concentrée sur l'utilisation de pratiques moyen-orientales basées sur les éléments sémiotiques dérivant des modes orientaux. Cette démarche m'a permis d'intégrer de nouveaux modes de jeu à la pratique de la musique occidentale contemporaine alors que j'ai produit plusieurs études concertantes qui explorent ces techniques. Ces études aideront, je l'espère, les interprètes occidentaux à s'appropriier ces particularités d'interprétation.

¹⁹ Traduit de l'anglais : Hockett, *A Course in Modern Linguistics*, Macmillan Company, 1958, p.123.

²⁰ Voir les quatre transcriptions en annexe.

Enfin, cette thèse comporte trois grands chapitres. Le premier présente un survol de la théorie et de la pratique de la tradition de la musique du Moyen-Orient et du Proche-Orient en mettant l'accent sur les concepts du mode et du système du *maqam* et du *dastgah*. Le deuxième chapitre se concentre sur la présentation des procédés de transformation endogènes et exogènes et de certaines stratégies pour leur mise en œuvre. Finalement, le troisième chapitre présente des analyses des œuvres que j'ai composées dans le cadre de ma recherche, soit des études concertantes, quatre pièces pour solistes et quatre pièces pour orchestre ou quatuor à cordes avec ou sans le *kamancheh*.

Chapitre 1 – La tradition des modes orientaux : la musique modale au Proche et au Moyen-Orient

Dans le cadre de mon travail, j'aborde deux déclinaisons importantes des modes orientaux qui font partie des traditions musicales du Proche et du Moyen-Orient : le *maqam* ou *makam*, systèmes modaux courants en musique arabe et turque, ainsi que le *dastgah*, issu de la musique savante persane. Avant de présenter ces systèmes modaux, il est essentiel de se poser la question de ce qui les particularise et les distingue des autres classifications de modes. Cette question nécessite une réflexion sur la définition du mode en soi et sur l'existence d'écarts entre la théorie et la pratique qui affectent mes créations musicales.

1.1. Le mode : définition et implications

Le mot « mode », provient du latin *modus* et signifie « mesure », « manière » et « façon ». Il renvoie à une longue histoire de différentes cultures musicales à travers le monde, offrant ainsi plusieurs choix d'interprétations pour définir ce concept. Cette ambiguïté dans la définition du mode renforce la complexité de la problématique dans le cadre de mon projet.

La traduction des termes musicaux des traditions orales dans le vocabulaire des musicologues occidentaux peut parfois générer de la confusion. Le concept de mode est particulièrement touché par ce problème, alors que le terme est souvent confondu avec échelle ou gamme.

Les rapports entre les notions d'échelle, de ton, de gamme, d'aspect et de mode échappent encore en partie à une théorie générale, en particulier parce que les mots gardent un caractère amphibologique (ambigu) ou que les termes ne sont définis qu'à travers des répertoires très limités. Beaucoup de musiciens, de musicologues et ethnomusicologues, d'analystes confondent système d'accordage, échelle, gamme et mode.²¹

François Picard cherche à clarifier la notion du mode en soulignant les différences entre des termes proches tels que le système d'accordage, l'échelle, la gamme et le ton²². Bien que l'on puisse considérer l'échelle²³ comme une base pour construire le mode, cela ne répond pas à la question fondamentale de ce qu'est le concept du mode. Cependant, on peut recentrer la discussion sur l'échelle du mode en la considérant comme un élément qui évoque des couleurs spécifiques de ce dernier en fonction de ses intervalles conjoints caractéristiques. L'échelle et le ton ensemble déterminent ensuite la gamme. En d'autres mots, la gamme sans le ton n'est qu'une simple échelle. À cet égard, certaines définitions se fondent sur la relation du mode, de son échelle et sa gamme : « Un mode est, dans le domaine musical, l'organisation des hauteurs d'une échelle autour d'une tonique »²⁴. Selon Harold Powers, la notion de mode peut être comprise de deux manières différentes. D'une part, elle peut désigner une gamme particulière qui est associée à un contexte

²¹ Picard, François. *Échelles et modes, pour une musicologie généralisée*. Licence. Ethnomusicologie, Centre universitaire Clignancourt, université Paris-Sorbonne, France. 2000, p.1. <https://shs.hal.science/cel-01150222>

²² François Picard désigne le ton en parlant de la note de départ de l'échelle, en valeur absolue, par exemple une gamme en *ré dorien*.

²³ « L'échelle (*pitch set*) est un ensemble discret de notes choisi au sein du système des hauteurs et caractérisé par des relations d'intervalles. ». Picard, *Ibid.*

²⁴ Gouttenoire, Philippe, and Jean-Philippe Guye. *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*. Delatour, 2006, p 70.

musical et culturel spécifique et, d'autre part, elle peut désigner une mélodie²⁵. Cependant, quel que soit le sens choisi, il est important de noter que l'attribution du mode à un objet musical implique une hiérarchie des hauteurs ou des restrictions en termes de succession des hauteurs.

En d'autres termes, le mode est caractérisé par une organisation spécifique des hauteurs qui lui donne une identité musicale distincte. Harold Powers souligne que la notion de mode est complexe et peut être comprise de différentes manières. Qu'il s'agisse d'une gamme particulière ou d'une mélodie, l'essentiel est que le mode implique une organisation spécifique des hauteurs qui donne une couleur musicale particulière.

Taking the term in the modern, twofold sense, mode can be defined as either a 'particularized scale' or a 'generalized tune', or both, depending on the musical and cultural context. If one thinks of scale and tune as representing the poles of a continuum of melodic predetermination, then most of the area between can be designated one way or another as being in the domain of mode. To attribute mode to a musical item implies some hierarchy of pitch relationships, or some restriction on pitch successions²⁶.

Bien que la définition du mode implique généralement une relation entre les termes de la gamme et de l'échelle, les restrictions hiérarchiques qui en découlent ne permettent pas toujours de concrétiser le mode de manière libre dans la construction mélodique.

What can be called the mode of a musical item is never so restricted as what is implied by referring to its "tune"; a mode is always at least a melody type or melody model, never just a fixed melody²⁷.

Le mode se situe quelque part entre la gamme et la mélodie en tant que succession de notes. En effet, il donne une structure ou un modèle mélodique qui peut être utilisé comme base pour l'improvisation ou la composition, tout en laissant une certaine liberté pour varier ou embellir ce modèle de base. Ainsi, le mode peut être considéré comme une sorte de mélodie-type ou mélodie-

²⁵ L'ethnomusicologue Harold Powers utilise le terme *tune* pour désigner ce type de mélodie. «Tunes related through recombining draw from a pool of melodic motives which, through long association with each other, belong together somewhat like the characteristic features of explicit modal systems. » (Powers, Harold S. and Frans Wiering, 'Mode (I, 2): Modal scales and traditional music: The term, Grove Dictionary Online (2000-05), [www.grovemusic.com. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718))

²⁶ Sadie, Stanley, and John Tyrrell. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., Oxford University Press, 2001.

²⁷ Powers, Harold S. and Frans Wiering, 'Mode (I, 1): Middle East and Asia: The term, Grove Dictionary Online (2000-05), [www.grovemusic.com. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718)

modèle qui donne une couleur spécifique à la musique. Cependant, il est important de souligner que cette structure mélodique n'est pas complètement fixée ou figée. Au contraire, elle peut varier en fonction du contexte musical, culturel et esthétique dans lequel elle est utilisée. C'est pourquoi le mode peut être considéré comme un phénomène en évolution constante, qui se transforme et s'adapte selon les besoins et les exigences des pratiques musicales. En somme, le mode représente une forme d'abstraction musicale qui se concrétise à travers des pratiques conventionnelles et des contextes spécifiques, tout en laissant une certaine marge de liberté créative et interprétative.

1.1.1. Modalité

La hiérarchie qui existe entre les degrés d'une gamme, ainsi que l'utilisation de figures mélodiques spécifiques telles que les cadences ou les notes sensibles conduisant à la note finale, peuvent créer un mode particulier.

The modality of a musical item is principally determined by the arrangement of intervals on the scale. But in the case where the arrangement of intervals is the same for several modes, there are other empirical means for distinguishing the modality of a particular melody: return of certain cadences or of certain melodic formulae, preponderance of certain dominant degrees, and lastly, the final note.²⁸

Bien que les paramètres culturels puissent varier pour chaque mode, les définitions de la modalité nous permettent plus facilement de décrire le concept de mode comme une « succession de sons s'appuyant sur le principe de la modalité »²⁹. J'explore différentes tentatives pour élucider la modalité et pour mettre en évidence les écarts qui existent entre certains aspects théoriques définissant le mode oriental en Occident et sa pratique courante en Orient. En tant que compositeur de musique modale du Moyen-Orient, je suis particulièrement préoccupé par l'utilisation de ces paramètres pratiques dans mes compositions.

D'une part, il est important de souligner la différence entre la gamme, l'échelle et le mode. Bien que les apparences de ces éléments soient inévitables dans l'identification du mode, il est essentiel

²⁸ Powers, Harold S. and Richard Widdess, 'Mode (V, 1): Middle East and Asia: Introduction: "Mode" as a Musicological Concept' in L. Macy (ed.), *Grove Dictionary Online* (2000-05), www.grovemusic.com.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718>

²⁹ Weber, *Ibid*, p. 513.

de ne pas confondre leur concept avec leur application pratique. Ainsi, pour illustrer un mode oriental, il est préférable d'utiliser ensemble l'échelle, la gamme et une formule spécifique du mode. D'autre part, il est intéressant d'aborder les perspectives qui mettent en évidence ce qui est appelé les modes formulaires, un concept qui permet de comprendre celui du mode en Orient. Il est également pertinent de tenir compte du point de vue historique d'un mode pour mieux le comprendre.

1.1.2. Les modes formulaires

Pour aborder le concept de la modalité, explorons un genre de mode qui est plus en accord avec l'aspect pratique du mode en Orient.

Le mode formulaire (rāga hindou, maqām arabe, musique religieuse byzantine, plainchant primitif, les « harmonies grecques »). C'est un ensemble complexe qui comporte une échelle caractéristique, mais souvent aussi — et surtout — un ensemble de conventions permettant de l'identifier facilement³⁰.

En réalité, les contrastes évidents entre la pratique et la théorie nous amènent à exiger différents genres de mode pour justifier leur relation en tant que sous-ensemble du terme « mode ». Plusieurs musicologues considèrent qu'il existe des antinomies évidentes entre les différents termes proches du mode et le concept général du « mode ».

La notion de mode n'est pas *une* notion, valable pour tous les temps et tous les pays. Elle s'est transformée au cours des siècles de telle manière qu'on ne peut la définir qu'en fonction de l'époque et du lieu où on l'examine.³¹

En Occident, un exemple récent de la validité du terme « mode » peut être observé à travers les « modes de Messiaen ». L'appellation de « mode » peut être critiquée alors que ceux-ci sont surtout déterminés par une courte combinaison d'intervalles dans un espace octaviant (par exemple, le deuxième mode qui est basé sur un intervalle de seconde majeure puis de seconde mineure répétées).

³⁰ Picard, François. Modalité et pentatonisme. *Analyse musicale*, 2001, 2e trimestre, p.37.

³¹ Chailley, Jacques. *L'imbroglio des modes*. Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1960, p.9.

La possibilité de créer des aspects différents n'est en effet pas lié seulement (et pas linéairement) au nombre des notes, mais au nombre d'intervalles différents et à l'irrégularité de leur répartition dans l'échelle.³²

Au contraire, les répertoires des modes d'église mettent en avant l'importance du caractère propre à chaque mode dans leur formule mélodique concrète.

Modern studies of both Gregorian and Byzantine repertory have come to attach more and more importance to melodic formulas and melody-types as determinants of modal character³³.

Cette hétérogénéité dans la définition du mode est si évidente que Harold Powers l'a recensée dans différents genres musicaux. Dans son article « Mode » du *New Grove*, Harold Powers émet une critique contre la notion d'unicité du mode. Son argumentation se résume en ceci : « il n'y a rien de commun entre les tons du grégorien, le *râga* indien, le *maqâm* arabe, le *patet* javanais »³⁴.

Il est vrai que la notion de mode peut varier en fonction des contextes historiques, géographiques ou culturels. Cependant, Tran Van Khê propose une classification pertinente en utilisant l'expression « mode formulaire » pour regrouper différents systèmes modaux en fonction de caractéristiques communes. Cette classification peut être utile pour établir une typologie des modes en fonction de leur importance relative.

Dans cette configuration, Tran Van Khê identifie les caractères fondamentaux³⁵ qui caractérisent un mode : une échelle modale déterminée, une hiérarchie des degrés, une formule mélodique, un sentiment modal (éthos), ainsi que des caractères secondaires tels que l'ornementation spécifique et les durées de notes appuyées. Les critères établis par Tran Van Khé pour la définition d'un mode, peuvent constituer un point de départ intéressant pour théoriser les modes orientaux :

Tran Van Khê énumère, outre l'échelle, d'autres critères associés à la définition d'un mode : hiérarchie des degrés, formule mélodique, sentiment modal. Il examine les *râga* indiens, les

³² Picard, François. *Échelles et modes, pour une musicologie généralisée*. Licence. Ethnomusicologie, Centre universitaire Clignancourt, université Paris-Sorbonne, France. 2000, p.4. « <https://shs.hal.science/ce1150222> ».

³³ Powers, Harold S. "Mode and Raga." *The Musical Quarterly*, vol. 44, no. 4, 1958, p.457.

³⁴ Picard, François. Modalité et pentatonisme. *Analyse musicale*, 2001, 2e trimestre, p.37.

³⁵ Universalis, Encyclopædia. *Modes musicaux*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/modes-musicaux/>. Accessed 25 Mar. 2023.

dastgâh ou *avâz* iraniens, les *maqâmat* arabo-turcs, puis les *diêu* vietnamiens, les *bhur* de Mauritanie et les *patet* indonésiens³⁶.

Le but de ce projet était de présenter les modes formulaireux, tels que le *dastgah* et le *maqam*, en tant que sources importantes de compositions dans la musique du Moyen-Orient. Ces systèmes modaux possèdent non seulement toutes les caractéristiques fondamentales identifiées par Tran Van Khé, mais également plusieurs caractéristiques secondaires similaires qui contribuent à leur richesse et à leur diversité.

1.1.3. Le sentiment modal (l'éthos)

Nous ne pouvons pas précisément dire que les sentiments associés à la perception d'un mode renvoient à la notion antique d'éthos. Cependant, la définition de *harmoniai* par Platon est similaire à celle des modes formulaireux, nous permettant de considérer le concept d'éthos en tant qu'un caractère éthique. « Les compositions musicales construites sur les *harmoniai*, selon la terminologie utilisée par Platon (les harmonies étaient des gammes ou des formules mélodiques avec une certaine disposition d'intervalles à l'intérieur de la gamme) avaient un caractère éthique propre ou *éthos* ». ³⁷

C'est la raison pour laquelle, dans cette thèse, je considère les termes de sentiment modal, de contenus affectifs et d'éthos équivalents. L'éthos est une approche qui fait partie des caractères fondamentaux du mode. D'une part, en tant qu'interprète de musique modale du Moyen-Orient, je confirme l'omniprésence de cette propriété du mode chez les musiciens de cette région. Également, en tant que compositeur, l'aspect sémantique de ma musique relie les modes orientaux à des sentiments. En effet, nous pouvons associer aux caractères des modes traditionnels des émotions spécifiques. Le caractère et la forme de mes pièces sont souvent inspirés de ces caractères des modes.

Toutefois, l'*éthos* traditionnel de l'harmonie dorienne est la force ; celui de l'éolienne, la noblesse ; l'harmonie phrygienne convient à la musique pour aulos ; l'harmonie ionienne est douce ; la

³⁶ Picard. *Ibid.*

³⁷ Otaola, Paloma. 'L'*ethos* Des Rythmes Dans La Théorie Musicale Grecque'. Delavaud-Roux, Marie-Hélène. *Musiques et Danses Dans l'Antiquité*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011, page 101.

lydienne larmoyante ; l'hypolydienne était employée dans les fêtes en l'honneur de Dionysos ; finalement, la mixolydienne est une harmonie plaintive. [...] Tant Platon qu'Aristote s'attardent à évoquer la valeur éthique de différentes sortes d'harmonies. Dans le livre III de la *République*, Platon donne une classification des harmonies selon leurs *éthos*.³⁸

Tran Van Khé exprime l'éthos en l'attachant à chaque notion de mode à partir des modes orientaux comme le *raga*, le *dastgah* et le *maqam* :

À chaque *rāga* correspondent une heure d'exécution, une saison, un élément ou un sentiment particulier : par exemple, les *rāga* Lalitā, Bhairavī, Todī se jouent le matin [...] Selon Dariouche Safvate et Nelly Caron, [...] le Tchâhargâh « dégage une impression de force » ; le Mâhur exprime « la dignité et la majesté ». [...] Selon Rouanet, le *maqām* Râst provoque la joie, le Ochâq la peur, l'Aoudj la jubilation, etc.³⁹.

1.2. Les concepts principaux des modes orientaux dans les systèmes modaux

Les procédés mélodiques sont au cœur de tous les concepts modaux de musique moyen-orientale. Conformément à la section précédente sur le mode formulaire, la difficulté d'approcher ce concept réside dans le traitement de matériaux. Le système modal oriental ne se contente pas d'avoir des règles pour la hauteur des notes ; il inclut également une hiérarchie des degrés dans une échelle déterminée contenant des intervalles microtonals et des formules mélodiques en tant que caractères fondamentaux.

1.2.1. Les caractères fondamentaux

Les systèmes modaux du *maqam* et du *dastgah* comprennent deux caractères fondamentaux :

- La hiérarchie des degrés dans l'échelle du mode (comme la dominante⁴⁰ ou le centre modal, la note finale, la sensible modale pour arriver à la note finale, la note d'arrêt, la note variable, etc.). L'application de ces éléments hiérarchiques dans une musique entraîne des parcours mélodiques spécifiques (*seyr* ou *seyir*) nous conduisant à établir des formules mélodiques et des mélodies-modèles. Ces caractères fondamentaux seront présentés plus en détail aux sections du *maqam* (1.4.) et du *dastgah* (1.5.) pour chaque système ;

³⁸ *Ibid*, p.101.

³⁹ Universalis, *Modes musicaux*, *Ibid*.

⁴⁰ Ne pas confondre avec la dominante en musique tonale.

- La microtonalité particulière dans une échelle déterminée.

Différents selon le système modal utilisé, ces propriétés essentielles sont recentrées sur l'approche tonale-spatiale⁴¹ du concept de mode. Il existe des particularités esthétiques secondaires à propos du mode qui sont aussi variables d'une culture modale à l'autre.

1.2.2. Les caractères secondaires

Les caractères secondaires, quant à eux, sont plus nombreux :

- Les aspects rythmico-temporels⁴² comme le *iqa* et le *usul* ainsi que les rythmes additifs⁴³ comme l'*aksak*, la poésie métrique (*bahr*) et les rythmes non mesurés et élastiques ;
- l'ornementation spécifique comme le *tekyeh* et le *tahrir* ;
- les traits stylistiques, par exemple des techniques spécifiques des instruments orientaux, comme le *dorrab* pour les instruments à cordes ;
- les procédés de traitement des phrasés relativement aux règles grammaticales musicales des systèmes modaux ;
- les styles d'improvisation orientale dans les formes improvisées (*bedaheh*) comme le *javab-avaz*, le *taqsim-layali*, etc. ;
- les formes musicales comme le *taqsim*, le *semai*, le *masnavi* et le *reng* ;
- l'aspect monodique et hétérophonique des textures ;
- la tessiture et le timbre ;
- le sentiment modal (*éthos*).

⁴¹ Cette terminologie a été inventée par le musicologue et compositeur Touma et désigne le concept d'organisation des hauteurs (en les désignant par « tonal », faisant référence à la distance de ton entre les notes) dans l'espace. Plus précisément, ce terme désigne un mode sans son rythme (un mode peut être représenté sans avoir recours au rythme). Nous pourrions mieux comprendre ce concept dans la section sur le *maqam* (1.4).

⁴² Utilisé par le musicologue Touma, le terme « rythmico-temporel » renvoie au rythme de certains systèmes modaux orientaux comme le *maqam* arabe ou le *makam* turc. Voir la section 1.4.3. sur les modes rythmiques.

⁴³ « Pour distinguer l'organisation temporelle des musiques qui se prêtent à une division en pulsations égales de celles qui sont asymétriques, la terminologie musicologique, en suivant Curt Sachs, a qualifié les premières de « rythmes divisifs » et les secondes de « rythmes additifs » (Sachs, 1953: 24-25). » (Arom, Simha. "L'aksak: Principes et typologie." *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 17, 2004, pp. 11–48. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/40240517>. Accessed 27 Nov. 2023.)

On ne peut pas parler du mode oriental sans considérer les contextes culturels musicaux dans lesquels ils se sont développés. Le traitement en détail de ces principes fondamentaux et secondaires à travers les explorations des systèmes du *maqam* et du *dastgah* constitue la source et l'esprit du processus de création dans mes œuvres.

1.3. Les intervalles et la microtonalité dans les systèmes du *dastgah*, du *maqam* et du *makam*

Je consacre ici une section aux hauteurs et aux intervalles des systèmes modaux du Proche et Moyen-Orient afin de mettre en évidence leurs aspects sémiotiques issus de l'espace non diatonique du langage modal. En effet, un élément essentiel de la musique moyen-orientale est la microtonalité, utilisée pour transmettre des significations culturelles et symboliques. Je cherche également à l'appliquer comme nouveau système fonctionnel pour la création de musique contemporaine occidentale.

Au niveau théorique, nous sommes confrontés à des hauteurs et à des intervalles provenant de plusieurs systèmes musicaux, parmi lesquels certains sont plus pertinents pour les pratiques de mes compositions destinées aux instrumentistes occidentaux. Ces systèmes incluent l'échelle chromatique de 17 tons du musicien Safiyü'd-Din Urmevî (1224-1294), l'échelle ultrachromatique de 24 repères et degrés courante dans la musique arabe, l'échelle chromatique de 31 repères et degrés du système « pythagoro-commatique »⁴⁴ (une théorie moderne en Turquie) et le système Yarman-36 *makam tone-system*. J'aborde ces différents systèmes en les comparant et en trouvant des corrélations entre eux. Ceci étant dit, l'aspect chromatique de ces échelles ne correspond pas à leur aspect modal : « on n'entend jamais, ou presque, l'intervalle de quart de ton, en ce sens qu'on ne joue en principe jamais consécutivement deux notes séparées par cet intervalle »⁴⁵.

Les intervalles proches ou presque similaires des systèmes du *dastgah* iranien, du *maqam* arabe et du *makam* turc sont souvent marqués de subtiles différences. Par exemple, le mode *bayati* est

⁴⁴ Ayari, Mondher. *De la théorie à l'art de l'improvisation : analyse de performances et modélisation musicale*. Delatour France, 2006, p 32.

⁴⁵ Caron, Nelly, and Dariouche Safvate. *Musique D'iran*. Buchet-Chastel, 1997, p 29.

présent dans ces trois systèmes modaux sous un nom différent et avec des particularités diverses. Le deuxième degré de tétracorde du mode *bayati* en *la*, axe autour de *si* démol, est égal au quart de ton et un peu plus bas ou plus aigu selon le système modal utilisé. Pourtant, ces intervalles ont le pouvoir de modifier plus ou moins le discours et la saveur du mode. La source du mode est alors discernable entre les musiciens des régions du Proche et du Moyen-Orient.

Bayati porte divers noms selon la culture : le mode *bayat* en *la* (musique kurde), le *shour* en *la* (*dastgah* persan) et le *ussak* ou *ushaq* en *la* (*makam* turque). Cette divergence d'un système à l'autre n'est toutefois pas si grande au niveau perceptif des musiciens occidentaux, pouvant passer inaperçue à leurs oreilles. C'est la raison pour laquelle, dans certaines de mes pièces, les intervalles ne sont pas des éléments sémiotiques essentiels alors que j'essaie de trouver une solution simplifiée pour les interprètes occidentaux. Dans plusieurs de ces situations, par exemple où le système oriental demande l'usage de plus ou moins un huitième de ton, j'ai recours au système divisant l'octave en 24 quarts de ton. J'ai donc, dans certaines pièces, utilisé les quarts de ton pour simplifier certains intervalles plus complexes. Il est important pour moi que cette modification n'affecte pas les caractéristiques du mode. Par exemple, dans la figure 1-1, la modification de *si* démol vers *si* bécarre et *si* bémol changerait carrément le mode respectivement au mode *buselik* et au mode *kurde*.



Figure 1-1 : Tétracorde *bayati-shour-ussak-bayat* en *la*.

Le compositeur et musicologue iranien de l'époque contemporaine Hormoz Farhat parle des tons « neutres » et leur attribue une grande flexibilité en pratique.

Hormoz Farhat, qui dit avoir opéré des mensurations sur des instruments musicaux portant des frettes mobiles, caractérise les intervalles de secondes neutres « flexibles » et les divise en deux catégories : tons neutres « petits » et « grands », allant respectivement de 125 à 145 cents et de 150 à 170 cents. Avant lui, on considérait que la musique persane (tout comme la musique turque) était

construite sur les intervalles pythagoriciens, qui entendent l’articulation du ton en tant que *limma* — *limma-comma*.⁴⁶

En revanche, les théoriciens de l’époque ancienne comme Safi al din Urmawi et Farabi fournissent des intervalles précis qui peuvent être utilisés dans les différents systèmes modaux.

1	A (ا)	1/1	0,00
2	B (ب)	256/243	90,22
3	C (ج)	65536/59049	180,45
4	D (د)	9/8	203,91
5	H (ه)	32/27	294,13
6	V (و)	8192/6561	384,36
7	Z (ز)	81/64	407,82
8	H (ح)	4/3	498,04
9	T (ط)	1024/729	588,27
10	Y (ي)	262144/177147	678,49
11	YA (يا)	3/2	701,96
12	YB (يب)	128/81	792,18
13	YC (يع)	32768/19683	882,40
14	YD (يد)	27/16	905,87
15	Yh (يه)	16/9	996,09
16	YV (يـ)	4096/2187	1086,31
17	YZ (يز)	1048576/531441	1176,54
18	YH (يـ)	2/1	1200,00

Figure 1-2 : Les intervalles du système de 17 tons de Safi al din al Urmawi (alphabet ancien, ratios, cents).⁴⁷

Dans son livre *Kitab al adwar*, Urmawi explore la division d’une octave en 17 intervalles (18 tons avec l’octave elle-même) et la méthode selon laquelle les modes se définissent. Bien qu’il existe plusieurs intervalles assez proches du système à tempérament égal de douze sons comme la quatre juste (498,04) en rapport à son équivalent tempéré (500 cents), on observe que l’intervalle comme le *bakiya* (90 cents) (au deuxième rang dans la figure 1-2) a un plus grand écart avec son plus proche équivalent qui est le demi-ton diatonique (100 cents).

En réfléchissant aux intervalles du système Yarman de pentacordes des *makams segah* et *kurdi*, nous sommes confrontés à des intervalles particuliers qui se trouvent dans la musique turque, soit

⁴⁶ Skoulios, Markos. “Théories et pratiques modales de l’Orient, Un Itinéraire (with Yorgos Kokkonis) [FR] (Τροπικές Θεωρίες Και Πρακτικές Της Ανατολής, Μια Διαδρομή).” De la théorie à l’art de l’improvisation (Ayari, M. éd.) pp. 7-21 Paris: Delatour France Paris: Delatour France (2005): 7–21.

⁴⁷ Limited, Fstc, and Fazli Arslan. 2007, page 18, https://muslimheritage.com/uploads/The_Theory_of_Music.pdf.

dans le système de Safi al-din Urmawi ainsi que le système pythagoro-commatique. Nous pouvons voir dans la figure 1-3 différents intervalles interprétés par différents musiciens dans une notation occidentale⁴⁸. Dans la figure, les altérations « monèse » et « démol » servent à représenter les petits et grands *mucennaps*, ces intervalles qui demandent à jouer une note 20 à 25 cents plus bas ou hauts (alors que ces altérations dans leur forme standard de l'Ircam ajoutent ou réduisent 50 cents). Le bémol avec la barre, quant à lui, sert à représenter des intervalles plus petits, notamment l'intervalle au deuxième rang de la figure 1-2, le *bakiya*, qui demande à jouer la note 10-15 cents plus bas.

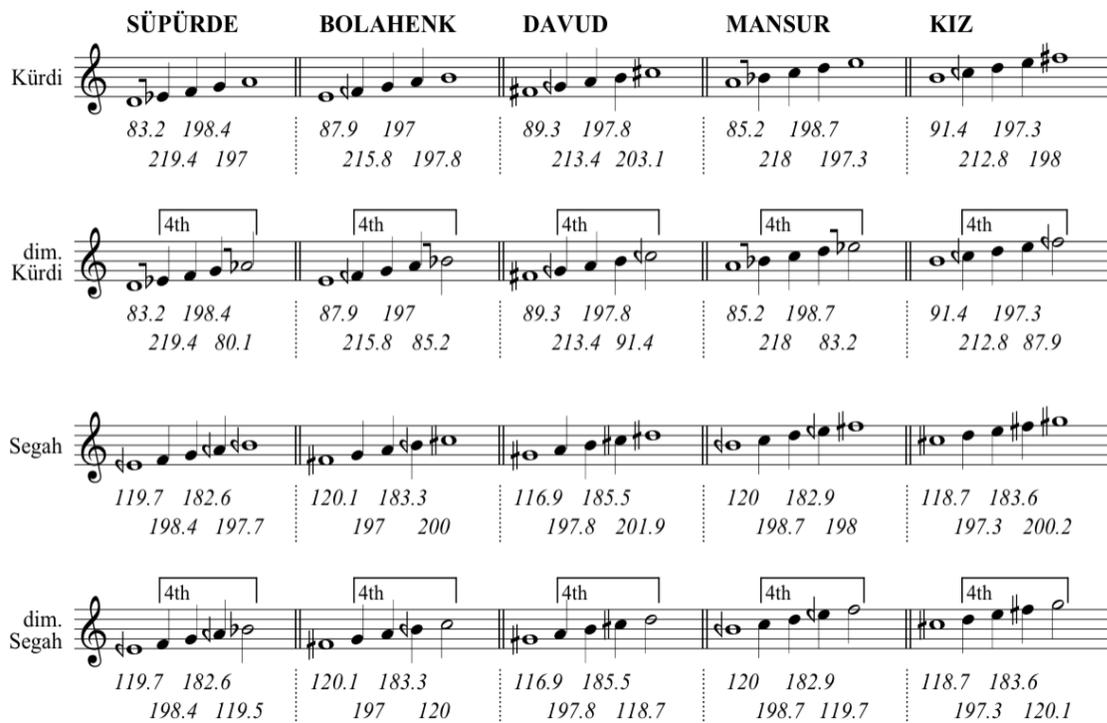


Figure 1-3 : Analyse comparative des intervalles des pentacordes de système Yarman 36, écrit en cents selon une interprétation par cinq musiciens.⁴⁹

⁴⁸ À noter que les intervalles utilisés dans la musique turque sont flexibles, parfois un peu plus bas ou un peu plus hauts selon l'interprétation. La figure 1-3 présente donc une notation où ces intervalles sont « arrondis » à l'intervalle près, d'où l'intérêt d'observer les distances en cents sous les notes plutôt que de seulement considérer les notes elles-mêmes.

⁴⁹ Yarman, Ozan, and M. Kemal Karaosmanoğlu. 'Yarman-36 Makam Tone-System' for Turkish Art Music. Unpublished, 2014, p.192. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.23727.33441>.

Dans l'extrait suivant, le musicologue Jean-Claude Chabrier présente les divers intervalles de l'octave selon le système pythagoro-commatique.

Quinte moins quarte égale ton majeur $9/8$ d'origine ($203^{\circ}9$). [...] Tierce majeure : diton $81/64$ ($407^{\circ}8$) égale deux tons majeurs. [...] Quarte moins tierce majeure est égale limma (*reste*) ou seconde mineure : $256/243$ ($90^{\circ}2$). [...] Ton moins limma égale apotomé $2187/2048$ ($113^{\circ}7$). [...] Seconde neutre (*dilimma*) égale 3a diminuée à $65\ 536/59\ 049$ ($180^{\circ}5$).⁵⁰

Je démontre mes tentatives de trouver un procédé pour interpréter les intervalles présentés dans la citation précédente dans la section des études (section 3.1). J'introduis l'augmentation et la réduction d'un comma höldérien⁵¹ (22,64 cents) ou d'un comma pythagoricien⁵² (23,5 cents) pour trouver une seconde neutre iranienne, turque ou arabe. Le *comma* Höldérien aide les musiciens à conceptualiser le positionnement de deux secondes mineures non systématisées (135,85 cents et 158,49 cents) en comptant l'écart par *comma* par rapport à certaines notes pivots d'une mélodie. Par exemple, un ton de 203 cents moins un comma est égal à une grande seconde neutre ou à un *buyuk mucennap* d'environ 180 cents (l'intervalle entre le troisième et quatrième degré du pentacorde du *segah* dans la figure 1-3).

1.4. Le *maqam* et le *makam* : systèmes modaux de la musique arabe et turque

Maqam, littéralement en arabe, signifie le degré et la position sur le manche de l'instrument. Dans ce chapitre, le *maqam* est abordé en tant qu'échelle, concept et phénomène : « Un système de gammes, motifs mélodiques, possibilités de modulation, normes d'ornementation et conventions esthétiques qui forment ensemble un cadre mélodique et une tradition artistique riche ».⁵³

Touma, ethnomusicologue et compositeur arabe, présente le *maqam* comme une forme d'improvisation sur diverses séries de notes ainsi qu'en tant que structure musicale : « La structure

⁵⁰ Ayari, *Ibid.* p. 32. ($1200^{\circ} = 1200$ cents).

⁵¹ «There is a general tendency in Turkey and the Levant, to divide the octave practically into 53 logarithmically equal parts (i.e., $1200^{\circ} \sim 53^{\circ} = 22.64151^{\circ}$) ». (Yarman, Ozan, and M. Kemal Karaosmanoğlu. '*Yarman-36 Makam Tone-System' for Turkish Art Music*. Unpublished, 2014, <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.23727.33441>.)

⁵² La différence entre 12 quintes et 7 octaves. Il est égal au *comma* de Pythagore, $531441/524288$ ou 23.5 cents (Ayari, *Ibid.*).

⁵³ Shumays, Sami Abu. "Maqam Analysis: A Primer." *Music Theory Spectrum*, vol. 35, no. 2, 2013, p. 235, doi:10.1525/mts.2013.35.2.235.

de ce phénomène est toujours définie par deux facteurs principaux : espace (tonal-spatial) et le temps (rythmico-temporel) dont le degré plus ou moins strict d'organisation détermine la structure d'un morceau ». ⁵⁴ Les caractéristiques essentielles du *maqam*, comme celles des autres systèmes modaux ⁵⁵ du Moyen-Orient, gravitent autour du facteur tonal-spatial.

1.4.1. L'aspect tonal-spatial

Pour décrire l'aspect tonal-spatial du *maqam*, il faut le décortiquer en des composantes plus petites appelées « genres » (*jins* au singulier ou *ajnas* au pluriel). Les genres sont les unités mélodiques, les cellules génératrices ou les cellules mélodiques endogènes. Ils peuvent être identifiés par leurs intervalles spécifiques en pentacordes, ⁵⁶ en tétracordes, ⁵⁷ en tricordes ⁵⁸ et parfois en groupes de notes variables. ⁵⁹ Ces genres endogènes ont le potentiel de produire plusieurs variations des unités mélodiques selon les caractéristiques modales des cultures dans lesquelles ils sont utilisés.

Les caractéristiques les plus importantes sont les éléments hiérarchiques, le circuit de développement, la microtonalité et l'ornementation spécifique. Chaque *maqam* est constitué de deux, trois ou quatre genres et est influencé par leurs caractéristiques. Les genres s'associent avec des pivots, le chevauchement de certaines notes ou à travers un genre pivot.

Le *maqam* reçoit ses intervalles, son comportement mélodique et son éthos en fonction des *ajnas* qui le constituent. [...] Un *maqam* est une route entre plusieurs *ajnas* (genres). ⁶⁰

Le *maqam* se définit donc ainsi : « une série d'intervalles qui, selon les cultures, seront regroupés en genre (*jins*) ou en famille. » ⁶¹

⁵⁴ Touma, *La musique arabe*, Paris, buchet/chastel, 1996, p. 50. Par tonal-spatial, Touma fait référence à « l'espace » en parlant des hauteurs. À ne pas confondre avec la notion de l'espace d'une source sonore comme on pourrait l'analyser en électroacoustique.

⁵⁵ *Dastgah, makam, sufianah kalam, shashmaqom, mugham, onniki muqam*, etc.

⁵⁶ Comme les *maqams Nikriz* et *Athar kurd*.

⁵⁷ Comme les *maqams Bayati* et *Hijaz*.

⁵⁸ Comme les *maqams Nikriz* et *Nahawand*.

⁵⁹ Comme les *maqams Saba* et *hijazkar*.

⁶⁰ Farraj, Johnny, et al. *Le maqam arabe (Maqamworld.com)*, Consulté 25 mai. 2001.

⁶¹ Poché, Christian. « Le tronc commun des maqâms », *colloque Maqâm et création*, Asnières-sur-Oise, France, 2006, p. 7 et 8.

Touma parle ainsi des contenus affectifs du *maqam* en évoquant une atmosphère ou un sentiment : « *Saba* en tant que *jins* et *maqam* fait naître un sentiment profond de tristesse alors que *Rast* fait naître un sentiment de fierté ». ⁶² Je profite donc de ces caractères déjà existants pour produire le plus de contraste d’ambiance possible dans mes compositions.

Au-delà des éléments hiérarchiques du *maqam*, on peut trouver le *qarar* et le *ghammaz*, mots arabes qui renvoient respectivement à la note finale et la note dominante. La note dominante ⁶³ (*ghammaz* en arabe, *guclu* en turc, *shahed* en perse) est définie selon le nombre des notes utilisées dans les genres. Par exemple, la dominante pour un pentacorde est le cinquième degré (elle ne correspond pas nécessairement à une quinte juste). Pour un tétracorde, elle est caractérisée par le quatrième degré (la note *fa* dans le *jins hijaz* sur *do*, figure 1-5). Pour le tricorde, elle est représentée par le troisième degré et, enfin, pour certains genres de taille indéfinie comme le *jins Hijazkar* (figure 1-5), il n’existe pas de *ghammaz* ou de dominante déterminée.

Cette version du *maqam nikriz* ⁶⁴ en *do* (figure 1-4) est composée de deux genres : *nikriz* en *do* et *nihawand* en *sol*. Le premier *jins*, dans ce cas *nikriz*, détermine le nom du *maqam* tout en servant de point de retour du *maqam* après un changement de mode. D’une part, au niveau des éléments hiérarchiques, en raison de ces deux cellules mélodiques endogènes, ce *maqam* possède deux dominantes (*ré* et *sol*). Le troisième degré du genre *nihawand* (*si* bémol) agit comme dominante alternative dans le genre *nihawand*. D’autre part, pour stabiliser le *maqam*, il y aura toujours une seule note *qarar* ou finale (la note *do*).



Figure 1-4 : L’échelle du *maqam nikriz* en *do*, la combinaison de deux *jins* pentacordes avec la note pivot de *sol*.

⁶² Touma, *Ibid*, p.57.

⁶³ La note la plus importante après la note finale (ne pas confondre avec la dominante en musique tonale).

⁶⁴ Le *jins nikriz* comme les autres *jins* de la musique arabe et turque pourrait se joindre à d’autres différents *jins* dans sa tradition concernée. Les résultats de ces permutations avec d’autres *ajnas* cause d’avoir la famille du *maqam nikriz*. En fait, la famille du *maqam nikriz* sont les *maqams* qui commencent par le *jins nikriz*.

Bien que les degrés 1, 5, 9 et 7 (figure 1-4) soient dans cet ordre les notes les plus importantes dans la structure modale, il existe d'autres degrés qui jouent des rôles cruciaux dans le procédé de structure modale, comme la sensible modale. À première vue, en raison de la similarité du *jins nikriz* avec une partie de la gamme mineure harmonique (deuxième partie de la figure 1-4), il semble que la sensible modale soit *fa* dièse. Par contre, en raison de la direction descendante du *jins nikriz*, la note *ré* (ou parfois *mi* bémol et *ré* ensemble), dans un motif cadentiel agit en tant que sensible modale pour amener la note finale de *do*.

Pour les improvisateurs de musique moyen-orientale, l'échelle du *maqam hijaz* (voir la figure 1-5) n'évoque pas un aller-retour simple aléatoire sur ces dix tons. En effet, elle fonctionne selon trois trajectoires ou trois itinéraires de développement résultant en divers comportements de genres qui exploitent les degrés les plus importants dans la structure modale. Cette approche se distingue de l'approche modale occidentale dans laquelle il y a seulement traditionnellement certaines considérations hiérarchiques et pas de considération particulière concernant son parcours mélodique.



Figure 1-5 : L'échelle du *maqam hijaz* en *do*. Combinaison de trois genres dans une espace non-octaviant avec la note pivot et chevauchement des genres secondaires *nikriz* et *hijazkar*.

Autrement dit, lorsqu'un *maqam* se définit seulement comme une échelle, il se limite aux hauteurs dans un espace pas nécessairement octaviant. En effet, l'échelle d'un *maqam* n'est pas suffisante pour le représenter sans ses caractéristiques, même si elle possède les intervalles spécifiques comme le *maqam huzzam* (voir la figure 1-6).



Figure 1-6 : L'échelle du *maqam huzzam* en *si* démol.

En fait, un repiquage en notation occidentale d'une performance d'un *maqam* dans un contexte traditionnel permet de constater que les *maqams* s'expriment avec environ quatre phrases mélodiques ou quatre sections dans les formes variées de la culture musicale. Dans la figure 1-7, nous pouvons observer la forme *aksak* qui contient quatre sections différentes qui s'appellent *hâne* ainsi qu'un refrain (*teslim*) qui se répète après chaque section.

HÜZZAM SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK: REFIK FERSAN

USÛLÜ: AKSAK SEMÂİ

♩ = 116

1. HANE

TESLİM

2. HANE

3. HANE

4. HANE YORUK SEMÂİ

♩ = 116

Figure 1-7 : Contexte traditionnel d'une performance dans le *makam huzzam*, tiré de la pièce du musicien turc Refik Fersan dans la forme de l'*aksak Saz Semâi*.

Autrement dit, ils sont les « textes » qui restent toujours ouverts à une interprétation différente selon sa structure :

Therefore, maqams are combination and a cycle of maqam nuclei. This makes each maqam a phenomenon. Also, there are many stereotyped nuclei, and they should be examined one by one.⁶⁹

À chaque fois que l'on concrétise la gamme abstraite du *maqam* en improvisant sur un motif stéréotype, il en résulte quelque chose de nouveau, ce qui nous permet de considérer le *maqam* à titre de phénomène. En effet, les textures hétérophoniques moyen-orientales sont les configurations des phénomènes obtenus d'une source modale.

Dans mon processus de création, les motifs stéréotypes sont utilisés en évoquant les genres différents dans les cycles mélodiques, en évoquant les éphémères procédés mélodiques orientaux. J'en soustrais également les morphèmes qui construisent la partie essentielle des aspects sémiotiques et significatifs minimaux : « Habib Touma ne croit pas à l'existence d'une "formule mélodique" pour le *maqām*, mais, selon Amnon Shiloah, il existe pour chaque *maqām* non seulement une formule mélodique, mais encore une formule rythmique particulière ». ⁷⁰

1.4.3. Les modes rythmiques

Les modes rythmiques sont inspirés des syllabes dans les langues orientales. Nous pouvons donc percevoir dans la musique persane des traces évidentes de la poésie, notamment l'influence des syllabes courtes et longues. Ce type de rythme, désigné comme rythme additif selon le musicologue Curt Sachs, réside dans l'accroissement des unités rythmiques les plus petites pour composer un rythme et un cycle rythmique généralement régulier, mais comportant quelques segments de longueur inégale. Cet aspect est courant sous le nom d'*aksak* (phénomène de mètre asymétrique) en Asie Mineure, dans les Balkans et en Bulgarie. « L'*aksak* repose sur un principe de juxtaposition de cellules rythmiques regroupant, selon des arrangements divers, deux et trois valeurs fondamentales, principe qui engendre des configurations irrégulières, d'où leur caractère "boiteux" »⁷¹. Lorsque cette approche s'opère et génère des cycles rythmiques, l'organisation

⁶⁹ Seyit, *Ibid*, p.274

⁷⁰ Universalis, Modes musicaux, *Ibid*.

⁷¹ Arom, Simha. "L'aksak: Principes et typologie." *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 17, 2004, pp. 11–48. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/40240517>. Consulté 26 June 2023.

cyclique du *maqam* et *makam* développe des types d'organisations rythmico-temporelles qu'on appelle l'*iqā* et l'*usul*.

Cette approche par rapport au sens du rythme aide à en préciser ses couches plus fines, ainsi qu'à bien connaître son dynamisme substantiel.

The theory of *iqā* itself, however, is based on the same principle as the *aruḏ* system, a versification system based on the quantity of syllables, in which a long syllable equals two short syllables. A rhythmic mode is formed by adding long and short beats (in terms of note value) in various combinations. Therefore, *iqā* is a kind of "additive" rhythm, and stands in contrast to the "divisive" or "multiplicative" rhythm of Western classical music. The primary importance of *iqā* lies in quantitative measurement.⁷²

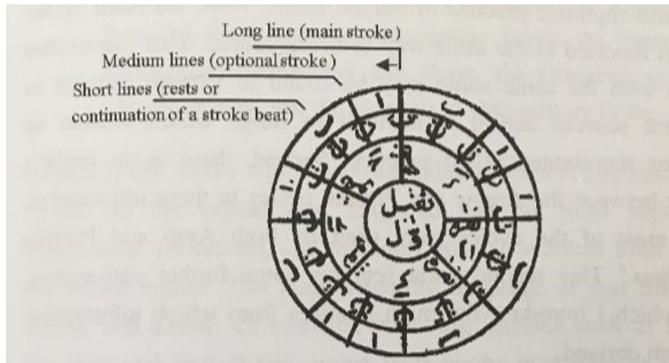


Figure 1-9 : La division de cycle rythmique de *Thaqil awwal* en trois lignes différentes, selon quthb al-din Shirazi dans le livre *durrat al-taj*.⁷³

Le cercle de *thaqil awwal* était ma première inspiration pour l'utilisation de ce type de rythme. Si nous voulions écrire le mode rythmique de *Thaqil awwal* en notation occidentale tel que présenté dans la figure ci-dessus, [3 + 3 + 4 + 2 + 4 =16] pourrait être transposé à travers les chiffres indicateurs 16/4, 16/8, 16/16, etc. En fait, cette notation par rythmes composés pose plusieurs défis pour les interprètes et les chefs pour qu'ils puissent l'exécuter selon le but des cycles mélodiques. Le cycle démontre à quel point les accents dissimulés dans le rythme pourraient modifier le contenu mélodique.

⁷² Farmer, Henry George. *A History of Arabian Music to the XIII Century*. Luzac, 1967, p.1.

⁷³ Azadehfar, Mohammad Reza, and University of Sheffield. "Rhythmic Structure in Iranian Music." *University of Sheffield*, University of Sheffield, 2004. p.110.

Une représentation figurative de la division du temps se présente donc comme une ligne hachurée dont les segments ne sont pas forcément égaux. Les théoriciens ajoutèrent à cette donnée quantitative un facteur qualitatif, l'accentuation, qui fixait la structure définitive de l'organisation temporelle.⁷⁴

Dans ce système ancien du livre *ADWAR* (les cercles), les syllabes courtes sont la moitié d'une syllabe longue. Ces syllabes se nomment *naqareh* (au singulier) et *naqarat* (au pluriel).

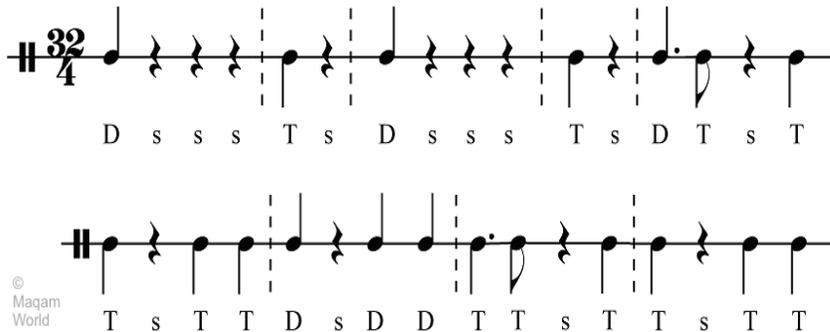


Figure 1-10 : Iqa « Warchane Arabie, un iqa rare utilisé surtout dans le genre vocal du Mouachah.⁷⁵

Il est composé de huit mesures de 4/4, donnant une métrique de 32/4. L'utilisation des accents aux percussions à titre de marqueurs formels est une autre façon d'illustrer des modes rythmiques dans un cycle mélodique. Il y a une tendance commune entre ce type de pensée et une certaine tendance rythmique en musique contemporaine, les deux présentant une pulsation irrégulière.

Tout *aksak* contient potentiellement autant de « manières d'être », de configurations que de cellules ; or les configurations sont définies précisément par le mode de distribution des cellules qui le fondent. Un *aksak* comportant deux cellules, l'une binaire et l'autre ternaire (2 et 3) peut donc se présenter comme un [2 + 3] ou l'inverse [3 + 2]. Un *aksak* totalisant sept valeurs donnant lieu à deux cellules de deux et une de trois offre trois possibilités : [2 + 2 + 3], [2 + 3 + 2] et [3 + 2 + 2].⁷⁶

Bien que les modes rythmiques jouent un rôle incontournable dans les formes de musique traditionnelle moyen-orientale, je ne suis pas dans mes œuvres les formes traditionnelles avec cycles fixes. En fait, je me suis seulement inspiré des caractères d'*aksak* dans mes compositions

⁷⁴ Touma, *Ibid*, p.30.

⁷⁵ Farraj, Johnny, and Sami Abu Shumays. *Inside Arabic Music*. Oxford University Press, 2019. p.12.

⁷⁶ Arom, *Ibid*, p 25.

et de la multiplicité des arrangements pour construire de nouveaux cycles afin d'obtenir un maximum de dynamisme linéaire.

1.5. Le *dastgah* : système modal de la musique savante persane

Le *dastgah*⁷⁷ est un système multimodal monodique d'intervalles, de rythme, de la forme, de l'ornementation, des structures syntaxiques et enfin une partie importante de ma recherche sur les éléments sémiotiques. Souvent, le système *dastgahi* est enseigné par la tradition orale des maîtres aux élèves à travers des styles d'improvisation sur les modes de musique savante persane, en utilisant des ornements spécifiques ou des techniques d'instruments iraniens. À l'instar des dialectes différents d'un langage, tous les systèmes modaux de cultures moyen-orientales, comme le *maqam* et le *dastgah*, suivent des règles structurelles modales semblables.

Although *maqam* appears as a common concept in the world of *maqam* music, there are different concepts such as *makam* (Ottomans and Turkey), *mugam* (Azerbaijan), *shashmaqom* (Uzbekistan and Tadjikistan), *dastgah* (Iran), *raga* (India), *nuba* (Africa), *mukam* (Western China) and *sufiyana kalam* (Kashmir) in different music cultures.⁷⁸

Je me suis concentré sur cinq différents aspects du *dastgah* dans mes compositions :

- En tant que mode, ou le *mayeh* ;⁷⁹
- ses règles syntaxiques qu'on étudiera notamment à travers le *gusheh*⁸⁰ et le *radif* ;
- en tant qu'organisation de suite de modes et en tant que macroforme ;
- le microcontraste et l'ornementation ;

⁷⁷ *Dastgah*, littéralement en perse : organisation, schéma, position des doigts sur le manche.

⁷⁸ Tauma, *Ibid*, p. 38.

⁷⁹ *Mayeh* en perse peut se traduire à « substance ».

⁸⁰ Concernant le *gusheh* : « Il s'agit d'un "répertoire modèle", expression par laquelle Jean During (1991) désigne en particulier le *radif* iranien, corpus traditionnel de référence qui repose sur des phrases exemplaires, non-mesurées et cantillatoires : les *gushés* ». (Mrad, Nidaa Abou. "Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe." *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 17, 2004, p. 188. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/40240524>. Consulté 28 Nov. 2022.)

- les traits stylistiques des instruments iraniens.

1.5.1. Le *dastgah* en tant que mode, ou le *mayeh*

Les définitions que nous avons explorées à propos du *maqam* par les caractéristiques du *jins* comme la dominante, le sensible, la hiérarchie et le cheminement mélodique pourront être également utilisées pour désigner les caractéristiques du *dastgah*. Dans la musique persane, le concept abstrait de *mayeh*, comme le *jins*, possède toutes les caractéristiques des modes persans puisqu'il s'agit des cellules mélodiques endogènes de l'échelle modale.

Le *darâmad* (littéralement : ouverture), qui donne la notion de chaque *dastgâh*, est une séquence mélodique permettant à l'auditeur de reconnaître les *dastgâh*. Il existe également un certain nombre de motifs mélodiques qui sont particuliers à chaque *dastgâh*. Les *dastgâh* Mâhur et Râstpandjgâh ont la même échelle. Mais le motif mélodique appelé *parvâni*, particulier au Râstpandjgâh, comme le *forud*, motif mélodique servant de conclusion, permettent à l'auditeur de reconnaître le Râstpandjgâh et ne pas le confondre avec le Mâhur.⁸¹

Cette citation de Tran Van Khé est un bon exemple pour illustrer l'importance des formules mélodiques dans le système de *dastgah* représentant les modes formulaires.

Les fonctions hiérarchiques de chaque note de l'échelle des modes sont plus précises dans le *dastgah* que dans le *maqam*. Normalement, chaque *gusheh* ou modèle mélodique représente un mode particulier qui est établi par un schéma modal abstrait composé de deux tétracordes conjoints.

Voici des exemples de fonctions de tons qui sont courantes dans la musique savante persane :

- *Finalis* (F) agit comme tonique et indique la note de conclusion ;
- *Âqâz* (A) est habituellement la note de départ ;
- *Ist* (I) signifie arrêt. Dans certains modes, elle sert de note d'arrêt autre que le *finalis* en fin de phrase ;

⁸¹ Universalis, Encyclopædia. *MODES MUSICAUX*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/modes-musicaux/> consulté 26 Juillet 2023.

– *Schâhed* (S) veut dire témoin. Dans la plupart des modes perses, cette note prend un rôle important. Elle est différente d’une tonique, et loin de la notion de « dominante » de la musique tonale. Parfois deux notes différentes jouent ce rôle. Dans ce cas, elles sont traitées hiérarchiquement ;

– *Moteghayyer* (M) signifie variable. Dans certains modes persans, l’une des notes de l’échelle du mode peut être présentée de deux façons, par exemple *mi* naturel et *mi* légèrement bémol ;

– *Forud* signifiant descente, est une formule cadentielle ou une cadence mélodique avec un motif relativement fixe. Le *forud* relie les différents *gushehs* et aide à la construction de parties différentes dans un *dastgah*⁸².

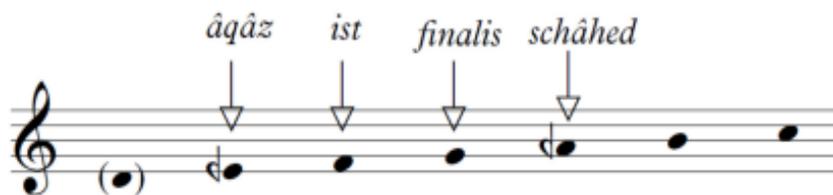


Figure 1-11 : Schéma du *mayeh* de *homayun* en la *koron* avec les fonctions des degrés.

1.5.2. Le *dastgah* et ses règles syntaxiques, étudié notamment à travers le *gusheh* et le *radif*

Ensuite, à travers les aspects caractéristiques de *mayeh*, on construit des types mélodiques ou des mélodies modèles (*gushehs*). « Les *gushehs* (mélodies ou types mélodiques) sont construits autour de micromotifs, ou “modules” qui définissent le caractère persan d’une interprétation bien plus que la ligne mélodique ». ⁸³ Le *mayeh* ou le mode *homayun* dans son échelle déterminée par des éléments hiérarchiques se matérialise à travers un cheminement mélodique qui nous montre les règles syntaxiques dans le *gusheh* de *homayun*. La figure 1-12 nous présente un *gusheh* complet, de la première à la dernière note, une mélodie complète avec son développement.

⁸² Tavakol, *Ibid*, 2017.

⁸³ During, *Ibid*, p. 188.



Figure 1-12 : *Gusheh* de *daramad* de *homayun*, le mode dominant de *dastgah homayun* avec la note *shahed* de la *koron*.

Les *gushehs* se distinguent normalement par la note de *shahed* (la note dominante) qui agit comme le centre modal. En fait, pour parler de centre modal, on dit *homayun* en La *koron*. Dans mes compositions et études, les *gushehs* sont les meilleurs modèles pour l'apprentissage des procédés de traitement de création des textes musicaux ainsi que les modèles pour exploiter les motifs stéréotypes d'un mode et les sortes différentes de morphèmes. La disposition des *gushehs* dans un ordre cohérent et préétabli traditionnel génère le répertoire concret du *dastgah* qui s'appelle le *radif* (rangée, série). Normalement, les *radifs* actuels de musique persane sont déterminés à partir d'interprétations d'un *dastgah* par un grand maître, comme le *radif* de Musa Marufi et de Mirza Abdulla.

Le *radif* est donc un des éléments les plus importants dans mon processus de création au niveau de la musique persane, étant un modèle concrétisé de *dastgah* dans lequel se trouve différentes formes et modèles. Le niveau de conceptualisation et de définition s'étend d'idées générales et abstraites telles que le *mayeh* à des concepts très spécifiques décrivant des compositions fixes comme le *reng*, le *masnavi*, et le *tchaharmezrab*. « Dans tous les cas, le *radif* fonctionne selon un modèle dont le musicien s'éloigne, se rapproche, à partir duquel il construit ou déconstruit, mais qui reste toujours la base de la syntaxe musicale ».⁸⁴ « Le *radif* peut être envisagé comme une réserve abondante d'unités multivoques minimales qui constituent jusqu'à un point la substance d'un *gusheh* ».⁸⁵ Le musicologue et grand maître du *tar*⁸⁶ iranien Dariush Talai a su lier hiérarchiquement les concepts principaux de musique savante persane en mettant un accent sur l'importance des mélodies modèles :

⁸⁴ Daring, *Ibid*.

⁸⁵ Daring, *Ibid*, p.187.

⁸⁶ Instrument à cordes pincées courant en Iran et Azerbaïdjan.

Persian music is a modal music. It applies a multi-modal system called the *dastgâh* which presents a macro form for a performance. This form refers to melodic models, each called a *gushe*, along with rhythmic compositions, including *pishdarâmad*, *charmezrâb*, *tasnif*, and *reng*. Basically, Persian music has been preserved and transmitted through a collection of melodies. These canonical melodies, which serve as models for all compositions and improvisations are organized into a body of music referred to as the *radif*, including seven *dastgâhs* and their derivatives.⁸⁷

Dans son livre *The Musical Language Elements of Persian Musical Language: Modes, Rhythm and Syntax*, Talaii utilise le terme « *moarref* », ou représentatif, en analysant le *radif*. Le *moarref* ressemble beaucoup à un motif stéréotype au niveau de son caractère minimal. Dans cette thèse, j'emploie le terme de motifs stéréotype pour analyser n'importe quel système modal. En fait, le *moarref* est une formule représentative qui normalement se trouve dans un motif de *gusheh*.

1.5.3. Le *dastgah* en tant qu'organisation de suites de modes et en tant que macroforme

Le *dastgah* n'est pas seulement constitué à partir des modes, mais également correspond à l'organisation de suite des modes. Nous pouvons considérer le *dastgah* comme une échelle de modes multicycliques qui parfois se juxtaposent ou se chevauchent. « A *dastgah* signifies both the title of a grouping of modes, of which there are twelve,⁸⁸ and the initial mode presented in each group ». ⁸⁹ Autrement dit, dans le sens de suites de modes, le *dastgah* est une macroforme musicale contenant les mélodies modèles (*gushehs*). « D'après les traités safavides (autour du XVIIe siècle), la performance persane enchaînait des unités modales ou mélodiques dans un ordre défini de façon à constituer des suites cohérentes, de développement ou de modulation ». ⁹⁰

Par exemple, le *daramad* (ouverture) de *homayun* est le mode initial et *gusheh* principal de *dastgah homayun*. Il possède toutes les caractéristiques du *mayeh homayun* alors que les autres *gushehs* ou types mélodiques représentés comme *chakavak*, *bidad*, *noruz*, *ozzal*, *shushtari* et *jame-daran* sont regroupés sous un ensemble de répertoires de modes dans le *dastgah homayun*, (voir la figure 1-13) bien qu'ils soient différents au niveau intervallique et modal. Bien entendu, il y a un retour au

⁸⁷ Talai, Dariush. 'The Musical Language Elements of Persian Musical Language: Modes, Rhythm and Syntax'. *Kimiya-Ye-Honar*, vol. 3, 2014, page 10.

⁸⁸ Mahour, Isfahan, nava, rast- panjgah, bayat-tork, afshari, shur, segah, chahrgah, homayun, dashti, abuata.

⁸⁹ Farhat, *Ibid*, p.22.

⁹⁰ Daring, *Ibid*, p. 161.

mode principal, le mode *homayun*, à la fin de la plupart de ces *gushehs*, créant une forme structurelle comme un *rondo*.

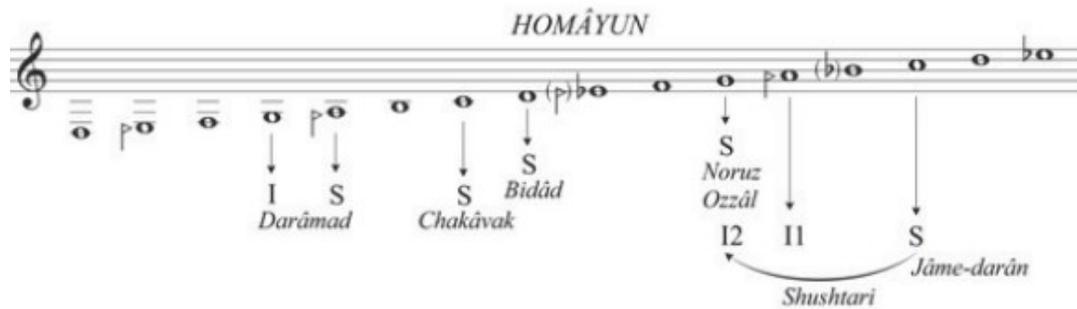


Figure 1-13 : Schéma modal de *dastgah homayun* avec suite des modes abstraits.⁹¹

Nous traversons ce *dastgah* en abordant les modes de gauche à droite, chacun impliquant des groupes de notes. Chaque groupe de note représente une étape qui implique un *mayeh* concrétisé ou un *gusheh* avec ses propres caractéristiques. Par conséquent, il existe plusieurs dominantes dans le *dastgah* lorsqu'il fonctionne en tant que suite de modes. Dans la figure 1-13, le *shahed* (ou la dominante) de chaque *gusheh* est indiqué avec (S) et la note arrêt avec (I). Chaque mode avec un *shahed* possède un heptacorde qui se chevauche avec des échelles voisines et s'exprime par les éléments hiérarchiques mentionnés à la figure 1-11. Par exemple, les note *shahed* de *chakavak* et *bidad* (des modes voisins) sont respectivement la note *do* et la note *ré* qui nous démontre comment le mouvement modal progresse graduellement dans le *dastgah*. Jean During définit le *dastgah* comme « ... hétérogénéité modale assujettie à un itinéraire de développement (*seyr*) matérialisé par un ordre préétabli de succession des séquences ou types mélodiques (*gushe*) ». ⁹² La succession hétérogène des micromotifs modaux ou de motifs stéréotypes permet de parvenir à l'hétérogénéité modale dans une phrase ou un cycle mélodique.

Le dynamisme modal à travers les *gushehs* et le changement de registre pour fournir différents centres ou pôles modaux dans le *dastgah* sont des caractéristiques intrinsèques du *dastgah*. Je m'en inspire fréquemment pour l'élaboration de mes pièces. En plus de l'aspect de la macroforme du

⁹¹ L'altération en forme de triangle à côté de certaines des notes en ronde est comme un démol. Toutefois, dans la musique persane, cette altération demande à jouer un peu plus bas la note. Talai, *Ibid*, p. 10.

⁹² During, *Ibid*, p.166.

dastgah, j'ai utilisé dans mes pièces cinq formes traditionnelles classiques de *radif*. *Avaz* et *javab avaz* (les formes *rubato* lyrique), le *pishdaramad*, le *tasnif*, le *tchaharmezrab*, le *reng* et le *zarbi*.

1.5.4. Le *dastgah*, le microcontraste et l'ornementation

Au Moyen-Orient, l'ornementation correspond généralement à une méthode permettant de reproduire des motifs stéréotypes. Une caractéristique distinguant les interprètes professionnels des amateurs réside dans l'utilisation des ornements pour l'expression modale. Dans la construction d'une mélodie modèle ou de motifs stéréotypes, la méthode consiste à mettre en évidence les éléments hiérarchiques du mode. Le microcontraste entre les notes principales et les ornements (l'apparent et le caché) est associé à des types variés d'ornementation : « Les musiques d'Orient présentent cette particularité de faire ressortir certaines notes d'une mélodie et d'en estomper d'autres, de façon à faire apparaître une structure hiérarchique des notes de la modalité, ou des traits saillants de la mélodie ». ⁹³

En observant les transcriptions présentées en annexe, nous pouvons apercevoir des ornements courants dans l'école du Moyen-Orient qui s'intitulent le *tekyeh* une appoggiature qui vient après une note en lui donnant l'impression de s'estomper et le *tahrir*, une séquence typique mélismatique de l'école persane et azerbaïdjanaise. Elles font partie d'une conception musicale particulièrement caractéristique la musique moyen-orientale. Il est fréquent que l'interprète se détache du texte par ces vocalises à travers une succession agile des notes s'appliquant sur les syllabes des voyelles [a], [i] et [u].

On range couramment le *tahrir* vocal dans la catégorie du jodel consistant en de très brefs passages en voix de tête à une cadence rapide et saccadée. [...] Quant aux chanteurs, ils distinguent plusieurs types de *tahrir*, tel que le *mâleshi* (un « faux » *tahrir*), le *dahani* (entre les dents), le *bolboli* (« du rossignol »), qui est le plus vif et le plus prisé, et celui de marteau (*tchaqqoshi*), qui est plus lourd, appuyé et moins rapide. ⁹⁴

Ainsi, l'ornementation hors échelle est un phénomène très courant dans la musique du Moyen-Orient, et particulièrement dans le style de musique kurde et turque. Il s'agit d'une utilisation des

⁹³ During, *Ibid*, page 230.

⁹⁴ *Ibid*, p. 233 et 234.

ornementations comme les trilles, les broderies, les *tekyehs* grâce aux altérations hors de l'échelle théorique des modes. Par exemple, dans le motif stéréotype de *bayati*, mis à part les notes principales de *bayati* dans la figure 1-14, on trouve *si* bécarre et *si* bémol en tant qu'embellissements hors échelle.



Figure 1-14 : L'échelle du tétracorde *bayati* en *la*.



Figure 1-15 : Un motif stéréotype de *bayati* en *la*.

Le fait que chaque motif et même chaque note du motif (microcontraste) puissent avoir plusieurs de variantes ornementées, provoque de subtils décalages à l'interprétation simultanée d'un motif simple.

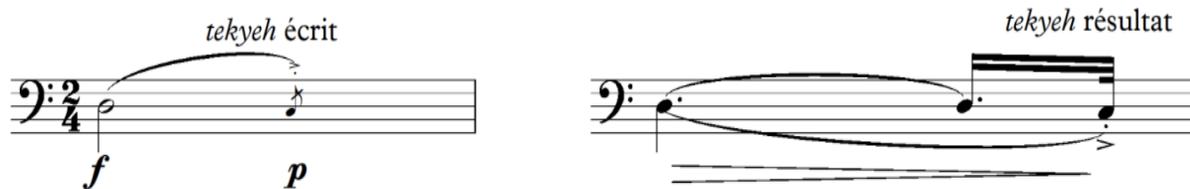


Figure 1-16 : Le *tekyeh*.



Figure 1-17 : L'*eshareh* et le *tahrir*.

L'utilisation rapide des *tekyehs* sur un motif étendu comme séquence mélismatique correspond à un *eshareh* (allusion) en musique persane. Normalement, lorsqu'un musicien joue les *esharehs* successivement à côté des notes principales, comme les trilles sur différentes notes dans les motifs étendus, un *tahrir* est formé. Dans les figures 1-16 et 1-17, on aperçoit deux types de graphie d'ornementation couramment utilisés en Iran, au Kurdistan et en Azerbaïdjan, ainsi qu'une transcription de leurs réalisations.

1.5.5. Le *dastgah* et les traits stylistiques des instruments iraniens

Le *dastgah*, comme d'autres systèmes modaux orientaux, possède ses propres caractéristiques stylistiques à travers lesquelles ses aspects symboliques ou idiomatiques se distinguent des autres organisations modales. J'aborde dans ma démarche compositionnelle certains traits stylistiques représentatifs des *dastgahs* selon l'école de la musique persane : l'ornementation spécifique comme vocalises mélismatiques, les rythmes non mesurés et les rythmes élastiques (spécificité de l'école persane), l'improvisation, le microcontraste dans les textures, les procédés de création des textes musicaux en école persane comme métaboles (déplacement des notes polarisées sur la même gamme) et les modes de jeux particuliers des instruments iraniens. Dans la prochaine section, je présente certains de ces principes secondaires tels que les traits stylistiques des instruments iraniens, le microcontraste et l'ornementation. Ces propriétés seront explorées en analysant mes pièces. Elles représentent une grande partie du langage idiomatique, de ses codes esthétiques significatifs ou morphèmes.

Les techniques variées des instruments orientaux affectent la forme et l'exécution des phrases musicales. Par exemple, la technique de *riz* pour les instruments à cordes pincées construit toujours une figure particulière sur des notes tenues. Ainsi, les instruments à cordes frottées permettent plutôt d'insister sur les notes importantes d'un mode par l'utilisation de différents vibratos qui affectent la nuance d'intonation. Selon During, « Le *riz* sur deux cordes est typique aussi, mais on le trouve dans le *sarod* indien et le *rawap* ouïgour, luths frappés par un plectre, qui ont des liens

historiques avec le *târ* ». ⁹⁵ *Dorrah et shalal*, deux techniques permettant de créer un contraste d'intensité entre des notes courtes et longues, sont issues de musique persane.

1.6. Principes d'hétérophonie moyen-orientale dans la tradition orale

Plusieurs caractéristiques du *maqam* et du *dastgah* nous permettent de les associer à une hétérophonie exécutée à partir d'une monodie. L'hétérophonie est caractérisée par son approche monodique dans laquelle nous pouvons observer l'hétérogénéité des textures instrumentales ou vocales, les imitations microrhythmiques entre les divers interprètes et les subtils décalages dans les performances improvisées d'une mélodie-modèle. Pourtant, lorsque tous ces éléments mentionnés sont unis dans un ensemble de séquences morcelées à travers différentes strates, nous entendons un groupe d'interprètes qui n'empruntent qu'une voie.

Au contraire, dans un groupe de deux, trois ou quatre, les interprètes ornent nécessairement la mélodie de façon différente en fonction des possibilités et des contraintes de leur instrument, et s'ils en ont la capacité, ils peuvent produire des petites variantes à leur goût, esquisser des motifs de liaison, appuyer sur certaines notes, syncoper, etc. L'accumulation de ces procédés engendre une hétérophonie d'une grande richesse, qui dans certaines écoles (au Maghreb par exemple), peut aboutir à une forme de polyphonie spontanée. ⁹⁶

Les décalages peuvent être variés par rapport aux paramètres musicaux, au niveau du rythme, des hauteurs, du timbre et de l'articulation. Voici des exemples de principes importants qui permettent de créer une hétérophonie dans sa définition moyen-orientale.

- Le phénomène flexible du motif stéréotype dans le *maqam*, le *makam* et le *dastgah* ;
- Microcontraste et traits stylistiques des instruments ;
- Improvisation dans le style moyen-oriental (*bedaheh* en perse), *javab avaz* et *taqsim*. ⁹⁷

⁹⁵ *Ibid*, p. 188.

⁹⁶ *Ibid*, page 225.

⁹⁷ La forme arabe du *taqsīm* (littéralement: morcellement) peut être assimilée à une sorte de « cantillation instrumentale » d'une prose virtuelle, implicite, imprononcée. La musique ottomane emploie le même terme *taksīm* " pour désigner l'improvisation vocale et l'improvisation instrumentale (Mrad, Nidaa Abou. "Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe." *Cahiers De Musiques Traditionnelles*, vol. 17, 2004, pp. 183–215).

1.6.1. Le phénomène flexible du motif stéréotype dans le *maqam*, le *makam*, et le *dastgah*

Les motifs stéréotypes du *maqam* et du *dastgah* sont des éléments constitutifs de la structure de tous les exemples d'hétérophonie modale du Moyen-Orient présentés dans les transcriptions en annexe. Quant à l'herméneutique musicale, les motifs stéréotypes pourraient à chaque fois s'interpréter différemment tandis qu'ils préservent leurs sensations modales. Rappelons-nous que les motifs stéréotypes varient selon les conventions modales ou les caractéristiques mentionnées du *maqam*. À chaque fois qu'on réalise la gamme abstraite du *maqam* en improvisant sur un motif stéréotype, il en résulte quelque chose de nouveau, nous permettant de considérer le *maqam* comme un phénomène flexible. En effet, les textures hétérophoniques moyen-orientales sont les configurations des phénomènes obtenus à partir d'une source modale.

En fait, les musiciens des systèmes modaux orientaux apprennent comment improviser à partir des motifs stéréotypes des *gushehs*. On peut imaginer que les maîtres improvisent simultanément sur un mode distinct et que chacun utilise sa propre interprétation par rapport au mode particulier à travers ses propres motifs stéréotypes choisis selon l'intuition du moment. Le résultat musical est une seule voix morcelée qui constamment se reproduit avec des mouvements canoniques qu'elle construit avec elle-même. En réalité, ce phénomène est plutôt fréquent entre le chant et les réponses des instruments moyen et proche-orientaux. En somme, le principe d'hétérophonie au Moyen-Orient n'est jamais associé à un *cantus firmus* ou à une ligne maîtresse. En effet, ce sont plutôt deux ou plusieurs motifs stéréotypes qui se trouvent aux fondements de la performance hétérophonique. C'est peut-être là une distinction des plus importantes entre les structures contrapuntiques occidentales et les textures hétérophoniques orientales.

1.6.2. Microcontraste et traits stylistiques des instruments

L'hétérophonie moyen-orientale est caractérisée par des techniques d'ornementation comme les trilles, les broderies et les *tekyehs* grâce aux altérations hors de l'échelle théorique des modes. Nous avons exploré ces caractéristiques dans la section du *dastgah* et des morphèmes.



Figure 1-18 : Trait stylistique *micro-slide-vibrato* pour les instruments à cordes frottées orientaux.

Le fait que chaque motif et même chaque note du motif (microcontraste) puissent avoir assez de variantes ornementées provoque les subtils décalages à l'interprétation simultanée d'un motif simple. Par exemple, le *slide-vibrato*, type de vibrato intense qui ressemble davantage aux *glissandos* qu'aux vibratos, est largement utilisé dans le style moyen-oriental sur les instruments à cordes frottées, ce qui génère les nuances d'intonation, un autre principe efficace pour produire l'hétérogénéité entre les intervalles proches.

1.6.3. Improvisation dans le style moyen-oriental (*bedaheh* en perse), *javab avaz* et *taqsim*

L'improvisation moyen-orientale est indissociable des caractéristiques d'un mode utilisé. De fait, les improvisateurs apprennent à développer un motif stéréotype du mode *maqam* ou *dastgah* selon les structures syntaxiques de ces systèmes : « Cette forme est envisagée par Jean During (1987 : 34) comme un ensemble morcelé et impromptu de séquences, voire de modules modaux enchaînés les uns aux autres ».⁹⁸ Puisque les éléments d'improvisation en *javab avaz* et en *taqsim* exigent la liberté des improvisateurs, ces ensembles sont généralement constitués de peu de musiciens : « Aucun instrument n'est doublé, car chaque musicien doit pouvoir improviser en toute autonomie ses propres variantes du phrasé musical ».⁹⁹

Dans la musique savante persane, *javab avaz* est la forme lyrique la plus courante. Elle correspond à une pratique ancienne d'accompagnement des instruments et du chant. Les éléments mimétiques sont organisés de façon simultanée, anticipée et imitative : en fait, une improvisation sur les motifs stéréotypes du *maqam* et *gusheh* dans la culture du *dastgah* simultanément avec d'autres musiciens peut être comparée à l'interprétation de boîtes aléatoires contrôlées sur un mode particulier (par exemple chez Lutoslawski), ce qui accroît l'hétérogénéité temporelle et ornementale :

⁹⁸ Mrad, *Ibid.*

⁹⁹ Mrad, *Ibid.*

Disons que le chanteur se propose d'enchaîner quelques séquences mélodiques bien identifiées (d'une à trois minutes) et progresse à son rythme et selon son itinéraire. Au lieu de cheminer à côté de lui, le ou les instruments le suivent à distance variable (une, deux, trois secondes ou plus), jouant comme en écho ; parfois ils se synchronisent, parfois l'instrument s'arrête et durant la prochaine pause du chant, le rejoint, soit en répétant la même phrase (en marchant plus ou moins sur ses traces), soit en marchant à côté, c'est-à-dire en prenant un autre chemin. Il peut aussi passer devant et ouvrir la route au chanteur, puis l'attendre en silence qui avance en tête, même si l'instrumentiste montre le chemin jusqu'à ce qu'il le rejoigne.¹⁰⁰

¹⁰⁰ During, *Ibid*, page 225.

Chapitre 2 – Introduction au travail de création

Dans ma musique, j’approche la question de la contemporanéité selon deux pensées créatives autour du processus de transformation, soit selon les facteurs endogènes et exogènes du langage modal oriental. L’approche de transformation selon les facteurs endogènes réside dans ma réflexion actuelle et se fait seulement à travers des éléments traditionnels dans la tradition riche de musiques au Proche et Moyen Orient. En tant qu’interprète éduqué par une formation de tradition orale qui sait reconnaître les défis de la musique traditionnelle orientale, je démontre mes tentatives d’explorer cette idéologie pour développer une pratique nouvelle. Je parle de métamorphose endogène lorsque j’aborde des systèmes modaux orientaux sans influence de musique dite « contemporaine » occidentale. La deuxième approche selon les facteurs exogènes repose sur l’esthétique de la musique dite contemporaine occidentale dans laquelle certaines théories du XX^e et XXI^e siècle sont mises en pratique pour réorganiser et recréer un nouveau langage à travers les paramètres des systèmes modaux orientaux. Par rapport à cet aspect de ma recherche, j’ai eu un intérêt d’abord et avant tout envers les aspects timbrals et texturaux du répertoire de musique dite contemporaine occidentale.

Dans ces deux approches, je cherche à déterminer l’aspect signifiant linguistique de chaque paramètre musical dissimulé notamment dans le rythme ou l’ornementation, créant un pont entre ce concept linguistique et le langage modal. Cela me permet de catégoriser chaque paramètre d’un système modal en tant que sous-ensemble d’une unité sémiotique, d’une formule syntaxique ou d’une subjectivité sémantique. J’essaie de restituer ces idiomes pour les utiliser au-delà de leur contexte traditionnel. Cela exige de savoir que dans une performance traditionnelle modale, notamment en tradition orale, quelles sont les caractéristiques des paramètres musicaux qui les distinguent d’un autre langage.

Il existe des regroupements des paramètres musicaux qui, ensemble, construisent un contexte traditionnel. Le répertoire des paramètres d’aspect tonal-spatial des modes, d’ornementation, d’interprétation des instruments propre au système employé, des phrasés et de la forme, etc. Chacun de ces facteurs qui sont retirés du cadre normal du répertoire et sont remplacés par son équivalent dans un autre langage nous fait progresser vers une étape de transformation. Par exemple, en intégrant les éléments des rythmes *aksaks* dans une pièce de tradition classique

occidentale, on lui donne la saveur provenant de la musique bulgare, des Balkans, de la musique ottomane, ou de celle du Proche et du Moyen-Orient. Cependant, si nous intégrons à notre *aksak* les accents spécifiques découlant d'un cycle rythmique de *iqā* et *usul*, nous pouvons réduire la provenance de ce cercle idiomatique ou de ce symbole sémiotique seulement au Proche et au Moyen-Orient.

Ainsi, l'intégration d'un ou de plusieurs de ces facteurs dans un autre contexte peut transmettre la saveur traditionnelle de ces éléments. Selon cette exploration, même fournir une partition de musique traditionnelle orientale sans aucune autre modification pour des musiciens occidentaux pourrait être considéré comme un procédé de métamorphose. La musique est alors sortie de son timbre réel et se retrouve sous l'influence de la pratique occidentale des interprètes.

En fait, ces paramètres sémiotiques sont autant spécifiés qu'ils ne deviennent pas des éléments sémiotiques des symboles d'un autre langage. Certes, il se peut que certains auditoires ne perçoivent pas de quel langage provient cette signification esthétique, mais ils peuvent toutefois déterminer qu'elle signifie un langage particulier. Dans mes œuvres, ces paramètres symboliques sont exagérés, que ce soit au niveau de l'omniprésence d'un symbole particulier comme une figure dans une pièce ou au niveau de leurs couleurs et timbres.

2.1. La métamorphose endogène

La première pensée de métamorphose endogène consiste à transformer certains paramètres musicaux en mettant en évidence des éléments sémiotiques du langage modal traditionnel et en les utilisant au-delà de leurs contextes syntaxiques habituels. Il s'agit également de modifier les différentes structures syntaxiques du système modal employé. Chaque paramètre significatif, qu'il s'agisse d'éléments sémiotiques ou de règles syntaxiques, peut exister indépendamment de son contexte traditionnel et fait partie intégrante de cette idée de transformation endogène. Ces paramètres significatifs ou morphèmes musicaux peuvent conserver leurs caractéristiques propres, indépendamment des aspects tonals-spatiaux propres aux modes orientaux. Ainsi, les morphèmes modaux qui sont dépendants de leurs aspects tonals-spatiaux ont souvent été utilisés hors de leurs contextes syntaxiques, ce qui entraîne la reconstruction des structures syntaxiques. Bref, il s'agit

d'abord de reconnaître des éléments sémiotiques traditionnels modaux en les organisant dans une nouvelle structure aux créations, sans avoir recours à l'herméneutique de l'esthétique occidentale.

2.1.1. Faire ressortir des éléments sémiotiques pour les utiliser hors de leur contexte syntaxique traditionnel

L'esprit esthétique des modes variés du Moyen-Orient s'appuie sur les couleurs et les aspects sémiotiques et syntaxiques des systèmes modaux déjà mentionnés. En général, dans toutes mes créations présentées dans cette thèse, cet aspect de ma démarche nous amène vers un langage idiomatique sur le plan sémiotique qui se présente hors contexte traditionnel dans le contexte d'une musique contemporaine. Par exemple, j'utilise la capacité des vocalises mélismatiques, en référence à l'ornementation spécifique de la musique savante persane, pour construire une musique remplie de gestes ornementés qui ne correspondent pas nécessairement à une syntaxe traditionnelle.

La reconnaissance des règles syntaxiques des systèmes modaux en les réorganisant hors contexte traditionnel ou dans n'importe quel contexte tonal-spatial représente un autre procédé de transformation. Par exemple, le développement de la structure d'un *gushéh* dans la musique persane est différente du développement formel de la musique arabe qui utilise la modulation en tant que paramètre essentiel. Plus profondément dans la grammaire de la musique *dastgahi*, un motif est caractérisé par un ton, puis deux ou trois tons en haut ou en bas (rosalie)¹⁰¹. Ainsi, les méthodes comme le décadrage¹⁰² et la métabole¹⁰³ sont courantes en improvisation dans la musique savante persane. Ces procédés proviennent des répertoires de la musique iranienne (*radif*) et représentent ses éléments syntaxiques. Lorsqu'on met en application ces règles hors de leur contexte traditionnel, ces éléments deviennent des signatures et des idiomes de cet autre langage et deviennent intégrés à un nouveau contexte. « Si on observe les règles classiques de développement modal, mais sans citer les *gushéhs* ou un minimum de ces "unités", le résultat sera quelque chose comme une "fantaisie orientale" sans autre caractérisation ».¹⁰⁴

¹⁰¹ Ibid. p. 190.

¹⁰² Mise en rythme libre, non mesuré, d'une mélodie mesurée (Ibid, p. 260).

¹⁰³ Transposition du thème sur une autre section de la même gamme (Ibid, p. 260).

¹⁰⁴ Ibid. p. 188.

Une des parties les plus importantes de ma création se situe autour des éléments symboliques traditionnels et de leur utilisation souvent dans leur structure minimale. Cette démarche permet de faire sortir des paramètres sémiotiques hors de leur contexte traditionnel syntaxique. Autrement dit, je les fais ressortir afin de rétablir un langage idiomatique oriental indépendant du contexte traditionnel. Je considère tous les éléments sémiotiques en tant que morphèmes, ces derniers étant caractérisés à travers les aspects minimaux de leur structure.

Les morphèmes : langage idiomatique et codes esthétiques significatifs

Le terme de « morphème » est une expression linguistique qui renvoie à des unités minimales significatives ou des unités sémiotiques. Elles peuvent toutefois être utilisées en d'autres domaines comme structures musicales. Cette application dans ma musique est représentée par l'utilisation de matériaux minimaux signifiants provenant d'Orient. Ces derniers comportent les éléments esthétiques de systèmes modaux tout en possédant une capacité d'adaptation à d'autres contextes, notamment, dans mon cas, à celui d'un langage de musique contemporaine occidentale. À travers cette démarche, j'ai défini quatre catégories de morphèmes provenant du contexte modal en Orient, chacun se définissant dans mes pièces de façon différente :

- Les intervalles spécifiques
- Les modes de jeux spécifiques des instruments orientaux
- Le microcontraste et l'ornementation
- Les motifs stéréotypes (morphèmes modaux)

Concernant la première catégorie des morphèmes des intervalles spécifiques, il existe divers systèmes d'intervalles non diatoniques au Proche et au Moyen-Orient¹⁰⁵. Certains d'entre eux font cependant partie de modes provenant de divers systèmes musicaux à des petites différences près. Par exemple, l'intervalle de $\frac{3}{4}$ de ton peut être une façon de simplifier des intervalles de diverses cultures musicales : cet intervalle spécifique m'évoque la saveur des modes orientaux tels que le *shour* et le *bayati* même s'il n'est pas utilisé dans un contexte modal traditionnel.

¹⁰⁵ Voir la section sur les systèmes modaux dans la section 1.3.

Quant à la deuxième et à la troisième catégorisation des morphèmes, soit celle des modes de jeux des instruments orientaux et du microcontraste et de l'ornementation, je me suis inspiré de l'ethnomusicologue français Jean During qui a utilisé les morphèmes pour exprimer les techniques spécifiques des instruments¹⁰⁶ de musique savante persane ainsi que les divers types d'ornementation. Il y présente des exemples de techniques spécifiques chez les instruments à cordes pincées iraniens tels que le *riz* et le *dorab*. Le morphème du *riz*, un trémolo irrégulier qui se trouve dans le style de jeu du luth de nombreuses cultures, permet de maintenir la résonance d'une corde. Pourtant, le *riz* persan est très spécifique et n'a aucun équivalent dans d'autres traditions du luth. D'autres exemples de traits stylistiques, comme le *dorab* et le *shalal*, sont également des morphèmes de la musique iranienne. « [...] le *dorab* et *shalal* sont courant dans l'école persane, le contraste d'intensité entre les notes courtes et longues est très important ».¹⁰⁷

Ainsi, il parle des ornements courants dans l'école de la musique du Moyen-Orient qui s'intitulent le *tekyeh* et le *tahrir*, soit une séquence typique mélismatique de la musique persane. Nous aborderons en détail ces types de morphème dans la section des études concertantes (3.1.). Ceci étant dit, ces deux sortes de morphèmes préservent leurs caractéristiques sans faire référence à des hauteurs ou des rythmes déterminés. Ils apparaissent dans n'importe quel contexte modal, ce qui permet de les utiliser comme des matériaux apportant de nouvelles sonorités à un contexte de musique occidentale, tout en préservant leur approche esthétique orientale.

Ma quatrième catégorisation de morphèmes est celle désignant les motifs stéréotypes des modes orientaux. Les motifs stéréotypes représentent la fragmentation des modes en unités constituantes significatives et sémantiques minimales qui permettent de construire les phrases musicales. Nous aborderons les concepts essentiels des morphèmes par rapport aux phrases musicales contenant des modes orientaux. Ceci nous permettra de les employer dans un long cycle mélodique. J'utilise le concept de morphème modal pour les modes orientaux lorsque je les considère dans leur état minimal, donc comme un motif stéréotype. Dans la figure 2-1, ces trois notes font référence à une échelle de sept à dix tons. Cependant, ces trois notes suffisent pour évoquer le *makam segah*, alors

¹⁰⁶ Jean During désigne ces éléments comme des « modules instrumentaires ».

¹⁰⁷ During, *La musique d'Iran*, p.188

que le timbre, la tessiture, la dynamique et l'ornementation jouée par un musicien oriental rend l'évocation de ce mode évidente.



Figure 2-1 : Un morphème modal de *segah* en musique turque (la signature du *segah*).

De la même façon, les modes rythmiques en rythme *aksak* peuvent faire partie des morphèmes modaux pour évoquer l'accentuation et l'impression d'un *iqa* particulier comme *jurjina* en [10 = 3 + 2 + 2 + 3]. Dans la section des études (3.1.), ces éléments sémiotiques seront bien expliqués avec l'aide de figures.

2.1.2. Reconstruction des nouvelles structures syntaxiques : conceptualisation de l'idée d'amodalité

En ce qui concerne les aspects formels syntaxiques dans l'évolution des phrasés dans mes pièces, j'ai créé un nouveau concept, motivé par mon intérêt quant à l'anticentrisme¹⁰⁸ dans l'atonalité occidentale. Après avoir développé le concept des morphèmes modaux, je tente de concevoir dans les structures des phrases musicales, des enchaînements de divers morphèmes modaux provenant de modes différents. J'utilise l'expression d'amodalité de la même façon que celle de l'atonalisme par rapport à la musique tonale. Je compare les douze notes de la série dodécaphonique à une série de morphèmes modaux qui me permettent de construire une succession des micromotifs modaux dans un cycle mélodique anticentriste. Il faut souligner qu'amodalité ne veut pas dire antimodalité : elle veut plutôt désigner, dans mon cas, une construction de plusieurs modes orientaux. Cette idée suggère un événement musical dans lequel nous sommes confrontés à plusieurs modes sans qu'un ne soit plus important que les autres. Cette dynamique crée une absence de centre au sein des modes qui eux construisent une structure grammaticale à travers les phrasés. Alors que dans la tradition des systèmes modaux comme le *maqam* et le *dastgah* les modes sont toujours bien

¹⁰⁸ L'anticentrisme est simplement la notion fondamentale de l'atonalité : aucune note ne doit apparaître comme possible tonique et aucun accord ne doit donner de sensation de tonalité.

affirmés même à travers les modulations, ma conception de l'amodalité essaie de s'éloigner de la syntaxe normale des systèmes modaux orientaux.

Une structure amodale, comme une structure atonale, repose sur l'absence de polarité entre les morphèmes modaux enchaînés. En premier lieu, je montre mes tentatives de préserver des caractères ou une partie des caractères des modes qui incluent l'importance d'une hiérarchie, souvent à travers des formules mélodiques minimales ou des morphèmes modaux. Le changement rapide de différents morphèmes modaux sans avoir stabilisé aucun d'entre eux représente le concept d'amodalité dans mes propres compositions. Autrement dit, l'utilisation des morphèmes modaux ou des micromotifs significatifs modaux ainsi que les changements rapides de ces petits morphèmes ne permettent pas aux phrases d'être polarisées autour d'un mode particulier. Par cette recherche, j'espère instaurer le concept d'amodalisme dans le langage académique musical et d'en faire une technique moderne de composition reconnue et utilisée. Nous pouvons trouver un exemple d'amodalisme dans l'analyse de premier et du troisième mouvement de *Synéchisme*, la pièce pour violoncelle seul.

Conformément à l'approche sémantique musicale dans mes pièces, j'ai tenté d'instaurer l'équilibre entre le concept d'éthos (sentiments et contenus affectifs) et les couleurs¹⁰⁹ des modes pour créer un contraste entre les modes, créant une rupture dans l'uniformité des phrases. Nous pouvons observer mon utilisation de cette propriété composée dans *Synéchisme*, mais aussi à travers la macroforme du premier mouvement de ma pièce *Paradigme modal*. Par conséquent, dans mes créations, chaque sentiment est inspiré d'un mode oriental particulier et de son contenu affectif en lien avec sa couleur spécifique. En fait, une couleur ou un sentiment pourrait être exagéré grâce aux diverses techniques de musique contemporaine occidentale. L'essence de l'amodalité en tant que type de reconstruction syntaxique permet de créer une musique constamment renouvelée, à nourrir un matériau sans jamais l'épuiser et sans jamais atteindre un point final.

¹⁰⁹ Dans la « musique savante », si l'on fait exception d'Olivier Messiaen qui a véritablement essayé de préciser les rapports entre son et couleur, parler de couleurs harmoniques et mélodiques implique que le compositeur crée des surprises, des ruptures de tonalités (modulations) et que l'ensemble, n'étant pas uniforme, devienne nécessairement coloré. Cependant, de façon générale, parler de coloration mélodique ou harmonique n'implique pas une couleur précise, comme c'est le cas dans la peinture.

2.2. La métamorphose exogène

2.2.1. Réflexions sur la musique dite « contemporaine » occidentale

La pensée de métamorphose exogène s'est définie à travers ma réflexion par rapport à certains éléments liés au répertoire de musique dite « contemporaine occidentale », notamment l'émotion pure et intense chez les expressionnistes. Bien que ce dernier mouvement soit associé à la première partie du XXe siècle avec des compositeurs comme Schönberg et Berg, il a laissé des traces importantes dans la musique contemporaine occidentale.

The term expressionism “was probably first applied to music in 1918, especially to Schoenberg,” because like the painter Kandinsky he avoided “traditional forms of beauty” to convey powerful feelings in his music. [...] Theodor Adorno describes expressionism as concerned with the unconscious, and states that “the depiction of fear lies at the centre” of expressionist music, with dissonance predominating, so that the “harmonious, affirmative element of art is banished.”¹¹⁰

Les compositeurs expressionnistes explorent souvent des harmonies instables et des sonorités riches en dissonance pour créer une atmosphère intense. L'expressionnisme musical vise à transmettre des émotions fortes et parfois extrêmes dans des œuvres dans lesquelles les compositeurs cherchent à capturer les aspects les plus profonds de l'expérience humaine, souvent en utilisant des contrastes dynamiques et expressifs.

L'expressionnisme s'est d'abord manifesté dans le domaine des arts figuratifs, en opposition très nette avec le naturalisme et avec les conceptions techniques et formelles de l'impressionnisme, à l'objectivité duquel il opposait une subjectivité exaspérée. Dans le domaine musical, l'expressionnisme se manifeste essentiellement au sein de l'École de Vienne, représentée par Schoenberg, Berg et Webern.¹¹¹

Dans cette partie de ma recherche, j'ai étudié les œuvres de Paul Hindemith (*La Jeune Fille*), d'Igor Stravinsky (*Chansons japonaises*), d'Alexander Scriabin (ses dernières sonates pour piano) et de Béla Bartók, notamment dans ses œuvres du début du XXe siècle (*Le Mandarin Merveilleux* [1919]). Dans mes œuvres, j'aborde l'expressionnisme en exagérant des sentiments qui sont

¹¹⁰ ‘Expressionism PDF’. *Scribd*, <https://www.scribd.com/doc/232579157/Expressionism-pdf>. Accessed 27 Nov. 2023.

¹¹¹ *Encyclopédie de la musique*, Librairie générale française, 1992, p.258

traditionnellement associés à des modes orientaux, comme on peut l'observer dans mon œuvre *L'ivresse dionysiaque*.

Dans ma recherche, je me suis intéressé aussi à la recherche au niveau textural et timbral dans la musique contemporaine occidentale. Les compositeurs explorent une vaste palette de couleurs et de textures en utilisant une variété d'instruments, qu'ils soient acoustiques, électroniques, ou exploitent des modes de jeu contemporains. Dans cette partie de ma recherche, j'ai été particulièrement captivé par le caractère des modes de jeu contemporains. Ces éléments sémiotiques de musique contemporaine occidentale produisent naturellement une séparation entre la tradition (classique occidentale ou traditionnelle moyen-orientale) et la modernité. De plus, ces techniques particulières deviennent des outils qui ont beaucoup d'influence sur mon approche, car elles facilitent la restitution de certains timbres orientaux dans mes compositions. Pour explorer cette question, j'ai analysé des pièces de Heinz Holliger (*Study II for oboe* [1981], et *Three pieces for bassoon* [2001]), Salvatore Sciarrino (*L'addio a Trachis for Harp* [1980]), Luciano Berio (*Sequenza XIV pour violoncelle* [2002] et *Sequenza XII pour Basson* [1995]), George Crumb (*Black Angels* [1970]), Michael Finnissy (*Ulpirra* [1982-1983]) et Toru Takemitsu (*Toward the sea II* [1981]).

Suite à ces recherches, une partie importante des éléments que l'on peut voir actuellement dans ma musique et qui proviennent de la musique contemporaine occidentale se concentre sur trois figures importantes, soit Ligeti, Reich et Xenakis.

Ligeti's music from the early 1960s shows a complete destruction of traditional compositional means. For example, in a work like *Atmospheres for orchestra* (1961), melody, harmony and rhythm are all practically excluded in favour of texture and timbre.¹¹²

La rencontre des différentes voix dans la musique de Ligeti donne principalement des harmonies constituées de clusters de demi-tons, dans lesquelles aucune mélodie clairement reconnaissable ne se dégage. Il en résulte une texture entrelacée homogène plutôt qu'un contrepoint audible qui est décrit par le compositeur comme une micropolyphonie. Ce mécanisme chez Ligeti guide

¹¹² Searby, Mike. "Ligeti the Postmodernist?" *Tempo*, no. 199, 1997, pp. 9–15., doi:10.1017/S0040298200005544.

l'intégralité du processus et de l'évolution de ses œuvres. À sa manière, Steve Reich envisage sa musique comme un processus perceptible et graduel. C'est toutefois quelque chose qu'on peut noter aussi dans certaines pièces de Ligeti, notamment dans *Lontano* pour orchestre (1967) et *Lux Aeterna* pour voix (1966). Ligeti a créé des paysages sonores à partir de gestes microscopiques, où de minuscules motifs mélodiques et harmoniques s'entrelacent de manière complexe. Cette approche a permis à Ligeti de repenser la texture en prêtant attention aux détails les plus infimes de construction d'une masse sonore. Conformément à ce point de vue à la texture, Iannis Xenakis a apporté des contributions remarquables aux nouvelles entités sonores et des innovations captivantes. Deux exemples notables comprennent des textures de *glissandos* complexes en différents tempos, ainsi que des clusters de tons chromatiques ou microchromatiques denses. Des pièces comme *Metastasis* (1953-1954) et *Pithoprakta* (1955-1956) reflètent une approche unique où des masses sonores en constante évolution créent des textures d'une intensité et d'une dynamique remarquables.

Ces nouvelles considérations dans ces œuvres ne sont pas limitées uniquement à la qualité du timbre ou de la texture de façon individuelle : les deux sont considérées comme un tout alors que le résultat timbral est produit à partir d'une conception texturale. Un exemple typique de ce résultat sonore est l'effet de « halo sonore »,¹¹³ le résultat d'une technique d'écriture créant un effet de réverbération, observable dans la pièce *Jonchais*¹¹⁴ de Xenakis.

Dans ma recherche, ces particularités de la musique dite « contemporaine occidentale » sont toutes considérées à travers mon processus de métamorphose exogène qui peut se faire de deux façons. La première intègre les éléments exogènes après être passé par la démarche de la première pensée endogène des modes alors que le deuxième évite de modifier les structures formelles syntaxiques. La deuxième approche implique une considération texture-timbre. La sonorité et le timbre provenant de l'élaboration de textures hétérophoniques ainsi que des modes de jeux contemporains sont les éléments les plus importants dans ce discours. Quoi qu'il en soit, si ce procédé se déroule

¹¹³ « Multiplicités de lignes mélodiques décalées, comme une sorte de réverbération artificielle » (Solomos, Makis. *Iannis Xenakis*. P.O. Éditions, 1996. [hal-01202402](#), Page.63).

¹¹⁴ Pires, Isabel. 'Quelques réflexions sur les rapports entre l'électroacoustique et la musique instrumentale de Xenakis : Le cas de sa légende d'Eer et Jonchaies'. Eer et Jonchaies, 2008.

sans avoir apporté de modifications structurelles par rapport à la première pensée endogène, le matériau musical n'aura que des changements mineurs.

2.2.2. Refonte d'un nouveau style basé sur l'interdépendance de tendances communes

Je recherche des tendances communes entre les caractéristiques de la culture des modes orientaux et celles de la musique contemporaine occidentale afin d'enrichir mes matériaux compositionnels, explorant ainsi un nouveau style de composition personnel. Je démontre dans ce sous-chapitre mes tentatives de créer un langage basé sur l'alliage entre deux points de vue différents par rapport à un concept musical commun. Je recherche dans les divers concepts certaines tendances communes me permettant de créer des rapprochements entre deux mondes musicaux. J'aborde cette recherche à travers cinq concepts particuliers, retirant de chacun un usage en musique orientale et contemporaine :

- au-delà du tempérament égal, dans la microtonalité naturelle orientale et l'infrachromatisme chez Partch et Wychnegradsky ;
- la pulsation irrégulière, dans les rythmes d'*aksak* et les rythmes asymétriques par exemple chez Stravinski et Bartok ;
- le timbre, dans les modes de jeux inusités des instruments orientaux et contemporains ;
- l'indétermination, dans le style d'improvisation sur un mode oriental traditionnel et le concept d'aléatoire contrôlé chez Lutoslawski ;
- l'hétérophonie, dans sa nature moyen-orientale et dans les styles de Xenakis et Ligeti.

La microtonalité est présente en orient et en occident, notamment à travers les divers systèmes d'intervalles orientaux ainsi que dans la musique de Julian Carrilo, celle d'Ivan Wychnegradsky et celle d'Harry Partch. Le rapprochement entre ces deux pensées esthétiques peut donner naissance à de nouveaux systèmes de composition. Par exemple, dans la pièce *Kereshmeh* pour quatuor à cordes, je combine des intervalles de l'Orient au concept d'intervalles divisionnaires existant dans la théorie de la pansonorité du compositeur et philosophe Ivan Wychnegradsky.

Aussi, ce cadre théorique me permet de considérer l'hétérophonie non seulement en tant que pratique musicale dominante au Moyen-Orient, mais également comme une tendance esthétique en musique contemporaine. Par conséquent, l'approche de l'hétérophonie est représentée dans mes

créations comme une pensée plus profonde en raison des différentes couches esthétiques qui ensemble créent une unité formelle.

En lien avec ma recherche et la conception de mes œuvres, je propose l'expression d'espaces hétérotopiques selon la définition du philosophe Michel Foucault pour définir un concept comprenant plusieurs couches esthétiques cohabitant de façon organique. Un exemple d'espace hétérotopique pourrait être un jardin botanique comme celui que nous avons à Montréal : un *bonsai* japonais peut être présenté à côté d'un grand cactus mexicain. Cet espace qu'est le Jardin botanique est créé pour présenter une exposition dans laquelle coexistent ces deux éléments et plusieurs autres provenant d'environnements distincts. La notion d'espace hétérotopique est représentée par le Jardin botanique qui est considéré comme un « tout » et non pas un amalgame d'objets hétéroclites. Cette approche en création musicale peut être considérée par la cohabitation de diverses couches esthétiques musicales, le tout dans un discours uniforme. On trouve dans l'espace hétérotopique les codes esthétiques de la musique traditionnelle modale qui se mêlent naturellement avec les codes esthétiques de la musique contemporaine occidentale. Dans certains cas, cette approche pourrait nous conduire à une nouvelle organisation musicale, une écriture qui n'appartient pas à un style déterminé. Elle n'appartiendrait toutefois pas nécessairement à la musique contemporaine occidentale malgré son herméneutique contemporaine. L'interdépendance des tendances communes devient alors une partie importante de ma signature musicale.

2.3. Stratégies pour la mise en pratique des pensées

2.3.1. Quatre transcriptions de textures de musiques moyen-orientales de tradition orale et composition selon ces modèles hétérophoniques

Considérant l'aspect monodique de la tradition modale de l'Orient qui considère d'abord les lignes de façon indépendante, le fait de considérer les textures dans mes compositions a toujours été un défi pour moi. J'ai donc transcrit dans le cadre de mon projet de thèse des performances de musiques de tradition orale moyen-orientale pour clarifier les éléments qui caractérisent l'hétérophonie moyen-orientale. En raison de l'omniprésence des principes relatifs à l'hétérophonie dans mes compositions contemporaines, je présente les caractéristiques propres des textures hétérophoniques de la tradition orale selon ces exemples. Ensuite, je tente de les intégrer

dans mes œuvres en utilisant des techniques d'écriture inspirées de mes recherches sur les aspects texture-timbre de musique contemporaine occidentale.

J'ai basé cet aspect de ma recherche sur la transcription de quatre exemples provenant de la tradition orale moyen-orientale¹¹⁵. La plupart de ces transcriptions présentent des exemples des éléments mentionnés précédemment. Nous verrons que ces facteurs se renforcent mutuellement. Les performances transcrites sont des musiques modales traditionnelles du Moyen-Orient qui s'inscrivent dans les systèmes modaux d'Iran (la musique savante persane ou *dastgah*), d'Azerbaïdjan (*mugham*), d'Égypte (*maqam* arabe) et de Turquie (*makam* turc).

Ces performances sont toutes des improvisations des grands maîtres des traditions orales de ces régions. Les maîtres s'entendent préalablement entre eux sur le *maqam* ou des modulations probables à travers l'interprétation. Dans certains cas, ils établiront la forme de la performance. Bien que les transcriptions soient courtes, elles sont tirées des textures d'improvisations de longue durée dans un caractère *rubato* et lyrique de *taqsim-layali*, d'*avaz* et *javab-e-avaz*. Les textures transcrites correspondent à des moments clés de la texture.

Suite à la réalisation de ces quatre transcriptions, j'ai cherché à approcher ma composition selon ces modèles hétérophoniques moyen-orientaux. À travers mon projet, je me suis intéressé aux recherches du compositeur franco-libanais Zad Moultaqa qui intégrait de façon originale l'hétérophonie orientale dans sa musique qui s'inscrit dans la tradition occidentale de musique contemporaine. Après avoir analysé les quatre transcriptions que j'ai présentées dans ce chapitre, je constate la pertinence de son discours sur l'hétérophonie qui évoque une sorte d'amplification du réel pour décrire l'issue commune entre les modèles hétérophoniques transcrits, proche de la réalité de l'hétérophonie moyen-orientale pour construire un paradigme modal.

De la même manière, l'hétérophonie, qui, du fait de ses temporalités hétérogènes, rompt avec la linéarité empirique, est pour moi une sorte d'amplification du réel qui donne par conséquent à le percevoir autrement.¹¹⁶

¹¹⁵ Voir en annexe les quatre transcriptions.

¹¹⁶ Fariji, Anis. "Les figures multiples de l'hétérophonie dans la musique de Zad Moultaqa." *Circuit*, volume 27, number 3, 2017, p. 23–38. <https://doi.org/10.7202/1042836ar>.

En somme, les textures transcrites de tradition orale sont mes premières inspirations pour dessiner les esquisses de *Paradigme modal*. J'ai ainsi eu l'occasion de mettre en pratique quelques-uns des principes décrits ci-haut dans l'œuvre *Paradigme modal*. Dans les pièces présentées plus loin, notamment celles écrites pour quatuor à cordes, nous pouvons retrouver les principes mentionnés (ex : les motifs stéréotypes, les formes improvisées, le microcontraste, la souplesse rythmique, etc.) qui trouvent dans ce nouveau contexte une expressivité originale.

Ces paramètres correspondent aux concepts contemporains d'hétérophonie comme les espaces d'accumulation¹¹⁷, le halo sonore dans la texture et l'analogie entre l'hétérophonie et le phénomène de vibration. Lors de la composition de *Paradigme modal*, j'ai cherché des associations possibles entre ces approches contemporaines et des paramètres provenant des traditions orales moyen-orientales. Le premier mouvement est élaboré complètement selon des principes associés à l'hétérophonie. J'y utilise la notation proportionnelle, une forme d'écriture qui se rapproche de celle qu'on peut voir dans les quatre transcriptions *rubato*-lyriques présentées précédemment. Enfin, dans le chapitre portant sur l'analyse de *Paradigme modal*, nous verrons que tous les exemples veulent préserver les caractéristiques du mode employé.

2.3.2. Utilisation de timbre et du pouvoir rhétorique d'un ou de plusieurs instruments orientaux dans l'ensemble occidental

Les instruments traditionnels du monde du *maqam* sont des outils intéressants afin de me permettre de reconnaître les fossés entre la pratique et la théorie des modes orientaux afin de réduire cette divergence, notamment lorsque j'utilise ces instruments dans un ensemble occidental. Ils portent les grands éléments sémiotiques du langage musical dans lequel ils ont évolué. Les morphèmes ou les éléments sémiotiques de ces instruments sont observables à travers leurs traits stylistiques et timbrals. Le timbre est un puissant porteur de sens puisqu'il permet d'évoquer un style particulier sans avoir besoin d'autres paramètres musicaux. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi d'intégrer

¹¹⁷ *As such, ultimately, any sound phenomenon in the area of agglomeration becomes for us heterophony, regardless of whether it is "constructed" differently [. . .] Any agglomeration is more or less a heterophony, that is to say a texture, if by this term we understand a special type of structure, in which the individual is "drowned" in the collective.* (Lopo, Olguța. 'Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ștefan Niculescu: Case Study: Hétérophonies Pour Montreux'. *Musicology Today*, vol. 26, no. 26, 2016, p. 121).

dans ma composition l'utilisation de l'instrument du *kamancheh*, non seulement puisque j'en suis spécialiste, mais également pour son timbre spécifique par rapport aux instruments à cordes frottées orientales. Il peut également interpréter sans problème divers intervalles, lui permettant d'être intégré facilement dans les ensembles occidentaux.

Dans mes œuvres qui incluent le *kamancheh*, j'essaie de distribuer à travers les divers instruments occidentaux les traits stylistiques et les aspects timbrals du *kamancheh*. Dans un ensemble réunissant le *kamancheh* et le quatuor à cordes occidental, on observe à la fois les morphèmes de l'instrument oriental dans leur image originale ainsi que dans leur traduction esthétique occidentale. Cependant, il existe de grands défis afin d'amener les divers systèmes d'intervalles à cohabiter, puisque les intervalles sont souvent légèrement différents.

J'ai tenté de bien intégrer ces éléments sémiotiques et idiomatiques du monde du *maqam* sans avoir besoin d'un instrument de cette culture. Cependant, il existe des aspects qui sont difficiles à appliquer aux instruments occidentaux comme l'improvisation dans le style oriental, les accentuations dissimulées dans le phrasé et le pouvoir rhétorique pour mettre en évidence la couleur des modes. En effet, la présence du *kamancheh* dans un ensemble occidental modifie la perception des interprètes en les invitant à se confronter aux défis de l'équilibre, du contraste timbral et du contraste des systèmes d'intervalles.

Le *kamancheh* a le pouvoir rhétorique d'évoquer les sentiments et les couleurs des modes orientaux, et fait ainsi directement référence à la culture musicale traditionnelle moyen-orientale. Cela nous met face à une problématique importante si nous souhaitons créer une unité formelle cohérente dans un langage contemporain. Par conséquent, je cherche des solutions pour incorporer le *kamancheh* dans un ensemble occidental tout en ajoutant des caractères spécifiques contemporains propres à cet ensemble.

Je propose des idées pour considérer le *kamancheh* en tant qu'une partie d'un tout et non pas comme un élément traditionnel indépendant. Je tente également de préserver les matériaux originaux traditionnels comme le tempérament des intervalles. En somme, il en résulte l'approche qui relie la texture et le timbre qui sera explorée dans l'analyse détaillée de *Paradigme modal* et de deux de ses mouvements, cette pièce écrite pour *kamancheh* et quatuor à cordes occidental.

2.3.3. Composition d'études et de pièces

Les deux pensées de métamorphose endogène et exogène des systèmes modaux sont au fondement de la transition de la tradition modale vers un langage contemporain. Une problématique réside dans l'exégèse occidentale alors que les morphèmes moyen-orientaux sont présentés dans des performances par des solistes ou des ensembles occidentaux. Une question se pose alors : des interprètes éduqués dans la tradition musicale occidentale peuvent-ils jouer fidèlement des éléments sémiotiques ou idiomatiques d'une tradition orale et modale ?

Au niveau pratique, la grande partie des éléments esthétiques des œuvres composées dans le cadre de ce projet se trouvent dans les aspects sémiotiques et idiomatiques des répertoires des systèmes du *maqam* et *dastgah*. En effet, tous les éléments mentionnés dans la section des morphèmes font partie des codes esthétiques du langage traditionnel modal. Une bonne connaissance de l'exécution de ces morphèmes en combinaison avec l'herméneutique normale des interprètes occidentaux aide à l'intégration de ces éléments dans une pièce. C'est la raison pour laquelle j'ai réalisé des études musicales pour permettre aux interprètes de musique occidentale de se familiariser plus rapidement avec les codes esthétiques et les idiomes des systèmes modaux mentionnés.

Dans le cadre de ma recherche, la mise en application de ces pensées se concrétisera dans un processus d'adaptation et d'intégration du langage modal traditionnel au langage contemporain. Cette mise en œuvre sera présentée dans le chapitre 3 à travers trois grandes sections : la première présente les études musicales que j'ai composées ; la deuxième analyse mes pièces écrites pour instruments solistes ; et finalement, la troisième section introduit mes pièces pour orchestre et pour quatuor à cordes, auquel se joint le *kamancheh* dans certains mouvements.

Chapitre 3 – Les œuvres et les études

3.1. Les études concertantes : quatre idiomes en pratique

Dans cette section, je présente mes tentatives de réduire les écarts existants entre la théorie et la pratique des modes orientaux dans leurs systèmes modaux à travers l'élaboration d'études musicales. La représentation du *dastgah*, du *maqam* et du *makam* en notation occidentale comme le *radif*, les *bestehs* en musique turque sont rarement fidèles. Cela oblige les compositeurs à approcher leurs œuvres en fonction de la culture des interprètes. Évidemment, dans ce processus, il est probable que certains éléments esthétiques importants soient entièrement éliminés, par exemple en réduisant les échelles des modes microtonaux au système de tempérament égal diatonique.

Voici quelques exemples de techniques, de modes ou de paramètres mettant en évidence certains éléments sémiotiques (dans ce cas-ci, les morphèmes) qui font l'objet de la plupart de mes pièces. Ils seront présentés dans l'ordre suivant :

- Intervalles microtonaux
- Microcontraste et ornementation spécifique
- Traits stylistiques des instruments orientaux (modes de jeux spécifiques)
- Motifs stéréotypes (morphèmes modaux)

Ces éléments ne se limitent pas à une famille particulière d'instruments. Cependant, j'ai écrit de courtes études moyen-orientales pour des instruments occidentaux de la même famille instrumentale que leur équivalent oriental en explorant leurs modes de jeux inusités afin de les présenter hors de leur contexte traditionnel.

3.1.1. Intervalles microtonaux

Bien que les systèmes d'intervalles de la musique modale du Moyen-Orient et du Proche-Orient soient semblables, leur approche des systèmes modaux à travers le *dastgah*, le *maqam* et le *makam* n'est pas la même. Cependant, je tente autant que possible de préserver la distance entre les notes

autant afin de mettre en évidence les rôles sémiotiques de la culture en question dans une pièce. Sinon, il est possible de le convertir aux quarts de tons qui sont plus communs pour les interprètes occidentaux et sont assez proches des intervalles moyen-orientaux.

Cet exemple révèle une problématique, soit celle de la différence entre les intervalles des systèmes orientaux et le tempérament égal de douze sons¹¹⁸. Par exemple, l'intervalle du demi-ton selon le système d'intervalle actuel de musique savante persane est approximativement de 90 cents, comme celui qui s'intitule *bakive*¹¹⁹ (un petit demi-ton) dans la musique turque. Par contre, le demi-ton est de 100 cents dans le tempérament égal. Dans ce système, un ton devient 200 cents, ce qui est approximativement égal au ton dans les systèmes orientaux alors que l'ensemble de deux *bakives* en musique turque et persane produit un intervalle de 180 cents (*buyuk mucennap*),¹²⁰ soit légèrement plus bas que le ton tempéré. Selon les divers systèmes des musiques persanes, turques et arabes, j'ai organisé les signes d'altération de telle sorte qu'ils soient distinguables.

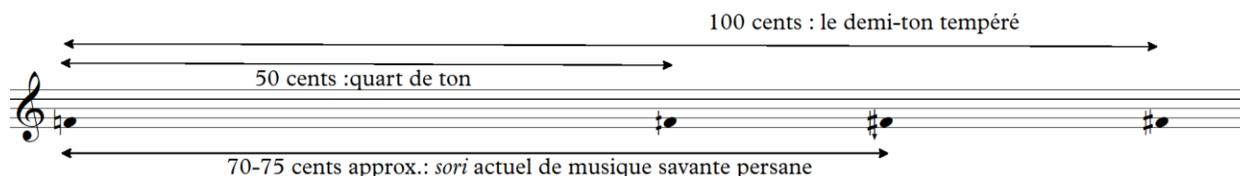


Figure 3-1 : Les rapports entre le demi-ton tempéré, le quart de ton et le *sori* actuel en musique iranienne.

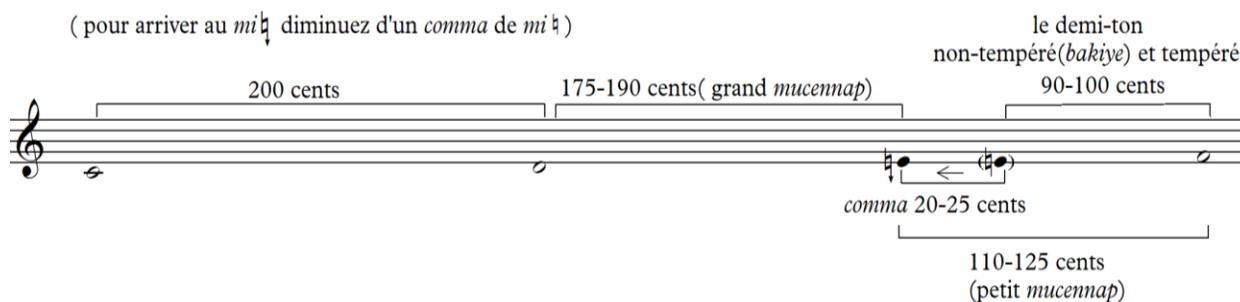


Figure 3-2 : Le procédé pour arriver à deux intervalles *kuchuk* (petit) *mucennap* et *buyuk* (grand) *mucennap* en musique turque.

¹¹⁸ Diviser mathématiquement l'octave en douze intervalles parfaitement égaux, sans considérer la justesse des quintes.

¹¹⁹ Signell, Karl L. *Modal Practice in Turkish Art Music*, p.23.

¹²⁰ Ibid, p.23.

Nous pouvons observer aux figures 3-1 et 3-2 divers intervalles respectivement en musique iranienne et turque. Le premier exemple démontre comment un interprète ajouterait un *comma* (20 à 25 cents) pour ajuster un *fa* monèse à un *fa sori* iranien. Le deuxième présente quant à lui le demi-ton tempéré (100 cents) et non-tempéré *bakiye* (90 cents) entre le *mi* bécarre et le *fa*, pour aussi préciser comment obtenir l'intervalle de petit *mucennap*, soit en abaissant l'intervalle d'un *comma* (20-25 cents).

3.1.2. Ornements spécifiques et microcontraste

À l'exception des trilles, des broderies et des appoggiatures qui se trouvent à différents degrés dans les systèmes musicaux du Moyen-Orient, le *tekyeh*, l'*eshareh*, le *tahrir*, et le mordant hors échelle du mode sont les éléments principaux qui permettent de construire des microcontrastes dans les textures de ces musiques. Nous avons vu dans le premier chapitre que les *tekyehs* sont des ornements typiques de la musique persane. Elles sont de petites appoggiatures qui sont ajoutées après une note principale, ce qui donne le sentiment d'un point final. Pour les instruments à cordes, l'archet se lève dès qu'on les atteint, créant un effet de *decrescendo al niente* vers le *tekyeh*. Nous avons également vu qu'on peut créer des *esharehs* lorsqu'on utilise rapidement une succession de *tekyehs*. Le *tahrir*, quant à lui, correspond à un plus grand segment motivique plus *legato* qu'on obtient par la succession d'*esharehs*.

Le *Tahrir tchakkoschi* est un effet qui consiste à jouer les *esharehs* en les accentuant (léger effet *marcato* relatif au contexte de la dynamique) pour produire un *tahrir*.

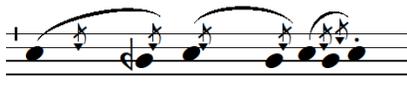


Figure 3-3 : *Tahrir tchakkoschi*.

Les ornements hors échelle sont également une technique importante de mon travail. Il s'agit de l'utilisation d'ornements comme les trilles, les broderies, les *tekyehs* en incluant des altérations en dehors l'échelle théorique des modes. Dans la figure 3-4, on voit l'échelle du *bayati*

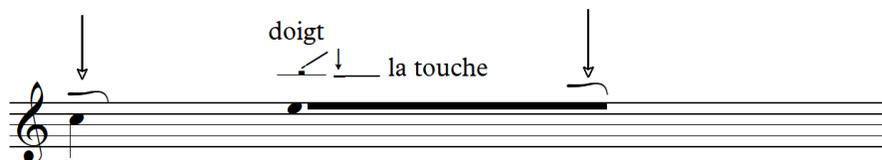


Figure 3-5 : *Bend horizontal (tekyeh microtonal).*

La figure 3-6 présente un exemple du mordant *glissando*, un mode de jeu typique d'un instrument à cordes pincées et frottées sans frettes comme l'*oud*, courant dans la musique kurde, turque et arabe.



Figure 3-6 : Mordant *glissando*.



Figure 3-7 : *Dorrab et shalal*.



Figure 3-8 : Pivot de l'instrument.

La figure 3-8 présente un effet de pivot de l'instrument, qui permet d'attaquer rapidement les cordes adjacentes d'un instrument sans pour autant bouger l'archet. Cette technique demande à l'interprète d'utiliser les cordes à vide de l'instrument plutôt que de changer de position avec la main gauche. Pour plus de détails sur cette technique, consulter les études de la pièce *Synéchisme* pour violoncelle seul en annexe. La figure 3-9 présente trois techniques. Le *rast* (coup fort, ou droit) par lequel on pince toutes les cordes d'un instrument avec l'index de la main droite, de la plus grave à la plus aiguë ; le *chap* (coup moins fort, ou gauche) qui consiste en l'inverse du coup fort, en pinçant les cordes de la plus aiguë à la plus grave (c'est possible de le faire avec le *mezrab*, un plectre qui se colle à l'index) ; et finalement le *riz* (ou roulement) qui est un trémolo de *pizzicato* sur l'instrument à cordes, combinant le *rast* et le *chap* très rapidement, parfois avec un plectre qui

se colle à l'index. Cette technique est utilisée avec la *setar*, un instrument iranien dans la famille des luths à long manche. Normalement, le pouce et les autres doigts reposent sur la caisse de résonance et l'index et le majeur sont libres pour que l'index puisse balayer fortement et efficacement. Il ne faut toutefois pas confondre la technique avec le grattement des cordes d'un coup.



Figure 3-9 : Symbole et résultat.

La figure 3-10 présente le *pajvak* 1, une technique exigeant l'utilisation des deux mains. Elle consiste à exercer un coup fort avec la main droite tout en frappant presque en même temps sur une autre note particulière par la main gauche.

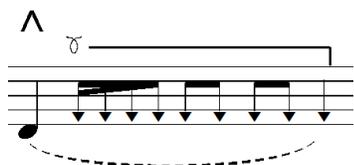


Figure 3-10 : Pajvak 1.

Le *Pajvak* 2 se différencie du premier *pajvak* par l'utilisation de *riz* ou du roulement de la main droite pendant l'activité de la main gauche.

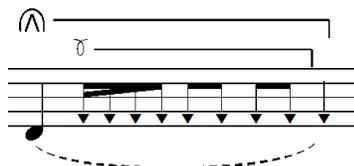


Figure 3-11 : Pajvak 2.

L'index et le pouce rythmiques est une technique de la main droite, un type de trémolo avec toutes les cordes d'un instrument à cordes en utilisant l'index et le pouce.



Figure 3-12 : L'index et le pouce rythmique.

Le *duduk vibrato*, comme nous pouvons observer à la figure 3-13, est une technique inspirée des sonorités, des timbres et des textures du *duduk*, l'instrument à vent à anche double d'origine arménienne. J'ai inscrit dans l'exemple de la figure un vibrato spécifique afin de recréer la sonorité de façon fidèle aux instruments à vent occidentaux. La technique s'identifie par sa formule répétitive, ralentissant sur une note. Elle est réalisée par les interprètes d'instruments à vent par le secouement de la mâchoire inférieure sur l'anche.



Figure 3-13 : *Bend microtonal* et *duduk vibrato*.

Le *bend microtonal* est une technique courante chez les instruments à vent orientaux comme le *sorna* et le *duduk nai*. Elle se définit par l'enchaînement d'une note puis d'une deuxième diatonique à distance d'un *comma* pythagoricien de 20-25 cents ou moins, et le retour à la première note, le tout réalisable par la disposition des lèvres. Habituellement, les interprètes du *duduk* les jouent en faisant un *vibrato* ordinaire.

3.1.4. Morphèmes modaux



Figure 3-14 : Exemple d'une étude dans le mode de *tchahargah* en ré, présentant un phrasé qui inclut un motif stéréotypé ou morphème modal.

La figure 3-14 démontre la flexibilité temporelle d'un motif stéréotype (observable dans les quatre rectangles) qui peut se manifester sous différentes formes. Le *si* bémol avec la flèche vers le bas représente la septième harmonique de *do* dans la série harmonique (environ 30 cents sous le *si* bémol), un intervalle proche du *si koron* en musique persane. Pendant l'écriture de cette étude dans le mode de *tchahargah* et de certains autres modes persans pour le trombone ténor, j'ai tenté de proposer une autre façon de trouver les intervalles de musique persane à travers des références à la série harmonique. D'autre part, on présente les motifs stéréotype en tant que les éléments sémiotiques modaux ou morphèmes modaux. Dans cet exemple, un saut à partir du *si koron* à *ré* crée immédiatement une référence au mode *tchahargah*. Également, l'oscillation irrégulière entre *la* et *si koron* en tant que notes sensibles pour arriver au *ré* comme centre modal nous donne l'impression de la signature du mode *tchahargah*. Ces symboles sont omniprésents dans mes pièces. Cependant, il existe d'autres éléments sémiotiques qui sont déterminants dans la construction de certaines de mes œuvres. Je les aborderai dans l'analyse de certaines pièces.

3.2. Pièces pour instruments seuls

Toutes mes pièces pour solistes sont conçues à partir des éléments sémiotiques et idiomatiques mentionnés dans la section précédente (3.1.), soit celle des études concertantes. Je cherche dans ces œuvres à recréer les timbres, les traités stylistiques et les modes de jeux particuliers des instruments orientaux à partir de leurs équivalents occidentaux. Chaque instrument possède un timbre spécifique selon son organologie. Il était donc important pour moi d'utiliser un instrument de la même famille (ex : le hautbois et le *balaban* ; le violoncelle et le *kamancheh*) pour la recréation du timbre oriental.

Dans la présentation de ces œuvres, j'aborderai des concepts variés du rythme, y compris l'élasticité rythmique de l'école persane, les *aksaks* (rythmes asymétriques), les aspects cycliques du rythme (*iqa et usul*) ainsi que la forme inspirée des formes de musique persane, turques et arabes (*tchahrmezrab, reng, zeybec, semai, taqsim*, etc.). J'y ai aussi utilisé des procédés de création des textes musicaux dans l'école moyen-orientale comme des métaboles (déplacement des notes polarisées sur la même gamme) et l'enchaînement des motifs stéréotypes variants d'un

mode particulier. Les pièces seront imprégnées d'influences occidentales, notamment par l'utilisation de nombreux modes de jeux contemporains.

3.2.1. *Synéchisme*¹²¹, suite pour violoncelle solo, en 4 mouvements et 5 études

Inspiration, forme et éléments caractéristiques

Cette pièce est inspirée de l'esthétique de la musique savante persane et inspirée par ses caractères stylistiques. Elle est fondée sur le système de *dastgah* et notamment sur les structures modales particulières qui le définissent. On peut y trouver des rythmes non mesurés, des rythmes élastiques (spécificité de l'école persane), des microcontrastes dans les textures créées à partir des notes principales et allusives, des morphèmes et des éléments microtonaux avec intervalles spécifiques. J'y utilise certains modes de jeux d'instruments à cordes frottées similaires à celles du violoncelle (le *kamancheh*, le *rebec* et le *qychak*). L'œuvre est écrite selon une forme de performance traditionnelle en musique iranienne (*pish daramad*, *daramad*, *avaz*, *tchaharmezrb*), pouvant être considérée comme une suite classique traditionnelle. Cinq tétracordes spécifiques à la musique savante persane sont utilisés et permettent l'inclusion d'ensembles d'intervalles non diatoniques et diatoniques constamment changeants, et ainsi de générer une texture microtonale infrachromatique. Les matériaux primaires de l'œuvre reposent donc sur le caractère modal de chacun de ces tétracordes ainsi que sur le microcontraste des figures mélismatiques particulières de la musique savante persane. Bien que dans cette pièce l'ornementation spécifique de l'école moyen-orientale et particulièrement celle de la musique persane soit fidèle à l'esthétique, j'ai exagéré l'emploi des mélismes comme le *tahrir* et le *tekyeh*. Normalement, la logique des phrases musicales réside dans l'ensemble des petits morphèmes modaux. C'est la raison pour laquelle, pour cette pièce, j'utilise l'expression d'amodalisme comme celle d'atonalisme. L'utilisation minimale des morphèmes modaux et des micromotifs ainsi que les changements rapides de ces petits morphèmes ne permettent pas aux phrases d'être polarisées autour d'un mode particulier. Par conséquent, on peut y observer plusieurs *mayeres* ou *jins* alors qu'ils évoquent seulement quelques éléments spécifiques d'un mode comme les motifs stéréotypes minimaux. Chacun des

¹²¹ Cohérence continue de tout avec tout. Processus par lequel les choses existantes s'incarnent progressivement dans les générales.

tétracordes modaux est utilisé avec différentes toniques et *gammaz* (dominante des modes orientaux).



Figure 3-15 : Cinq tétracordes de musique persane avec intervalles approximatifs.

Premier mouvement : Pish daramad-e-teshneh (Ouverture de teshneh)

Le premier mouvement est un thème et variation. Ce mouvement est lent, utilisant les caractères lyriques de la musique savante persane dans la forme de *pish daramad* (ouverture) et est basé sur un thème-figure ornémenté. Il y figure de nombreuses vocalises iraniennes par l'utilisation de mélismes extrêmement développés, typiques des musiques savantes persanes comme le *tekyeh* et le *tahrir*. Deux textures alternent, soit une douce et une autre plus rude au niveau du timbre grâce aux effets *sul ponticello*, *sul tasto* et *ordinario*. L'ornementation est exagérée grâce aux vocalises mélismatiques, incluant *tahrir*, *eshareh* et *tekyeh*.

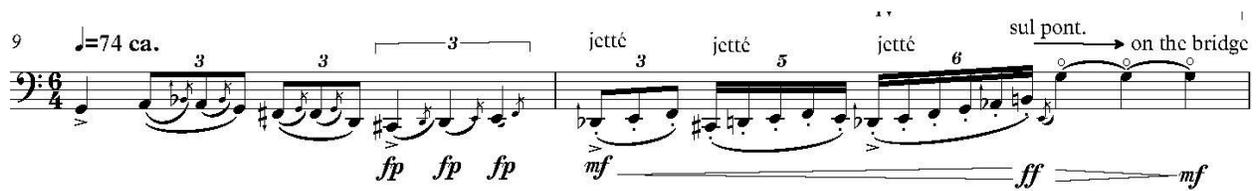


Figure 3-16 : Utilisation de différents modes (*mayehs*) et de différents tétracordes dans une phrase. Synéchisme premier mouvement, mesures 9-10.

Figure 3-17 : Amodalité, *Synéchisme* premier mouvement, mesures 3 à 8.

Dans la figure 3-17, on peut voir un exemple clair d’amodalité avec l’enchaînement de douze morphèmes modaux dans un seul et même discours musical. Bien que tous les morphèmes n’impliquent pas un mode particulier, chaque morphème modal se distingue du morphème adjacent pour bien qu’on sente le passage de l’un à l’autre.

Deuxième mouvement : Bastenegar

Traditionnellement, cette partie est jouée après le *pish daramad* avec l’intégration d’un chanteur. Le discours évolue à travers des phrases cycliques en séquence et est basé sur les *tekyehs*. L’ornement agit comme une ombre qui suit ou précède la note principale. En fait, les microcontrastes entre les notes accentuées et allusives (comme le *tekyeh*) produisent une texture pleine d’oscillations articulées. Le deuxième mouvement est inspiré d’un morphème typique provenant d’une forme pulsée, mais non mesurée de *gusheh* de *bastenegar*. Ces morphèmes peuvent apparaître dans n’importe quel contexte modal. Le motif principal est un motif mélodicorythmique avec un caractère qui évolue progressivement dans les séquences cycliques s’inspirant de la structure syntaxique du *bastenegar*. Le mouvement est parsemé d’un matériau, soit celui d’une cellule contenant une appoggiature avant note principale et le *tekyeh* après la note.

Figure 3-18 : Microcontraste inspiré du *gusheh* de *bastenegar*, *Synéchisme* 2e mouvement, mesures 5-7.

Troisième mouvement : Tchaharmezrab-e-davan

Le matériau musical du troisième mouvement est similaire à celui du premier. Cependant, il est extrêmement joyeux, rythmique et rapide, influencé par la forme instrumentale de *tchaharmezrab* et de *Zarbi*, pareil aux formes rondo traditionnelles de musique persane. On y décèle l’omniprésence d’oscillations timbrales, la présence de microcontrastes, d’infrachromatisme et de certains phrasés élaborés selon l’amodalité. D’autre part, les traits stylistiques des violons orientaux comme le *kamancheh* sont mis en évidence. Les ornements hors échelle, le fait de jouer les motifs en les doublant avec les cordes à vide et l’utilisation des cordes à vide en faisant pivoter l’instrument plutôt que l’archet sont tous des modes de jeux spécifiques des instruments à cordes frottées orientales.

Figure 3-19 : Inspiré des structures rythmiques de *zarbi*, *Synéchisme* troisième mouvement, mesures 8-23.

Figure 3-20 : Inspiré des structures rythmiques de *tchaharmezrab*, *Synéchisme* troisième mouvement, mesures 8-23.

Quatrième mouvement : Reng

Le quatrième mouvement est basé sur deux morphèmes courants chez les instruments à cordes pincées et frottées iraniens qui s'appellent *shalal* et *dorrab*, faisant référence aux techniques de plectre et d'archet. Entre-temps, l'infrachromatisme, l'utilisation des cordes à vides en faisant tourner l'instrument au lieu de changer de position, les *glissandos* microtonals, l'utilisation de cordes particulières pour les harmoniques et les modifications rapides de registre mettent tous l'accent sur l'importance de l'oscillation du timbre. La forme est inspirée de *tchaharmezrab*¹²² (rondo traditionnel) et des motifs typiques du *reng* persan (musique conçue pour la danse). Dans

¹²² Conçu sur la base d'une formule rythmique-cinétique répétitive (During, *musique d'Iran*, p.198)

la figure 3-21, nous pouvons observer des modes de jeu inusités comme le *dorrab*, le *shalal* et le pivot d'instrument, mais aussi de l'infrachromatisme, qui sont adaptés pour le violoncelle.

The musical score consists of four staves. The first staff (measures 17-22) is in treble clef and contains a sequence of notes with dynamic markings of *mf* and *ff*. The second staff (measures 20-22) is in bass clef and contains a sequence of notes with dynamic markings of *mf* and *ff*. The third staff (measures 23-28) is in bass clef and contains a sequence of notes with dynamic markings of *mf* and *sfz*. The fourth staff (measures 26-28) is in treble clef and contains a sequence of notes with dynamic markings of *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figure 3-21 : Infrachromatisme, oscillation du timbre et modes de jeux inusités. *Synéchisme* quatrième mouvement, mesures 17-28.

3.2.2. Ère à anches doubles pour hautbois solo, en 3 mouvements et 4 études

Inspiration, forme et éléments caractéristiques

Ère à anche double est inspirée des timbres, des caractéristiques musicales et de morphèmes d'instruments à vent à anche double du Moyen-Orient qui font partie, plus ou moins, de la grande famille du hautbois. Le premier mouvement est inspiré du *duduk*, un instrument d'origine arménienne. Le deuxième mouvement fait référence à la technique du *zorna*, un instrument d'origine turque. Finalement, le troisième mouvement est conçu à partir des particularités d'un instrument d'origine azerbaïdjanaise et kurde, soit le *balaban*.

Cette pièce possède les caractéristiques des instruments mentionnés et la référence à leur culture musicale, et ce parfois de façon exagérée et caricaturale. J'ai tenté de mettre en valeur le sentiment

et la sensation dissimulée des modes par les procédés de contraste timbral en plus de l'utilisation de modes de jeux contemporains ou inusités, notamment à travers l'exécution des multiphoniques au hautbois. Cette approche visait à mettre en évidence des contenus affectifs modaux (éthos) et les points dramatiques de la pièce. Pour familiariser les interprètes avec les pratiques de ces instruments dans la tradition moyen-orientale (les systèmes comme le *makam*, le *maqam* et le *dastgah*, leurs rythmes particuliers et la microtonalité), aux timbres, aux sonorités et aux modes de jeux particuliers des instruments mentionnés, quatre études sont données en référence à l'œuvre à titre de notes de performance. Dans tous les mouvements, on voit la confluence de deux *jins* ou modes principaux (d'une part *bayati* et *nikriz* et d'autre part *rast* et *nikriz*).



Figure 3-22 : *Maqam bayati* présenté de deux façons.

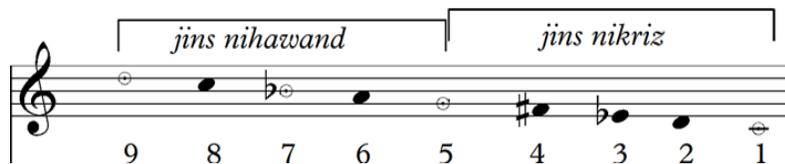


Figure 3-23 : *Maqam nikriz* avec tonique de *do* et deux *gamma*.

Premier mouvement : *Duduk au sanglot*

L'approche compositionnelle d'*Ère à anches doubles* réside dans l'abondance de deux sortes de morphèmes, de traits stylistiques d'instruments orientaux de même famille que celles d'instruments occidentaux ainsi que l'ornementation ponctuelle (*tekyeh*) et étirée (*tahrir*). Le premier mouvement se base sur la sonorité, le timbre et les contextes musicaux du *duduk* arménien selon la vibration spécifique de l'instrument en utilisant le mode *bayat* ou *bayati*.

L'objectif dans l'interprétation de cette pièce est de considérer les contrastes timbraux de la modalité et microtonalité moyen-orientale. Le mouvement repose sur un mode courant de la musique kurde, arménienne et azerbaïdjanaise qui s'appelle *maqam bayati*. D'une part, le mode

agit comme générateur principal des phrases, donnant l'opportunité au hautbois d'approcher la sonorité du *duduk*, instrument au timbre doux, nasillard et velouté. D'autre part, les contenus affectifs du mode *bayati* ont un impact direct sur la structure de la pièce et son caractère, évoquant un sentiment de méditation en tristesse. Dans ma démarche s'inspirant du mouvement expressionniste en musique contemporaine occidentale j'ai tenté d'exagérer cette tristesse à travers l'apparition de multiphoniques à des points précis des pièces. Ainsi, le mode de jeu inusité de vibrato de *duduk* exploré dans la section des études est bien amalgamé avec le mode de jeux contemporain de *bisbigiliando*, créant une oscillation timbrale dans le but d'accroître le microcontraste dans la texture.

The figure shows a musical staff with a treble clef. The melody starts with a series of eighth notes, then moves to a half note with a microtonal bend. Dynamic markings are *mf*, *p*, and *mf*. Labels above the staff indicate 'doudouk.vibrato en bisbigiliando' and 'bend microtonal'. Below the staff, two diagrams show fingerings for notes B and 2.

Figure 3-24 : Les traits stylistiques intégrés aux contrastes timbraux, Ère à anches doubles, premier mouvement.

La représentation du timbre et de la sonorité extrêmement douce et veloutée du *duduk* ainsi que de sa vibration spécifique peut être particulièrement notable dans le refrain (figure 3-27) ce dernier étant inspiré d'un motif typique du mode *bayati*. Ce passage contraste avec la texture rugueuse des sons multiphoniques, présentant de longues séquences ornamentales dans l'aigu. En effet, cette texture évoquant le sanglot, donc un état plus proche du désespoir que de la tristesse, permet un contraste davantage marqué, cette dernière étant particulièrement basée sur les modes orientaux.

The figure shows a musical staff with a treble clef. The melody consists of several notes with fingerings. Below the staff, five diagrams show fingerings for notes B, F, C, B, and C, illustrating chromaticism through multiphonics.

Figure 3-25 : Infrachromatisme à travers des multiphoniques, Ère à anches doubles, premier mouvement.

Dans la figure 3-25, nous pouvons observer le caractère triste qui est exagéré à l'aide des multiphoniques au sommet dramatique de la pièce.



Figure 3-26 : La texture abondante des ornements et les multiphoniques intégrés aux tekyehs, Ère à anches doubles, premier mouvement.

Concernant les matériaux utilisés, nous pouvons noter dans ce premier mouvement des éléments provenant du *maqam bayati* dans leur forme la plus minimale possible. J'y ai utilisé les caractères variés du mode *bayati* comme cheminement mélodique ainsi que l'ornementation en forme minimale additionnée de morphèmes, ces éléments spécifiques à la vibration du *duduk*. Nous pouvons y remarquer des ornements dans le style moyen-oriental faisant référence au *tekyeh*, des séquences allusives typiques du *tahrir* et des glissandos rapides vers le haut et le bas (ornements microtonaux) partout dans la pièce. Le caractère dominant de ce mouvement est triste, sans accent et cohérent. La forme est un rondo inspiré de la forme traditionnelle improvisée de *taqsim*, avec du *rubato*, lent et lyrique.

Deuxième mouvement : Zorna intrépide

Le deuxième mouvement est un exemple d'intégration d'une approche cyclique du rythme, une philosophie très importante dans la musique turque et arabe qui s'appellent *iqa* et *usul*. Ce mouvement a été conçu selon les accents et les rythmes d'une danse ancienne turque dont le tempo augmente graduellement et dont les cycles rythmiques évoluent en neuf avec différentes articulations telles que 3 +2 +2 +2 et 2 +3 +2 +2. La danse s'appelle *zeybek* et est habituellement accompagnée par des instruments spécifiques, soit le *zorna* (ou le *zurna*) et le *duval*. *Zorna* est un instrument à vent à anche double de la grande famille des hautbois dont les origines sont anatoliennes. Le son du *zorna* est pénétrant et un peu rugueux contrairement à la clarté du hautbois. Le *zorna* et le *duval* sont deux instruments anciens qui traditionnellement annonçaient des événements en utilisant des sons perçants.



Figure 3-27 : Un cycle de $9/2 = (3 + 2 + 2 + 2)/2$ inspiré du *zorna* anatolien, Ère à anches doubles, 2e mouvement, mesures 5-8.

Les particularités de la danse héroïque du *zeybek* reposent sur une modification agogique en préservant le cycle de neuf. J'ai tenté de préserver ce caractère de *zeybek* à travers des modulations métriques en cycle des neuf en forme de $9/2$, $9/4$, $9/8$, $9/4$ et $9/2$. La première partie comporte des notes en staccato et des appoggiatures doubles sur une note, des éléments courants dans la pratique du *zorna*. C'est un *zorna* qui annonce, perforant, pénétrant comme sa fonctionnalité ancienne, la deuxième partie du mouvement en *maqam rast*, en *do* lyrique, avec le rythme de $9/4 = (3 + 2 + 2 + 2)/4$. Cette section est plus narrative, mais est adaptée à la danse grâce aux accents et aux rythmes en trois. La troisième partie présente un mode sur *ré* en *maqam* tempéré de *Nikriz* avec un rythme de $9/8$. Nous pouvons observer ensuite un retour à la deuxième partie lyrique, puis un retour à la première partie avec différents modes, ces deux dernières sections modifiées donnant une forme de A, B, C, B », A' à ce deuxième mouvement.

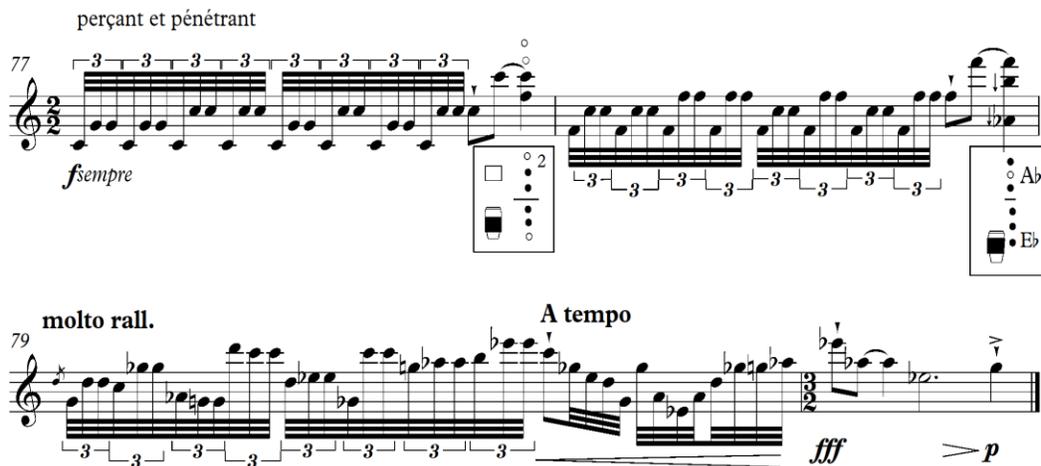


Figure 3-28 : Un cycle provenant de la forme d'*aksak zeybek* de $9/2 = (2 + 2 + 2 + 3)/2$, Ère à anches doubles, 2e mouvement, mesures 77-80.



Figure 3-29 : Deux cycles de *zeybek* en $9/16 = (2 + 3 + 2 + 2)/16$.

Troisième mouvement : Balaban parodie

Le troisième mouvement est inspiré du *balaban* azerbaïdjanais qui habituellement présente des rythmes rapides de danses dans les cérémonies comme les mariages. La virtuosité de l'instrumentiste est mise de l'avant en présentant des notes courtes et rapides et en augmentant le tempo. Les intervalles des *maqâms* ont été tempérés afin que les interprètes puissent les jouer dans des tempos rapides et les *jins* et *maqams* ont été choisis de sorte qu'on puisse les adapter aux formes tempérées. Ce mouvement évolue à travers un motif rapide rythmique inspiré des musiques d'une danse rapide d'Azerbaïdjan (*qaytagi lezgi*) qui normalement est accompagnée par un *balaban*, un *garmon* (accordéon) et des percussions. Grâce aux changements soudains de registre, nous aurons les différentes couleurs de hautbois durant les motifs courts.

Les changements rapides des notes et multiphoniques du hautbois, les sauts rapides dans les motifs, l'utilisation simultanée de notes ornementales ainsi que les rapides articulations contrastées résument les éléments importants dans ce mouvement. Entre-temps, ces rapides modifications provenant de la danse rapide *azeri* (*qaytagi lezgi*) m'ont inspiré à les recréer dans une caricature ou une parodie hypothétique dans ce troisième mouvement.

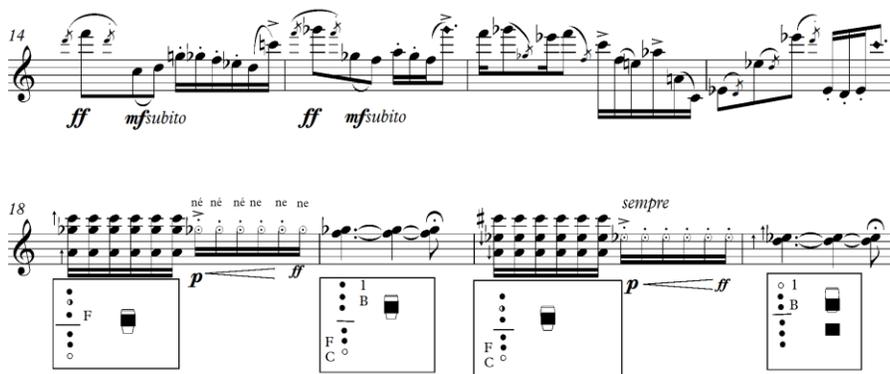


Figure 3-30 : Un exemple de contraste rapide timbral à la caricature destinée, *Ère à anches doubles*, troisième mouvement, mesures 14-21.

Bien que je me sois inspiré du *jins nahawand murassah* (le pentacorde qui se caractérise par une quinte abaissée), on a mélangé le caractère modal de ce *jins* avec du chromatisme, résultant en un espace bidimensionnel.

3.2.3. Écosophie pour harpe seule avec *scordatura*, en trois mouvements

Écosophie a été conçue pour harpe seule avec *scordatura* en trois mouvements. Cette œuvre est basée sur les caractères esthétiques et stylistiques du *qanun*¹²³. Elle est conçue selon le contexte *maqami* pour se rapprocher de la sonorité, du timbre et des modes de jeux particuliers du *qanun*, permettant d'élargir les capacités de la harpe contemporaine occidentale. Seulement quatre cordes de la harpe dans deux registres sont modifiées aux quarts de ton pour avoir tous les intervalles spécifiques des *maqams segah* et *nikriz* de la musique turque.

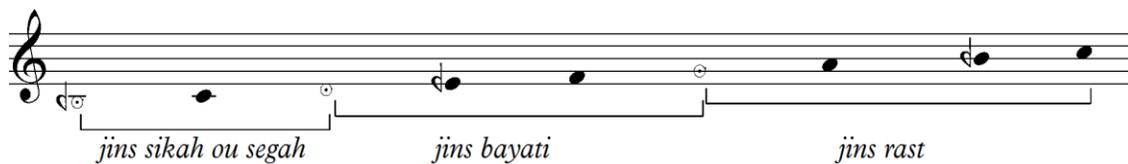


Figure 3-31 : *Jins segah* et *bayati* qui, à eux deux, ensemble représentent l'échelle du *maqam iraq*.

Traité stylistique du qanun et modes des jeux inusités pour la harpe

En plus des modes de jeux inusités connus de la harpe, j'ai découvert dans l'écriture de cette œuvre de nouveaux modes de jeu contemporain qui permettent de dialoguer avec les traits stylistiques du *qanun*. Les modes de jeux comme ceux du son pincé ou du son *koto*, le *riz*¹²⁴ sur une corde, l'étouffement de la corde précédente (pour recréer les *esharehs* et des *tekyehs*) sont des modes de jeux courants dans l'interprétation du *qanun*. Les adaptations pour la harpe sont possibles, mais certains cas exigent des modifications dans la technique pour l'efficacité sonore. Par exemple pour se rapprocher de la sonorité du son pincé du *qanun*, il faut qu'on tire la corde après l'avoir prise entre l'index et le pouce (3-32).

¹²³ *Qanun* : Instrument à cordes pincées du Moyen-Orient à la technique de jeu semblable à celle de la harpe.

¹²⁴ Rapide mouvement de l'index de la main droite ou du plectre sur une note résultant en un effet de *trémolo bisbigliando*.

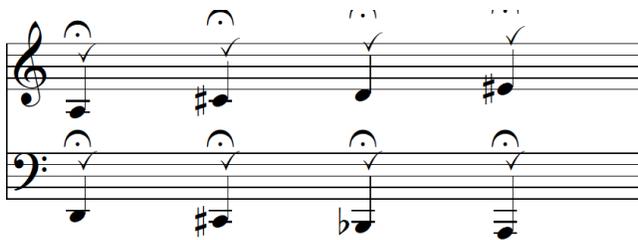


Figure 3-32 : Les symboles pour le son pincé.

Pour intégrer le *riz*, soit le trémolo sur une corde dans le style du *qanun*, il faut que l'instrumentiste exécute un rapide balayage de l'index avec un plectre ou note afin d'entretenir le son d'une corde. Étant donné la souplesse des cordes, ce type de sonorité devient possible à la harpe en jouant près de la table (p. d. l. t) ou bas dans les cordes (b.d. l.c).



Figure 3-33 : Le *riz* sur une corde, adapté pour la harpe.

L'étouffement de la corde précédente avec l'arrière de l'index en jouant sur la corde suivante ainsi que l'étouffement à l'aide du pouce (le *mezrab* ou le plectre *chakma* au *qanun*, voir figure 3-36) sont deux modes de jeux contemporains que j'utilise pour la harpe. Ces effets servent à recréer les *tekyehs*, les *esharehs* et les *tahrirs* dans cette pièce.

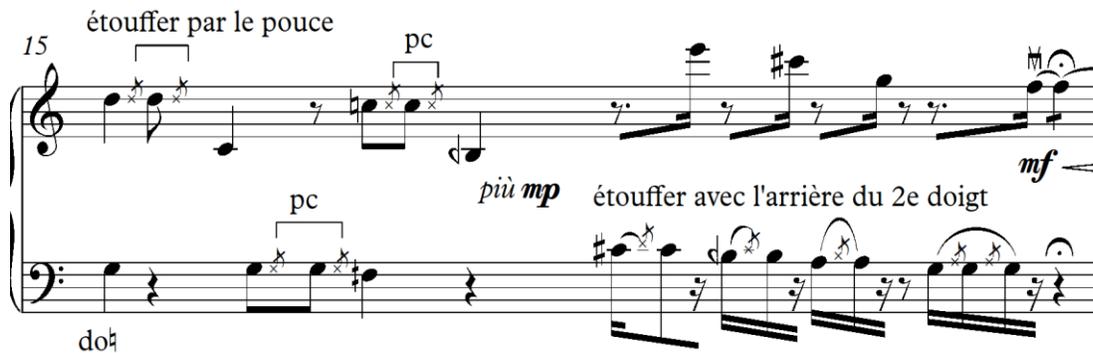


Figure 3-34 : Deux modes de jeux contemporains pour faire référence à l'ornementation orientale, *Écosophie*, 2e mouvement, mesure 15.

Une particularité du *qanun* au niveau de son interprétation est la différence timbrale que produit chacune des deux mains de l'instrumentiste. Cela est dû à la forme trapézoïdale non symétrique de l'instrument. Les accents plus importants de la musique sont souvent joués par la main droite alors que les ornements sont joués par la main gauche. Cette spécificité influence le style d'interprétation ainsi qu'elle génère des morphèmes particuliers.

Pour transposer à la harpe cet aspect qui détermine la musique produite par le *qanun*, j'utilise quelques morphèmes importants dans la musique turque et arabe au *qanun*.



Figure 3-35 : Le triol, un morphème courant au *qanun* alternant deux notes à la main droite et une à la main gauche.



Figure 3-36 : Le doigt et le plectre *chakma* (ornements exécutés par la main gauche), deux morphèmes courants au *qanun*.

À la harpe, les têtes des notes en triangles sont exécutées par la main gauche près de la table ou au bas de la corde avec l'ongle pour produire un timbre différent par rapport aux notes avec les têtes régulières. Ces morphèmes sont partout dans les deuxième et troisième mouvements de l'œuvre.

Présentation des trois mouvements (forme, timbre, infrachromatisme et modes des jeux contemporains et inusités)

Le premier mouvement est caractérisé par une approche minimaliste répétitive. La plupart des parties de la pièce évoluent à travers deux ou trois ostinatos rythmiques simples avec les matériaux modaux de deux *jins* (modes résumés en un groupe de trois à cinq notes) nommés *segah et nikriz*, courants dans la musique persane, turque et arabe. En fait, la forme de la pièce est conçue à partir

de modulations entre ces deux *jins* et leurs modulations en tant que *maqams* dans une forme [A-B-A'-B'-A]. La couleur et la texture du mouvement sont déterminées par les soudains changements de registre, utilisés de façon ponctuelle dans les phrases modales, et les modifications graduelles timbrales.

23 ped. gliss *sempre*
(sol⁴ → ← sol^b)
mf sempre
f sempre

25
ped. gliss
(sol⁴ → ← sol^b)

Figure 3-37 : Passage inspiré du mode *segah* en *fa* monèse colorié par l'infrachromatisme, *Écosophie*, premier mouvement, mesures 23-27.

Le deuxième mouvement se concentre davantage sur les caractères stylistiques du *qanun*, incluant des morphèmes particuliers (triolet en séquences, mélismes rapides, etc.) et les gestes spécifiques des deux mains. J'y aborde des techniques typiques, dont l'utilisation de notes résonantes créées par la main gauche, mais également l'alternance de la frappe droite et gauche par le plectre ou par l'index.

7
fp
ped. gliss
mf 3
bisbigliando.
semi-enharmoniques
fp
fp

la[#] → la
mi[#] → mi[#]
do[#] → do

Figure 3-38 : L'infrachromatisme et la modification du timbre par glissando, par pédale et *bisbigliando* inspiré du mode *segah*, *Écosophie*, 2e mouvement, mesure 7.

Le troisième mouvement est inspiré de la forme d'un rondo et présente une différence modale et rythmique par rapport aux parties A et B. La couleur différente de la main gauche et de la droite est vraiment importante dans la performance des rapides triolets dans le style du *saz samai* et *charmezrab*. La partie A du mouvement et ses variations ont été conçues de sorte que l'interprète harpiste puisse jouer de son instrument dans le même style que le *qanun*.

The musical score for Figure 3-39 consists of two staves, treble and bass clef. Measure 8 begins with a fermata over a half note in the right hand, marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand then plays a series of eighth notes and quarter notes. The left hand plays eighth notes and quarter notes. The score includes dynamic markings of *f*, *mf sempre*, and *sfz*. Tempo markings include "A tempo" and "♩. =170 subito".

Figure 3-39 : L'utilisation des morphèmes du *qanun* distinguant la main droite et gauche, *Écosophie*, troisième mouvement, mesure 8-14.

La partie A et ses variations sont inspirées de la forme virtuose, joyeuse et rapide iranienne du *tchaharmezrab* dans la musique persane et du *saz samai* dans la musique turque. La partie B du troisième mouvement d'*Écosophie*, quant à elle, est lente, lyrique et plus proche du deuxième mouvement au niveau de l'utilisation des modes de jeux particuliers provenant du *qanun* et des modes de jeux contemporains de la harpe.

3.2.4. *Chuchoté d'un ivrogne pour trombone solo : un mouvement et une étude*

Démarche

Au niveau perceptif de l'audition, j'ai tenté de créer dans cette œuvre des rapprochements entre le timbre et à la sonorité du trombone et celle d'un instrument à vent de basse ancien qui s'appelle le *karnay* ou le *karna* (semblable au cor des alpes). Il y a peu de traces sur les origines du *karnay* en Iran et je me suis amusé dans cette œuvre à imaginer ce à quoi pouvait ressembler le son de cet instrument. Un instrument très similaire au *karnay* ancien est joué encore au Tibet et en Suisse. L'idée principale de l'œuvre réside dans la présentation d'une continuité des cycles mélodiques découlant d'enchaînement des morphèmes modaux ou de motifs stéréotypes de musique savante

persane, tout en modifiant le timbre et l'expression de chaque morphème pendant le cycle mélodique. J'y propose une sorte de construction des phrasés qui ne se limite pas à un mode particulier, rendant l'œuvre amodale. Il en résulte une mélodie porteuse de divers matériaux modaux traditionnels ou des phrases de longue durée multithématiques, tout en préservant une certaine cohésion dans le discours.

La pièce est conçue de telle façon que l'interprète puisse connecter librement les motifs stéréotypés séparés. Il doit alors construire autant que possible une seule et unique phrase complexe musicale dans chaque cycle avec de nombreuses ponctuations. L'interprète a donc une certaine liberté, mais doit relier les morphèmes et contrôler la dynamique et le tempo pendant la performance de chaque cycle mélodique afin d'éviter de faire ressentir un arrêt entre les morphèmes de chaque cycle. J'ai conçu l'œuvre de cette façon afin de faciliter l'interprétation de mon idée musicale et pour permettre à l'interprète de se concentrer sur tous les caractères et contenus affectifs des modes (*éthos*). L'œuvre est libre, mais se tient loin de l'aléatoire contrôlé, car toutes les phrases sont écrites.

Forme

La pièce est composée à partir de deux directions différentes de quatre cycles, chaque cycle étant la succession de cinq motifs stéréotypés. Une fois qu'on joue tous les cycles à partir de haut en bas (respectivement les cycles 1, 2, 3 et 4), on retourne à partir de bas en haut (respectivement les cycles de 8, 7, 6 et 5) avant que la pièce se termine. Les matériaux des cycles 1 et 8 sont très différents, utilisant chacun un caractère qui leur est propre. Ils sont toutefois similaires dans leur élasticité du rythme, la partition comportant des indications métronomiques assez souples.

Chaque motif stéréotype apparaît chaque fois sous une autre forme au niveau des modes de jeux contemporains du trombone ténor alors que son éthos ou ses contenus affectifs se modifient plus ou moins. Les modes de jeux contemporains nous aident à exagérer la subjectivité du caractère du mode à chaque motif stéréotype, y compris la modification du son par les lèvres comme la vibration par lèvres (vbl.) et la nuance d'intonation, le chant multiphonique du motif en unisson, en octave ou en n'importe quel intervalle, chante de façon hétérophonique avec le motif. Afin de

se rapprocher du timbre et de la sonorité orientale du *karnay*, les différentes sourdines comme la *harmon cup* et la *straight* sont utilisées.

Par exemple le motif stéréotype représenté par le mode *tchahargah* peut être héroïque et en même temps mystérieux, mais il ne peut pas évoquer un sentiment triste comme le mode *dashti*. C'est pourquoi on utilise autant de contraste entre les contenus affectifs des motifs stéréotypes adjacents durant la progression de la mélodie. Ce concept impose des défis inédits alors que je cherche à obtenir des ruptures et des surprises au niveau modal dans une mélodie tout en préservant sa cohésion.

Melancholy {Lip bend with pronouncing the vowels, some notes Vbl}
 ♪=ca.40-50

Figure 3-40 : Motif stéréotype de *dashti* en *mi*, sentiment mélancolique.

Heroic, paviillon en l'air {sing multiphonics}
 ♪=ca.55-65

Figure 3-41 : Motif stéréotype de *tchahargah* en *ré*, sentiment épique héroïque.

Suppliance {Half valve, vap, sing only E flat}
 ♪=ca.85-90

Figure 3-42 : Motif stéréotype de *bayat tork* en *si* bémol.

Drunk {bending lips}
 ♪=ca.65-75

Figure 3-43 : Motif stéréotype de *nyshabourak* en *mi* bémol.

3.3. Œuvres pour quatuor à cordes et pour grand orchestre

Dans cette section, j'analyserai en détail trois pièces d'envergure : *Paradigme modal* (2022) pour quatuor à cordes et *kamancheh*, en six mouvements indépendants (deux incluant le *kamancheh*) et cinq études, *L'ivresse dionysiaque* (2021) pour basson et orchestre en trois mouvements ainsi que *Kereshmeh* (2021-2022) pour quatuor à cordes en quatre mouvements. Chacune de ces œuvres aborde un concept différent par rapport à la verticalité des modes orientaux.

3.3.1. *Paradigme modal* (2022) pour quatuor à cordes et *kamancheh*, en six mouvements et cinq études

J'ai eu l'occasion de mettre en pratique quelques modèles de pensée modale dans cette œuvre en six mouvements pour quatuor à cordes et *kamancheh* (le quatuor à cordes est présent dans toute la pièce et le *kamancheh* est présenté dans les mouvements 2 et 6). À travers la pièce *Paradigme modal*, j'ai développé un procédé permettant d'illustrer une image d'une musique d'aujourd'hui par rapport au langage modal de l'orient concrétisé à travers une herméneutique occidentale. Le mot paradigme, dans sa notion d'origine grecque¹²⁵, signifie simplement le modèle et l'exemple. Le mot rassemble un large éventail d'approches philosophiques, linguistiques, sociologiques et scientifiques de la même manière que le traitement de la culture modale du Moyen-Orient est ubiquiste aux divers domaines. J'emploie le terme surtout en référence à sa définition en linguistique, m'en inspirant pour l'appliquer au vocabulaire du langage musical. Il symbolise ainsi la cohabitation des tendances communes interdépendantes de la musique traditionnelle moyen-orientale et occidentale, permettant l'organisation d'une nouvelle écriture.

Le mode oriental a le pouvoir de représenter un paradigme puisqu'il comporte une collection de systèmes et d'éléments basés sur les traditions orales et les règles et divers points de vue modaux. Bien que ces modes entraînent autant des limitations qu'il permette de créer un langage libre contemporain, je m'inspire de ces limitations pour établir un modèle de pensée contemporaine à l'écriture qui provient de la source même des paradigmes modaux. Pour y parvenir, j'ai recours à l'analogie entre les paradigmes linguistiques et les capacités caractéristiques des modes orientaux dans leurs déclinaisons particulières (ex : le *maqam* et le *dastgah*).

¹²⁵ *Paradeigma*.

L'œuvre aborde l'analogie du paradigme modal et du paradigme linguistique. En linguistique, le paradigme est l'ensemble des éléments variés qui pourraient se cultiver d'un mot particulier. Or, chaque mot possède le pouvoir de signifier un sens spécifique. Le linguiste suisse Ferdinand de Saussure classifie les paradigmes linguistiques avec ces exemples :

Ces rapports *in absentia* — que Saussure appelait associatifs, mais que l'on qualifie aujourd'hui de paradigmatiques — sont illustrés par des séries basées sur un élément commun, que celui-ci soit de type phonétique (enseignement, justement...), morphologique (enseignement, changement, armement...), flexionnel (enseignement, enseigner, enseignons...) ou sémantique (apprentissage, éducation, enseignement...).¹²⁶

Conformément à l'analogie hypothétique entre le paradigme linguistique et le paradigme musical, les motifs stéréotypes et les paramètres sémiotiques fonctionnent respectivement en tant que types flexionnels¹²⁷ de « l'ensemble caractéristique des formes fléchies d'un morphème lexical. »¹²⁸ et en tant que types morphologiques¹²⁹. Je tente de parvenir à un paradigme pour mettre en évidence les différents morphèmes et motifs stéréotypes grâce à leurs dispositions verticales. C'est à travers leurs variants proches, construits selon les mêmes conventions modales, que nous créerons des paradigmes. À partir de ces modèles minimaux, on restitue de nouveaux modèles de pensée (les paradigmes) qui superposent des versions différentes d'un même aspect en le représentant dans un nouveau contexte.

Ma pièce *Paradigme modal* est remplie des modèles et gestes provenant des collections des systèmes modaux. Ce paradigme pose une problématique par rapport au procédé de disposition verticale et horizontale de ces matériaux principaux ainsi que le résultat timbral obtenu de ces dimensions. Ce processus se déroule en abordant deux procédés différents.

L'œuvre est conçue selon deux procédés compositionnels. La partie la plus importante de l'œuvre est représentée par le principe d'hétérophonie de tradition orale originaire du Proche et Moyen-

¹²⁶ *Paradigme et Syntagme*.

https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/12790/6/Vandendorpe_Christian_1990_Paradigme_et_syntagme.htm. Consulté 26 juillet 2023.

¹²⁷ Au sens musical, renvoie aux sens et couleurs des motifs stéréotypes du langage modal traditionnel.

¹²⁸ Au sens traditionnel du terme, un paradigme est l'ensemble caractéristique des formes fléchies d'un morphème lexical. (Universalis, Encyclopædia. *authentication*. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/paradigme-linguistique/> Consulté le 12 février, 2023.)

¹²⁹ Musicalement renvoie aux gestes découlant des morphèmes ou des éléments sémiotiques du langage traditionnel.

Orient, qui est présent dans tous les mouvements de *Paradigme modal*. J'ai créé des éléments musicaux à travers des versions variées d'un mode particulier, me permettant de préserver la couleur spécifique du mode sans avoir eu à utiliser d'autres couleurs découlant d'autres échelles. Plus précisément, la pièce est un paradigme contemporain d'hétérophonie moyen-orientale.

Le deuxième procédé est conçu à partir de polymodulations qui créent des espaces polymodaux et parfois amodaux. Cependant, tous les mouvements se concentrent sur les aspects texturaux et timbrals en recourant à l'hétérophonie, à la micropolyphonie, ainsi qu'aux gestes et aux effets sonores et timbrals résultant de ces approches.

La partie 3.3.1. contient de longues analyses sur chaque mouvement de *Paradigme modal*, alors que chacun aborde un style de composition à travers les modes orientaux. L'approche hétérophonique qu'on peut y observer provient de traditions orales moyen-orientales et est réalisée à partir d'analyses de performances authentiques que j'ai transcrites. Plus particulièrement, je montrerai mes tentatives de recréation d'un langage contemporain conformément à la cohabitation des univers sonores interdépendants de la musique moyen-orientale et occidentale. Ce cadre théorique me permet de considérer l'hétérophonie non seulement en tant que pratique musicale dominante au Moyen-Orient, mais également comme une tendance esthétique en musique contemporaine. Cette pensée me permet de créer de nouvelles œuvres qui connectent la modalité des systèmes modaux orientaux aux techniques compositionnelles de l'hétérophonie de musique contemporaine occidentale afin de parvenir des résultats sonores comme la vibration dans la texture, halo-sonore, etc.

Paradigme modal, premier mouvement — paradigme multimodal : méditation si possible

Je présenterai dans cette section plusieurs concepts importants du premier mouvement dans l'ordre suivant. En fait, cette pièce pourrait être un bon exemple de la relation entre l'hétérophonie, la micropolyphonie, le timbre et la sonorité des modes orientaux.

On considère le principe de notation proportionnelle dans cette pièce à travers des boîtes d'aléatoire contrôlé. Les partitions proportionnelles sont proposées pour mieux illustrer des

éléments de l'hétérophonie moyen-orientale, par exemple de subtils décalages. Ces types de notation peuvent contenir les éléments qui souvent se retrouvent dans les formes traditionnelles lyriques du Moyen-Orient, tels que les variations de tempo. Pour illustrer l'élasticité de la musique savante persane et la forme improvisée arabe *taqsim-layali*, la plupart des notations de *radif*¹³⁰ sont écrites traditionnellement dans un style libre au niveau tonal-spatial. Lorsqu'on écrit pour plusieurs voix, les modifications microrhythmiques sont bien illustrées grâce aux partitions proportionnelles.

The image shows a musical score for four instruments: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. Each instrument part is written on a staff with a treble clef (except for the Cello which has a bass clef). Above the staves, there are horizontal lines with arrows indicating time intervals of 2" and 12". The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'n.vb' (non vibrato). Performance instructions like 'éffleurer' (to flutter) are written above the notes. The score is a single system, likely representing the first measure of a piece.

Figure 3-44 : Un système de douze secondes sur le mode *shour* en *la*, *Paradigme modal*, mesure 1.

Si nous écrivons les microrhythmes naturels dans l'hétérophonie d'un *javab avaz* ou d'un *taqsim-layali*, nous pouvons faire face à des difficultés de lecture de la partition étant donné la nature libre de cette musique, ce qui nous oblige à simplifier les rythmes spécifiques pour ce type de musique de tradition orale. Cela peut démontrer que les motifs stéréotypes sont plus élastiques et dépendent davantage des éléments spatiaux qu'ils sont confinés à leur mesure. Dans ce mouvement, chaque section de douze secondes implique un mode particulier en tant que système unique. La pièce est constituée d'une connexion de seize systèmes, tous connectés par des modulations.

¹³⁰ Le *radif* Mirza Abdollah par Dariush Talaii et Jean During, ainsi que les pièces folkloriques iraniennes transcrites par Mohammad Taghi Masoudih sont des exemples de ce type de transcription.

L'emploi du mode oriental à travers la disposition verticale de ses motifs stéréotypes en effectuant la microrhythmie entre eux engendre l'hétérophonie qui, à son tour, met en évidence la couleur des modes. Un élément important du premier mouvement est établi par la proximité entre la couleur du mode et l'hétérophonie. Observons dans la figure 3-45 l'accumulation des motifs stéréotypes du mode *mokhalef-e-segah* dans chacune de ces quatre strates aux mêmes échelles, avec les mêmes éléments hiérarchiques et les mêmes sentiments qui forment la couleur spécifique de ce mode. Ce phénomène se déroule aussi dans d'autres systèmes, comme à la mesure 15 (figure 3-47) et à la mesure 39 (figure 3-53) respectivement sur les modes *dashti* et *homayoun*.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (V.I), Violin II (V.II), Alto (A.), and Violoncelle (Vc.). The score is for measure 33. Each staff has a 2-second interval marker above it. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *fp* (fortissimo-piano). The notation includes various rhythmic values and articulations, with some notes having accents or slurs.

Figure 3-45 : *Paradigme modal*, mouvement 1, mesure 33.

The image shows a single staff of music with a melodic line. The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5. There is a sharp sign above the F#5 note and a flat sign below the Bb4 note. The staff is in treble clef.

Figure 3-46 : L'échelle de *mokhalef segah* en sol.¹³¹

Les quatre motifs stéréotypes que j'utilise dans ce mouvement du mode *mokhalef segah* avec *tahrir* sont inspirés de la transcription numéro 4 du *mugham* d'Azerbaïdjan et la transcription numéro 1 de Shajarian¹³². Les quatre versions différentes d'interprétation du caractère de *mayeh mokhalef segah* évoquent le sentiment de ce mode. La pièce repose sur l'utilisation du *tahrir*

¹³¹ Le bémol avec la flèche vers le haut et le dièse avec la flèche vers le bas renvoient au *koron* et au *sori*, les signes spécifiques des intervalles de musique actuelle savante persane qui signifient approximativement un quart de ton plus haut ou plus bas. Dans ma notation, je les arrondie au quart de ton.

¹³² Voir en annexe les transcriptions.

comme un élément sémiotique (ou le morphème d'*avaz* [vocal]) et sur la texture du *javab avaz* (réponse au chant) en musique iranienne, azerbaïdjanaise et kurde pour construire une texture tissée de microcontrastes et d'agglomérations d'ornements. Ainsi, les signes à la fin des notes tenues (voir les violons 1 et 2 à la fin de la figure 3-44) servent à créer des *bends* microtonaux et illustrent quelques aspects de variations d'intonation indéterminées. Le manque de coordination entre les liaisons est conçu pour augmenter l'hétérogénéité sonore à travers les articulations.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (V.I), Violin II (V.II), Alto (A.), and Violoncelle (Vc.). The score is for measure 15 of the first movement of a modal paradigm. Each staff begins with a dynamic marking of *p* (piano). Above the first two staves, a double-headed arrow indicates a 2-second interval. The dynamics progress through *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo) to *fsubito* (fortissimo subito). The notation includes various note values, slurs, and accents, with some notes marked with 'x' above them. The score is numbered '15' at the beginning and '3' at the end.

Figure 3-47 : Paradigme modal, mouvement 1, mesure 15.

Chaque strate contenant plusieurs motifs stéréotypes du mode *dashti* en *mi* est répétée avec des notes tenues. Ces motifs se déploient dans un tissage entrelacé verticalement et horizontalement et sont inspirés par la forme lyrique mélismatique d'*avaz dashti* garnie d'ornementations *tahrirs* et *tekyeh*. Le plus important dans cette partie réside dans la similitude des tessitures dans un petit ambitus (notamment entre les violons et l'alto) et les nuances d'intonation en raison des microtonalités variables et l'hétérogénéité d'articulation due aux liaisons différentes. Concernant la forme et la cohabitation des tendances communes interdépendantes de la musique traditionnelle moyen-orientale et occidentale sur la macroforme, chaque système de douze secondes est consacré à un mode particulier avec un ou deux centres modaux importants et hiérarchiques qu'on peut voir sous les bandes de la figure 3-48.

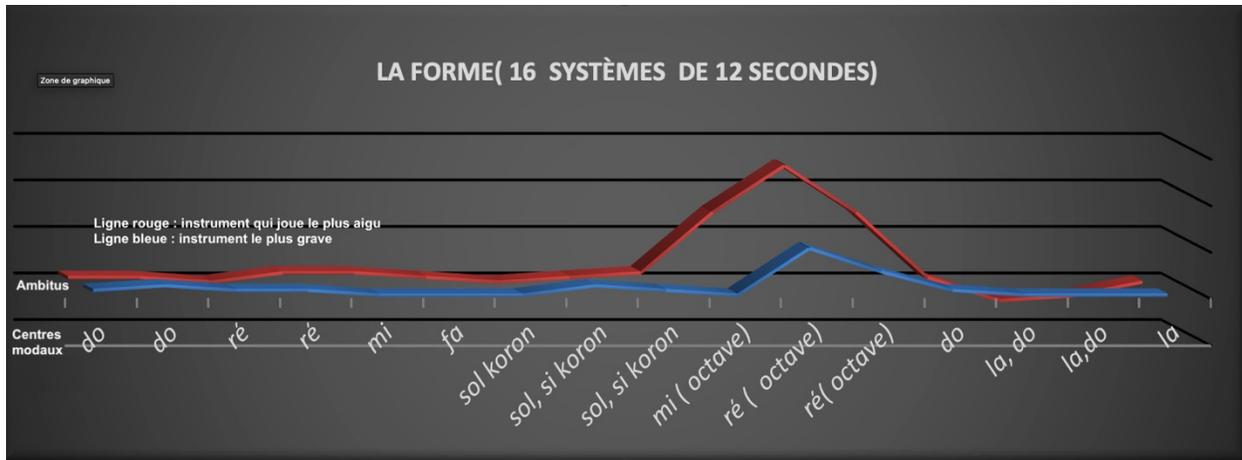


Figure 3-48 : Diagramme de la forme de *Paradigme modal* et l'ambitus utilisé à travers l'œuvre.

Les bandes bleues et rouges illustrent le rapport entre le cheminement de l'instrument qui joue la ligne la plus grave et de celui qui joue la plus aiguë. Les quatre instruments représentés dans ces deux bandes utilisent des notes qui sont proches l'une de l'autre, mis à part au point culminant de la forme de grande vague qui correspond à la rupture des centres modaux plus ou moins adjacents et cohérents. On observe dans le diagramme formel ci-haut l'augmentation de la densité par l'accumulation d'ornements juste avant l'agrandissement de l'ambitus au climax. Ce point culminant apparaît lorsque les passages ascendants rapides et les modes de jeux contemporains mêlés aux cordes produisent une rupture dans l'ambiance de la pièce.

L'organisation multimodale linéaire du *dastgah* et le développement graduel de ses centres modaux font partie des aspects traditionnels de la forme de la musique iranienne. Cependant, *Paradigme modal* n'implique pas un *dastgah* spécifique et les modulations ne se déroulent jamais selon les codes traditionnels. Dans le système de chaque *dastgah*, nous pouvons observer des mouvements cohérents et adjacents aux modes à travers des mélodies modèles (les *gushehs*).

Quant aux structures syntaxiques, on ne retrouve pas de segments morcelés en séquences qui sont issus du répertoire du *radif*. Dans chaque système et dans chaque strate, il existe plusieurs morphèmes modaux ou motifs stéréotypés minimaux d'un mode particulier. En effet, ces motifs sont tirés des vocalises mélismatiques du *tahrir* et sont réorganisées hors de leurs contextes traditionnels syntaxiques. Pourtant, chaque système évoque plus ou moins le sentiment d'un mode

particulier dans lequel il y a beaucoup de *tahrir*, évoluant en modifiant les couleurs à chaque système. Le *dastgah* possède toujours un *gusheh* (qu'on nomme *oj*, « sommet » en perse) en établissant un centre modal sur le degré le plus haut dans l'organisation du *dastgah*, ce qui produit l'analogie du *dastgah* avec la forme de cette grande vague.

Bien que l'hétérophonie soit en évidence dans chaque système, les modifications graduelles à travers les clusters des sons adjacents provenant du mode jouent un plus grand rôle dans l'évolution de cette macroforme. Les structures harmoniques se transforment de façon imperceptible par l'infrachromatisme existant entre les couches des modes orientaux entrelacés, enchevêtrés et voisins, ce qui crée un effet statique, nous rappelant l'approche micropolyphonique comme Ligeti l'a abordé dans *Atmosphères* et *Lux aeterna*, et Xenakis dans *Jonchaies*. Le processus graduel et lent modal dans l'évolution du premier mouvement de *Paradigme modal* efface la sensation de pulsation en effectuant les modifications ultrachromatiques¹³³ lentes pendant le flux de la macroforme en grande vague.

Micropolyphony suspends pulse and harmony. By creating such a dense sonic field which changes slowly over time, a strong sense of pulse, or driving rhythm is eliminated.[...] Clusters of adjacent sounds are used to achieve slow, seamless changes, most famously in *Lux Aeterna* for unaccompanied voices, in which fine graduations of pitch create a kind of warped polyphony.¹³⁴

Dans la figure 3-44 présentant la mesure 15 du premier mouvement, nous pouvons observer la présence simultanée de *do*, *ré*, *mi* monèse et *mi* bécarre dans le mode *dashti* en évoluant vers le centre modal de *fa* au prochain système. En raison de l'omniprésence de microcontrastes des ornements, on se confronte à des accumulations de toutes les notes d'un mode de façon simultanée et dans un court laps de temps. Ce phénomène graduel se poursuit en juxtaposant verticalement d'autres notes de modes voisins pendant l'évolution et la modification de l'ensemble du mouvement. En raison de l'utilisation des petits ambitus des motifs stéréotypes, le tissu est parfois si dense que les motifs sont indiscernables l'un de l'autre, résultant en textures similaires aux nuages (voir les figures 3-47 et 3-49).

¹³³ Ultrachromatique : modifications relatives à la microtonalité orientale.

¹³⁴ Ligeti, György. "Micropolyphony and the Musical Implications of Polydimensionalism." *Perspective of New Music*, vol. 1, no. 1, 1962, pp. 200-229.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (A.), and Violoncello (Vc.). The score is for measure 39, marked with a '2'' above the first measure. Each staff begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and ends with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The music is characterized by dense, overlapping textures with microcontrasts, where the four instruments play similar but slightly offset melodic lines, creating a complex, shimmering effect. The notation includes various ornaments and microtonal adjustments, typical of Persian music.

Figure 3-49 : Une micropolyphonie avec les *tahrirs* du mode *homayun*. Paradigme modal, premier mouvement, mesure 39.

Le concept de microcontraste est omniprésent dans la musique persane (le système de *dastgah*) à travers les ornements, la microtonalité et la variation d’intonation. Les modes de jeux contemporains et inusités provenant d’instruments de musique persane produisent une qualité du timbre qui affecte la couleur des modes orientaux. Pourtant, dans le premier mouvement de *Paradigme modal*, la fonction principale du timbre est intimement liée à l’élaboration de la texture, de l’ambitus et de la densité. L’ambitus étroit obtenu par les tessitures limitées de chaque mode, par le décalage microrhythmique et par l’agglomération des ornements, est un paramètre essentiel pour créer des techniques font dialoguer timbre et texture. Je pense à des techniques comme l’effet de masquage¹³⁵ chez Ligeti qui rend l’espace plus neutre et feutré, ainsi que celle du halo sonore qui donne l’effet d’une réverbération artificielle. Nous en avons un exemple dans ce mouvement, notamment à la figure 3-49, alors que les quatre cordes jouent des tessitures semblables et des motifs stéréotypés d’un mode particulier (versions différentes du même aspect) autour d’une étendue de trois à sept notes de l’échelle sonore. Cela entraîne une résonance par sympathie entre

¹³⁵ « *Lux Aeterna, Lontano, and the Chamber Concerto. In these and other micropolyphonic pieces, the circulation of independent voices within a narrow ambitus produces a masking effect, the overlapping of parts interfering with their segregation into distinct streams* ». (Drott, Eric. ‘Lines, Masses, Micropolyphony: Ligeti’s Kyrie and the “Crisis of the Figure”’. *Perspectives of New Music*, vol. 49, no. 1, Project Muse, 2011, p. 4, <https://doi.org/10.7757/persnewmusi.49.1.0004.>)

eux, créant ainsi cet effet de halo sonore¹³⁶. La plupart des systèmes avec un ambitus étroit dans le premier mouvement sont écrits selon les effets sonores mentionnés. Les mesures 1 et 15 (voir figures 3-43 et 3-46) ainsi que les mesures 75 et 81 (voir la partition en annexe) en sont les exemples les plus évidents.

J'explore également dans ce premier mouvement le concept de symbolisme des morphèmes sans leur syntaxe traditionnelle. Dans mon processus de transformation, j'ai souvent recours à des modifications de structures syntaxiques de musique traditionnelle pour faire ressortir leurs éléments sémiotiques et les utiliser hors de leurs contextes traditionnels. Dans un premier temps, bien que les modes de chaque système soient présentés dans leurs états minimaux (motifs stéréotypes ou morphèmes modaux), j'ai évité de les développer par la technique habituelle du *radif* tout en refusant d'utiliser ses éléments syntaxiques. Ainsi, dans l'analyse linéaire des strates, les modulations traditionnelles ne se déroulent pas entre les systèmes malgré la forme multimodale. Nous apercevons donc soudainement les mutations inhabituelles des modes dans chaque système. J'utilise ce traitement afin de créer un plus grand contraste entre les diverses couleurs modales.

Dans ce premier mouvement, j'ai mis en valeur le microcontraste en tant qu'élément fondamental sémiotique de la musique iranienne, kurde et azerbaïdjanaise. Le *tahrir*, la technique vocale mélismatique, permet de façon évidente de distinguer ces divers genres de musique, même de la musique arabe et turque. Le résultat est un dialogue de la texture et du timbre en rapport avec la macroforme du mouvement, générant un nuage de mélismes, ou de *tahrirs* hors de leur contexte traditionnel, qui se déplacent de façon imperceptible à travers la macroforme de grande vague.

¹³⁶ « En effet, le fait que l'hétérophonie soit, par définition, rapportée à une référence principale, le fait que, à la différence de la polyphonie proprement dite, elle sera toujours perçue comme une texture-une, inextricable, aussi multiples et différenciées que soient les voix qui la constituent, voilà qui, d'après Boulez, donne à considérer l'hétérophonie d'un point de vue proprement timbral. Il parle d'« aura » de la ligne, une sorte de halo sonore produit par ce qu'il appelle les « phénomènes adjacents », à savoir la somme des écarts autour d'un même objet, lesquels se trouvent superposés dans l'hétérophonie ». (Fariji, Anis. 'Les figures multiples de l'hétérophonie dans la musique de Zad Moultaqa'. *Circuit Musiques contemporaines*, vol. 27, no. 3, Consortium Erudit, Jan. 2018, pp. 23–38, <https://doi.org/10.7202/1042836ar.p.27>).

Paradigme modal, deuxième mouvement (pour quatuor à cordes et kamancheh) — paradigme monomodal : berceuse ou douleur ?

Le timbre et le pouvoir rhétorique du *kamancheh* jouent un rôle important dans l'expression du mode *bayati* dans la musique kurde. Le timbre de l'instrument possède deux aspects, l'un traditionnel et l'autre non traditionnel, qui affectent les caractères modaux et les contenus affectifs dans l'improvisation dans le style oriental. Ces éléments en plus de l'hétérophonie, de l'ornementation et des traits stylistiques de certains instruments à cordes pincées de musique kurde représentent les idées fondamentales du deuxième mouvement de *Paradigme modal*. Au niveau de l'élaboration modale, j'ai développé l'appellation « monomodal » étant donné que ce mouvement est uniquement concentré sur le mode *bayati* malgré son caractère bithématique. Dans ce mouvement, tous les éléments timbraux et formels découlent de l'inspiration du *kamancheh* et de son pouvoir rhétorique.

Le mouvement s'inscrit toujours dans ma démarche de démontrer l'exigence de la musique d'aujourd'hui par rapport à la musique traditionnelle, mais cette fois en s'inspirant d'une expérience personnelle. L'inspiration du mouvement provient d'une histoire personnelle de la guerre en Iran et en Iraq lorsque j'avais neuf ans. Une nuit, ma mère est venue réveiller ma petite sœur et moi pour nous amener au sous-sol à cause d'une alerte d'une attaque aérienne. Ma mère essayait d'endormir ma sœur en tentait de nous rassurer avec une berceuse, alors que de sa voix tremblante je sentais son anxiété pendant qu'elle chantait la magnifique berceuse kurde. Bien que je connaissais la berceuse, c'était la première fois que je l'entendais la chanter ainsi. Bien que j'utilise cette chanson comme thème principal dans la pièce, je la présente sans tenter d'en caractériser l'interprétation des émotions vécues dans ce moment, car je ne crois pas pouvoir l'exprimer et le restituer par la musique traditionnelle.

Pour la composition de ce mouvement, je me suis posé la question suivante : en prenant comme point de départ une pièce basée sur un mode particulier traditionnel, pourrais-je ajouter un autre système lié au timbre pour modifier son affect premier ? J'ai voulu chercher cette réponse à travers un procédé relatif au *kamancheh*. J'ai abordé ce mouvement en développant deux couches esthétiques qui cohabitent et qui évoquent chacun un sentiment différent. Le premier préserve l'aspect syntaxique de la berceuse calme dans le mode *bayati*. Le deuxième s'obtient par la

modification timbrale excessive, en opposition avec l'interprétation traditionnelle du *kamancheh*. Ainsi, je tente d'aborder le paradoxe du concept de mode et ce sentiment particulier où le mode se caractérise en tant que porteur de deux ou plusieurs sentiments différents.

La forme de la pièce est conçue en deux sections, en forme [AB]. Dans la première qui se situe entre les mesures 1 à 70, on observe, en plus de la mélodie de la berceuse kurde, une deuxième mélodie traditionnelle kurde dans le mode *bayati* en *la*. Les deux sont présentées une après l'autre, puis entremêlées (voir les trois figures suivantes 3-50, 3-51 et 3-52). Contrairement aux autres mouvements de *Paradigme modal*, les paramètres syntaxiques des phrasés de la musique kurde traditionnelle sont préservés. À cet égard, au niveau linéaire, nous sommes en présence d'une structure traditionnelle dans la section A. En revanche, la section B est un ostinato rythmique écrit qui fournit de l'espace au *kamancheh* pour improviser en utilisant trois gestes en plus du contour du thème de la section A. En raison de la présence entière des mélodies dans ce mouvement, je n'emploie pas de motifs stéréotypes. Autrement dit, tous les paramètres syntaxiques sont en vigueur. Quant à la forme, elle pourrait être considérée comme une berceuse dans une atmosphère plus ou moins traditionnelle dans la section A qui à la fin de la section se combine avec le deuxième thème et se métamorphose pour se transformer en une berceuse dans une ambiance insolite dans la section B.

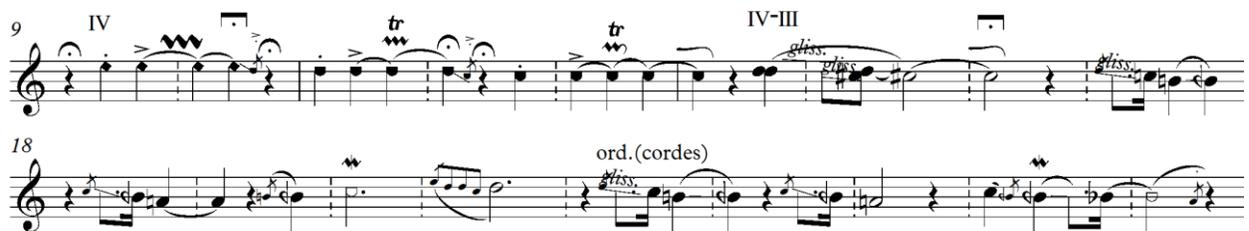


Figure 3-50 : Le premier thème (la berceuse) en *maqam bayati*. *Paradigme modal*, deuxième mouvement, mesures 9 à 26.



Figure 3-51 : Le thème de la deuxième berceuse en *maqam bayati*. *Paradigme modal*, deuxième mouvement, mesures 44 à 49.

The image shows a musical score for measures 52 to 60. It includes five staves: Kamancheh (Kam), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Cello (Vc.), and Double Bass (A.). The Kamancheh part features intricate rhythmic patterns with trills and tremolos. The strings play an ostinato pattern in 6/8 time. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to fortissimo (fp). Performance instructions include 'arco' (arco) and 'tr' (trills). The score is marked with measure numbers 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, and 60.

Figure 3-52 : La combinaison des deux thèmes dans le *maqam bayati* en *la*. Paradigme modal, deuxième mouvement, mesures 52 à 60.

Dans la fig 3-52 au-dessus, nous pouvons observer les canons entre les strates entrelacées des cordes. Entre-temps, le contraste timbral par la présence simultanée de notes effleurées et de notes harmoniques qui se trouvent à peu près dans la même tessiture, permet de distinguer les deux thèmes mentionnés.

Ce mouvement est constitué de deux sections, A et B, dans lesquelles j'utilise deux couches contrastantes, l'une venant du caractère du mode *bayati* et l'autre qui porte en elle des spécificités timbrales de la musique contemporaine occidentale. Dans ce mouvement, je tente de démontrer l'hypothèse que l'élaboration d'un mode traditionnel dans une ambiance contemporaine pourrait évoquer plus qu'un seul affect grâce à la modification du timbre. La première couche dans la section A (mes. 1 à 70) amène dans la musique un contexte de tempo calme, lyrique et avec du *rubato*. On aperçoit ensuite sa deuxième couche à la fin de la section A. Cette dernière suggère à la musique un caractère plus spécifique, alors qu'on peut entendre un sentiment de tristesse et d'inquiétude. D'autre part, la section B (mes. 70 à la fin) devient une caricature expressionniste, une section semi-improvisée rythmique dont le caractère évoquant la douleur et la souffrance est mis en évidence. Nous pourrions également parfois percevoir un certain côté humoristique en raison du contraste entre les gestes exagérés timbraux du *kamancheh* et de l'ostinato provenant du rythme burlesque du *reng* (élaboré pour la danse en 6/8) par les cordes.

Le résultat perceptif de ces combinaisons est alors en phase avec la représentation que j'ai voulu faire de mon expérience, soit l'image d'une douleur dissimulée dans une berceuse calme. Le *kamancheh* au début de la première section du mouvement et dans toute la deuxième section utilise des modes de jeux non traditionnels. Par exemple, en utilisant la technique d'effleurement de la corde comme chez les violons pour produire des harmoniques, le *kamancheh* peut produire des multiphoniques lorsqu'ils sont faits en position haute. Ces multiphoniques sont accompagnés de vibratos intenses, comme ils se font dans la tradition orientale, permettant de faire ressortir des sons non traditionnels du *kamancheh*. Nous observons ce timbre dans la section B en combinaison avec des gestes improvisés construits selon le contour du premier thème (figure 3-55). En revanche, la section A tente de se rapprocher du timbre du *kamancheh* traditionnel, grâce aux sons effleurés des cordes ainsi qu'en essayant d'imiter le jeu d'archet de l'instrument (3-52).

Ce mouvement représente un répertoire de modes de jeux inusités orientaux adaptés pour le quatuor à cordes occidental. On y trouve différentes sortes de traits stylistiques pour les cordes (vibrato microtonal, *bend* microtonal), les types variés de vibratos traditionnels, les *bends* microtonaux, les ornements hors-échelles et deux sortes de *pajvak*¹³⁷. La figure 3-53 illustre la plupart de ces modes de jeux inusités, notamment la technique *pajvak* provenant des instruments orientaux à cordes pincées¹³⁸.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 19 to 24 of the second movement of 'Paradigme modal'. The score is written for five parts: Kamancheh (Kam), Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (A.), and Violoncelle (Vc.). The Kamancheh part is marked 'ord.(cordes)'. The other parts are marked 'à la gitara'. The score includes various musical notations such as glissandos, microtonal bends, and complex rhythmic patterns. The measures are numbered 19 to 24.

Figure 3-53 : La technique de *pajvak* adaptée pour le quatuor à cordes dans une texture hétérophonique, *Paradigme modal*, deuxième mouvement, mesures 19 à 24.

¹³⁷ *Pajvak* en kurde et en perse : résonance. Voir section 3.1. pour la présentation du *pajvak*.

¹³⁸ Des instruments à cordes pincées de musique kurde, turque et persane comme le *saz*, le *baglam*, le *divan*, le *tenbur*, la *setar* et le *târ* iranien et azerbaïdjanais.

Dans la figure 3-53, à première vue, nous pourrions avoir l'impression que cette texture est homophonique contrairement à toutes les textures de ce mouvement. En fait, on y aborde les principes d'hétérophonie moyen-orientale qui reposent sur « une sorte d'amplification du réel qui donne par conséquent à le percevoir autrement »¹³⁹. Dans ce mouvement, les cordes prolongent les moments importants du thème en laissant résonner ses moments cruciaux par la technique de *pajvak*. Ce processus ne se fait pas à partir des variations des motifs stéréotypes décalés comme dans les autres mouvements de *Paradigme modal*. Il est réalisé seulement grâce aux sensations de prolongation pour donner une impression d'amplification.

La section B tente de créer un pont entre l'improvisation orientale (*bedaheh* ou *taqsim*¹⁴⁰) et le concept d'aléatoire contrôlé comme l'entend Witold Lutoslawski, par exemple dans son *Livre pour orchestre*. Premièrement, je tente de présenter des gestes contrastants, soit les cris douloureux du *kamancheh* et le rythme burlesque. À ces moments, l'importance des hauteurs du mode disparaît et des gestes écrits dans des boîtes sont indiqués pour faire l'objet d'une improvisation dans n'importe quelle hauteur, mais selon le contour approximatif du premier thème. En fait, l'improvisation s'effectue selon les séquences morcelées et impromptues du contour de ce premier thème pour rappeler la berceuse tout au long de la section B. Nous sommes confrontés au paradoxe entre deux sensations qui, ensemble, se complètent dans une caricature expressionniste.

¹³⁹ Moultaqa, Z. « Hétérophonie, hétérotopie », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [En ligne], La composition musicale et la Méditerranée, Numéros de la revue, Introspections analytiques de compositeurs, mis à jour le : 25/09/2019, URL : <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=997>

¹⁴⁰ *Bedaheh* : improvisation dans le style de musique savante persane. *Taqsim* : improvisation dans le style arabe et turc.

Figure 3-54 : Une première boîte d'aléatoire contrôlé de la section B avec un premier geste. *Paradigme modal*, deuxième mouvement, mesure 82.

Figure 3-55 : Une deuxième boîte d'aléatoire contrôlé de la section B avec un autre geste. *Paradigme modal*, deuxième mouvement, mesure 90 à 92.

Paradigme modal, troisième mouvement, pour quatuor à cordes — *paradigme hétéromodal*¹⁴¹

Le troisième mouvement de *Paradigme modal* représente l'utilisation des modes orientaux à chacun des instruments au niveau linéaire (multimodal) et vertical (polymodal). Le but principal de l'œuvre consiste à renforcer un centre modal commun entre quatre modes différents, divisés en

¹⁴¹ Mot combinant *hétéro* et *modal*.

quatre strates à travers différentes sections (chaque section dure de deux à quatre mesures) afin de construire une masse sonore enrichie par des micromotifs et des motifs orientaux typiques. La grande différence de mon approche par rapport aux œuvres de masses sonores contemporaines repose sur l'omniprésence d'une multiplicité de mélodies modèles et morphèmes modaux.

À chaque deux ou trois mesures, nous pouvons apercevoir la superposition de quatre différents modes suivis de leur modulation en quatre autres modes, ce qui constitue la polymodulation. Le seul facteur qui préserve une certaine unité et une coordination entre ces quatre strates se trouve dans les centres modaux communs. Les centres modaux sont renforcés à chaque deux ou quatre mesures dans quatre strates en les modulant vers leurs centres modaux voisins. La figure 3-54 illustre la polymodulation pour tous les instruments.

8 (ré) : le centre modal (mi) : le centre modal

V. I. sul pont. p

V. II. p

A. p

Vc. p

Figure 3-56 : Section A. *Paradigme modal*, troisième mouvement, mesures 8 à 12.

	Polymodulation	
Le centre modal	Ré (mesures 8,9)	Mi (mesures 10,11)
Violon 1	<i>tchahargah</i>	<i>dashti</i>
Violon 2	<i>nava</i>	<i>bayati</i>
Alto	<i>nikriz</i>	<i>saba</i>
Violoncelle	<i>mahour</i>	<i>nikriz</i>

Figure 3-57 : Analyse de la figure 3-56 (mesures 8 à 12).

Nous pouvons considérer la forme du mouvement comme un [ABA']. Tous les modes dans la section A (mesures 1 et 12) ainsi que dans la dernière section A' (mesures 35 à 45) sont présentés dans la même tessiture et ont un petit ambitus d'environ d'une quinte. Nous pouvons observer des similarités entre ce mouvement et le premier mouvement de *Paradigme modal*, plus spécifiquement au niveau de la forme et de la texture-timbre. Un autre concept important est la combinaison des couleurs des modes différents dans chaque section qui se sont déployés de façon simultanée. Dans les parties A et A », la combinaison des quatre strates construit une nouvelle couleur. En revanche, dans la partie B (mesures 12 à 35) où les tessitures se différencient, on peut déceler de nombreux contenus affectifs.

À l'instar du premier mouvement, la macroforme est inspirée du système de *dastgah* qui tient compte d'une graduation subtile dans la forme de grande vague (la figure 3-58). Certes, ce mouvement au niveau de la connexion des flux hétérogènes est une grande vague, mais, comme mentionné plus haut, nous pouvons également le considérer comme une forme [ABA']. La section A est écrite selon la forme iranienne de *pish daramad* : elle est donc lente et agit à titre d'ouverture. La section B, quant à elle, est écrite selon la forme iranienne de *tchaharmezrab*, rythmiquement plus rapide et plus virtuose au niveau instrumental. Chaque strate présentée dans ces deux premières sections joue le *pish daramad* et le *tchaharmezrab* dans un mode particulier avec différentes articulations. Les deux sections A et A' possèdent un ambitus étroit provenant des tessitures communes des modes. Quant à la relation entre le timbre et l'ambitus, il y a un lien entre le premier mouvement et ce troisième mouvement, alors que les deux sont intimement liés. La tessiture et la multiplicité des intervalles microtonals créent les clusters denses. À la section B de ce troisième mouvement (ou *tchaharmezrab*), l'ambitus commence à s'agrandir. Dans le *oj* (sommet) entre les mesures 30 et 31, on aperçoit le plus grand ambitus et les matériaux les plus denses créant le plus d'activité et de tension possible dans les strates au niveau de l'hétérogénéité modale, de l'articulation et de la dynamique.

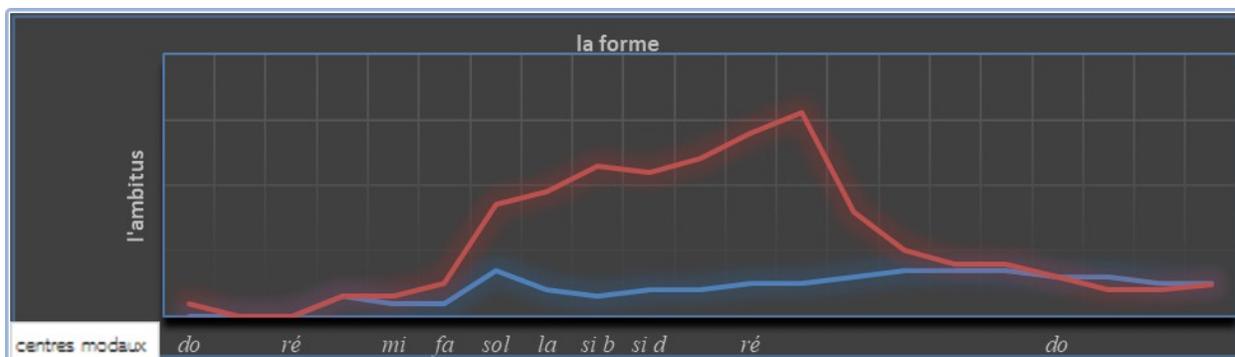


Figure 3-58 : La forme, les centres modaux et l'ambitus de masse sonore du troisième mouvement de *Paradigme modal*.

La figure 3-59 illustre l'entassement des flux hétérogènes mélodicorythmiques qui se déploient en configuration parallèle décalée. Les centres modaux communs entre les quatre strates en *la* et *si* bémol se distinguent à travers les oscillations des accents dans la texture. L'accumulation des ornements hétérogènes nous conduit de nouveau vers une hétérophonie d'agglomération.

Any agglomeration is more or less a heterophony, that is to say a texture, if by this term we understand a special type of structure, in which the individual is "drowned" in the collective.¹⁴²

Dans la typologie de l'hétérophonie, compte tenu de l'accumulation des mélodies modèles ornées et entièrement hétérogènes, nous sommes confrontés à une texture hétérophonique qui n'appartient pas à l'origine orientale.

Entre-temps, la circulation des flux abondants en mélodies-modèles de différents modes et leurs graduations adjacentes élargissent graduellement les clusters autour des centres modaux¹⁴³. Cette dynamique crée une autre sorte de micropolyphonie dans la masse sonore. La modification graduelle des modes avec les échelles entrelacées et l'accentuation sur les centres modaux adjacents mettent en parallèle la micropolyphonie avec l'hétérophonie dans la pièce.

¹⁴² Lupu, Olguța. "Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ștefan Niculescu. Case Study: Hétérophonies pour Montreux." *Musicology Today*, 2016, p. 274-5.

¹⁴³ Dans la partition, ces notes sont distinguées par les accents ou les notes communes les plus utilisées dans chaque strate.

Figure 3-59 : Section B, *tchaharmezrab* de quatre modes différents. *Paradigme modal*, troisième mouvement, mesures 18 à 21.

Puisque la distinction des modes dans le flux est naturellement difficile à percevoir à l'oreille, il en résulte qu'il n'y a pas de hiérarchie entre eux. L'effet est tel qu'à chaque écoute, nous percevons des parties différentes de ces modes ; en changeant l'angle de vue, on aperçoit une image d'un paradigme modal que j'appelle hétéromodalité.

***Paradigme modal*, quatrième mouvement — *Paradigme chromodal*¹⁴⁴ : péan 1**

Mon approche chromodale implique un travail avec une modalité dans laquelle j'incorpore une échelle ultra-chromatique. Je me suis inspiré du polymodalisme chromatique¹⁴⁵ de Béla Bartók. Dans le quatrième mouvement de *Paradigme modal*, je l'ai réorganisé pour les modes orientaux. Je le conceptualise dans cette musique de deux façons :

- Les aptitudes de locution¹⁴⁶ d'un mode oriental en utilisant son échelle tempérée et microtonale ensemble. Autrement dit, on ajoute à la modalité du mode les notes diatoniques proches des notes microtonales orientales, voire au quart de ton près. En effet les notes

¹⁴⁴ Mot combinant *chromatique* et *modal*.

¹⁴⁵ Le terme est utilisé par Bartók. Par exemple, dans le numéro 80 (*Hommage à R. Sch.*) de Mikrokosmos, il combine deux modes recentrés sur la même tonique : phrygien en *do* et lydien en *do* pour une gamme de douze tons avec tonique sur *do*. Cependant, il a employé la caractéristique de chacun de ces modes dans sa pièce.

¹⁴⁶ En référence au terme linguistique. Locution : Un groupe de mots qui forme une unité lexicale.

tempérées jouent le rôle d'altérations rapides qui modifient le timbre. Parfois, les altérations évoquent les modes voisins.

- La combinaison d'échelles de deux modes qui partagent la même tonique. Cet aspect est assez semblable au polymodalisme chromatique de Bartók.

Lorsqu'on se retrouve dans un passage dans un certain mode, les altérations microtonales et diatoniques nous mènent à ressentir brièvement d'autres modes, mais en revenant toujours au caractère du mode original.

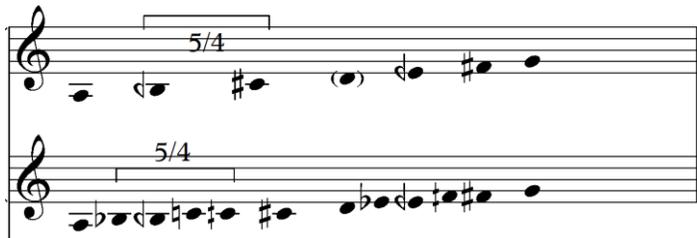


Figure 3-60 : L'échelle naturelle du mode *tchahargah* en *ré* et son échelle chromodale

La première ligne dans la figure 3-59 présente l'échelle du mode *tchahargah* recentrée sur le centre modal de *ré*, alors que la deuxième représente sa combinaison entre son état tempéré et d'autres modes comme le *hijaz*. Cela nous donne la capacité de construire les intervalles importants en *tchahargah* à travers d'autres degrés que l'échelle normale dans l'espace, comme l'intervalle de 5/4 dans la figure. Pour résumer simplement, la démarche permet de préserver la modalité du mode principal tout en y ajoutant des altérations.

La pièce est écrite selon un *gusheh* (mélodie-modèle) dans le *dastgah* de *tchahargah* qui s'appelle *rajaz* (le cri de guerre). Le mode *tchahargah* dans la culture musicale iranienne dépeint un caractère épique et héroïque. Cependant, étant donné sa référence poétique provenant du *bahr*¹⁴⁷ *moteghareb*, je modifie cette mélodie modelée avec un contour approximatif semblable, sans hauteur précise, divisée en quatre motifs courts en considérant les syllabes onomatopées brèves et plus longues.

¹⁴⁷ Nom faisant référence à tous les modèles métriques standards de la poésie perse et arabe.

Les aspects chromodaux du mode *tchahargah* en rapport avec l'élasticité existante dans le rythme de l'école de musique persane peuvent produire plusieurs variantes selon le contour mélodique.

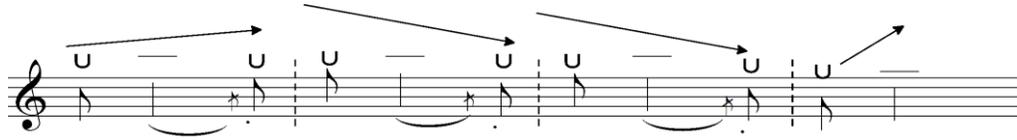


Figure 3-61 : Le contour mélodique avec les syllabes onomatopées du *rajaz*.

J'ai tenté de restituer le motif stéréotype du *rajaz* à travers l'approche expressionniste pour exagérer le caractère épique de la pièce. Pour mettre en évidence ce caractère, j'étire les dissonances par l'utilisation d'accords parallèles de quarte ou de quinte et j'indique des vibratos intenses pour chaque note en prolongeant des variations de mélodie-modèle par les aspects *chromodaux* mentionnés. Ainsi, la dureté et l'amertume des solos sont mises en évidence par des vibratos constants et intenses joués par les instruments à cordes sur deux notes.

Des progressions d'accords parallèles, souvent des accords de quarte et de quinte écrits selon la mélodie-modèle de *rajaz*, jouent un rôle important dans chacune des variations de cette mélodie-modèle dans la pièce. Ce type d'accords parallèles préserve le contour de la mélodie-modèle, mais leur progression harmonique leur donne un caractère qui leur est propre, nous éloignant de l'aspect mélodique traditionnel de la mélodie-modèle.



Figure 3-62 : Les accords parallèles souvent en quartes et en quintes. *Paradigme modal*, quatrième mouvement, réduction des mesures 1 à 4.

La progression harmonique de la figure 3-62 suit deux procédés à travers les bariolages rapides dont résulte la texture hétérophonique par l'effet d'écho (la figure 3-63). Un autre type de distribution de cette progression harmonique s'est faite par la suppression et la sélection de certaines notes des accords.

♩ = 46 *suspendu, rubato*

Figure 3-63 is a musical score for four staves: Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (A), and Violoncelle (Vc). The tempo is marked as quarter note = 46, with the instruction "suspendu, rubato". The score shows a rapid arpeggiated pattern in the strings, with dynamic markings ranging from *pp* to *ppp* and *mp*. The V.I and V.II staves have *pp* and *ppp* markings. The A staff has *mp* and *p* markings. The Vc staff has *mp* and *p* markings.

Figure 3-63 : Bariolage rapide en produisant l'écho par les accords parallèles. *Paradigme modal*, quatrième mouvement, mesures 1 à 4.

Figure 3-64 is a musical score for four staves: Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (A), and Violoncelle (Vc). The score shows a canon between the Vc and the other strings. The V.I, V.II, and A staves have *mp* markings. The Vc staff has a *mp* marking and is marked "con sord." (con sordina).

Figure 3-64 : Canon entre le violoncelle et l'harmonie des autres cordes en contraste tímbral. *Paradigme modal*, quatrième mouvement, mesures 10 (à partir du troisième temps) à 12.

35

Figure 3-65 is a musical score for four staves: Violin I (V.I), Violin II (V.II), Viola (A), and Violoncelle (Vc). The score shows a chromatic aspect in the harmony, with a measure number of 35 at the beginning. The V.I, V.II, and A staves have chromatic lines. The Vc staff has a chromatic line.

Figure 3-65 : Aspect chromodal en harmonie. *Paradigme modal*, quatrième mouvement, mesures 35 à 37.

Les caractères chromodaux dans les parties solistes de la pièce sont évidents mélodiquement alors que l'harmonie microtonale obtenue dans la gamme chromodale de *tchahargah* apparaît dans la deuxième section du quatrième mouvement, à partir de la mesure 29. Les accords, plus statiques que dynamiques, se meuvent légèrement, de manière à percevoir les modifications subtiles microtonales (figure 3-65).

Paradigme modal, cinquième mouvement — Paradigme chromodal : péan 2

Le cinquième mouvement commence immédiatement après le quatrième en *attaca*. Il possède notamment tous les éléments *chromodaux* mentionnés dans le mouvement précédent en tant qu'inspiration de *gusheh* de *rajaz* épique ou péan. Toutefois, contrairement au quatrième mouvement, il est assez rythmique alors qu'il se fonde sur le cycle asymétrique du chiffre cinq et les paramètres polyrythmiques entre deux couches aiguës et graves de quatre qui échangent leurs rôles.

Toutes les scènes de ce mouvement sont élaborées à partir de deux cycles évoluant ensemble qui possèdent les timbres et les articulations contrastées. À partir de la mesure 33, les cycles de 3/4 sont confrontés aux cycles de 5/8 (figure 3-64) alors que dans la figure 3-67 à partir de la mesure 18, les rythmes de [1 +4=5] sont superposés à ceux de [2 +3=5]. À partir de la mesure 33, l'aspect chromodal de *tchahargah* est mis en parallèle avec la polyrythmie. En outre, la superposition des *aksaks* en plus de la subtile déviation entre les intervalles des cordes construisent des mélodies imbriquées non seulement décalées au niveau rythmique, mais également au niveau de l'intonation, révélant un autre aspect hétérophonique dans la texture. L'utilisation des bariolages, de notes doubles en pédale dans le registre aigu et les différentes techniques de l'archet comme sautillé et *flautando* entre le registre aigu et grave engendrent souvent une texture bitimbrale.

Figure 3-66 : Polyrythmie et effet miroir décalé entre l'aigu et grave, contraste et oscillation timbrale. *Paradigme modal*, cinquième mouvement, mesures 33 à 36.

Figure 3-67 : Polyrythmie entre l'aigu et le grave. *Paradigme modal*, cinquième mouvement, mesures 17 à 21.

Paradigme modal*, 6e mouvement (pour quatuor à cordes et *kamancheh*) — *Paradigme rythmico-temporel

La pièce *Paradigme modal* se termine par ce sixième mouvement dans lequel le *kamancheh* est de nouveau utilisé. J'ai nommé le paradigme comme étant rythmico-temporel en raison de l'utilisation des *aksaks*, des cycles et périodicités rythmiques inspirés d'*iqqa* et d'*usul* ainsi que les aspects microrhythmiques des lignes mélodiques.

La forme, la modulation, l'inspiration, l'organisation temporelle, l'hétérophonie, le microcontraste et le timbre du *kamancheh* sont les éléments importants du mouvement. Je ne souhaitais pas créer une sonorité homogène entre le *kamancheh* et le quatuor à cordes, mais plutôt un espace hétérotopique dans lequel deux couches parallèles dialoguent. Ainsi, le *kamancheh* représente une certaine rhétorique antique qui dialogue et résonne avec sa métaphore (représentée par le quatuor à cordes). Tout comme dans le deuxième mouvement de *Paradigme modal*, ce sixième aborde des procédés hétérophoniques évidents.

La **forme** du sixième mouvement est en trois sections [A-B-C]. Chacune implique l'utilisation d'un mode particulier.

Section A (mesures 1 à 26)	Section B (mesures 27 à 87)	Section C (mesures 88 à la fin)
Les modes de <i>segah</i> en cinq centres modaux	Le mode <i>Nikriz</i> en <i>sol</i>	Le mode <i>tchahargah</i> en <i>ré</i>
<i>Moderato</i> , minimaliste cyclique	Dialogue controversé, accentué et énergétique	Triomphalement, <i>strigendo</i>

Figure 3-68 : Tableau de la forme, des modes utilisés et des caractères par chaque section du 6e mouvement de *Paradigme modal*.

Chaque section contient son propre caractère modal. Le mouvement contient deux climaxes : un premier a lieu lors de la modulation qui a lieu entre la section A et B aux mesures 22 à 24, et un deuxième se trouve au début de la section C, lors de la modulation à la mesure 88. L'inspiration pour les trois sections provient de trois formes de musiques savantes persanes : *pish daramad*, *zarbi* et *tchaharmezrab*. A et B sont en contraste au niveau du dynamisme et la section C est plus vite que les deux premières. Cela crée une forme dans laquelle les sections accélèrent en accroissant de dynamisme et de tension pour se terminer sur un climax, une forme typique en musique persane.

La **section A** est construite selon le centre modal microtonal spécifique du mode de *segah*. Le centre modal se situe à la tierce neutre (intervalle microtonal entre tierce majeure et mineure) par rapport à sa note de départ (la note *sol* dans la figure 3-69).

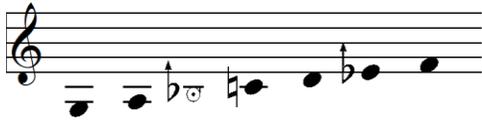


Figure 3-69 : L'échelle de *segah* en *si koron*.

Cette première section du sixième mouvement représente une section monomodale dans le mode *segah* et contient cinq différents centres modaux (voir le premier accord dans la figure 3-70). Ce système est conçu pour donner la dimension du mode *segah* grâce à l'amplification de ses centres modaux spécifiques et à travers la stratification de divers motifs stéréotypes minimaux (morphèmes modaux de *segah*). Les morphèmes modaux se répètent en mettant l'accent constamment sur un centre modal différent selon le cycle (les cycles de 12 à 18 temps) pour chaque *segah*. Chacune de cinq strates est représentée par un instrument qui se focalise sur un des centres modaux du *segah*.

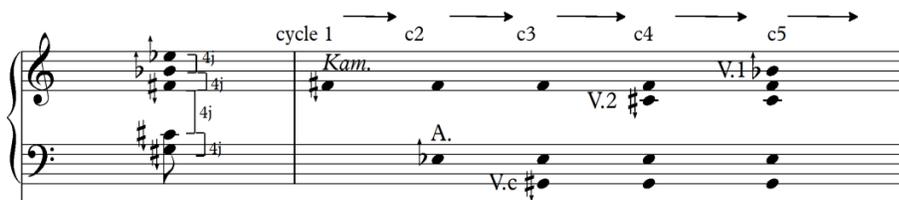


Figure 3-70 : L'accord de quarte basé sur les centres modaux et le procédé de sa distribution dans la section A.

Cette stratification est élaborée selon l'évolution des cycles rythmiques avec par entrée successive pour parvenir à des accords de quatre à cinq sons. Chaque instrument, dès son entrée, représente un centre modal. Lors des cycles subséquents, l'instrument continue de présenter le motif stéréotype minimal de son centre modal jusqu'à la fin de la section A. Par exemple, le *kamancheh* passe 5 cycles, alors que le premier violon passe par seulement un cycle.

Figure 3-71 shows a musical score for five instruments: Kam (Kamancheh), V.I (Violin I), V.II (Violin II), A. (Arabic Harp), and Vc. (Violoncelle). The score is for measures 20-23. The Kam part has a melodic line with ornaments. The V.I and V.II parts have rhythmic patterns with ornaments. The A. part has a bass line with triplets and a dynamic marking of *f*. The Vc. part has a bass line with a sextuplet and a dynamic marking of *f*.

Figure 3-71 : Extrait du cinquième cycle de la section A, dans lequel tous les centres modaux sont présents. *Paradigme modal*, sixième mouvement, mesure 20.

Dans la figure 3-71, on peut observer la superposition de septolets, triolets, quintolets et l'hémiole en sextolet de noires du violoncelle pendant la mesure entière, en plus de toutes les ornements désynchronisées des motifs stéréotypes minimaux. Au-delà d'une polyrythmie, nous pourrions parler d'une microrythmie. L'accumulation des ornements qui produisent le microcontraste dans la texture ainsi que l'enchevêtrement des tessitures de cinq échelles des modes du *segah* construisent une réverbération artificielle. Je propose ici un paradigme de l'interaction du microcontraste, de l'hétérophonie et du timbre.

Les sections B et C présentent un dialogue antiphonique entre le *kamancheh* et le quatuor à cordes qui traduit les aspects virtuoses et rhétoriques orientaux du *kamancheh*. Elles sont conçues selon la pensée des modes rythmiques grâce aux catégories des rythmes additifs et d'*aksak* (asymétriques) par la théorie d'*iqa* et d'*usul*.

Figure 3-72 shows a musical score for five instruments: Kam, V.I, V.II, A., and Vc. The score is for measures 74-77. The Kam part has a melodic line with ornaments. The V.I and V.II parts have rhythmic patterns with ornaments. The A. part has a bass line with triplets and a dynamic marking of *f*. The Vc. part has a bass line with a sextuplet and a dynamic marking of *f*. Above the score, there are rhythmic notations: 74, 2+3+3, and 2+3+3.

Figure 3-72 : Le phrasé en périodicité des mesures inégales de (9 +8) dans une phrase. *Paradigme modal*, sixième mouvement, mesures 74 à 77.

Ce type de rythme, vu sa morphologie caractéristique, exige une notation métrique plus complexe. Cette conception du rythme ouvre de nouvelles possibilités pour concevoir un paradigme modal focalisé sur le rythme. L'intérêt d'utiliser des modes rythmiques en musique traditionnelle moyen-orientale est qu'il permet d'explorer les particularités des cycles mélodiques longs pour les interprètes et le dynamisme dans les unités minimales du temps. Dans le sixième mouvement de *Paradigme modal*, j'ai utilisé une forme de périodicité à travers les mesures inégales, produisant des ruptures métriques. En élaborant les textures hétérophoniques, la diversité de l'intensité des accentuations rythmiques dans la texture ainsi que l'accentuation microrhythmique forme une texture hétérophonique avec une oscillation d'accents qui crée un effet combiné au niveau timbral et textural.

D'autre part, l'intégration des vocalises mélismatiques du *tahrir*, qui traditionnellement sont libres, sont dans mon œuvre flexibles dans des espaces encadrés stricts et accentués, illustrant un nouvel aspect des mélismes dans la texture. Bien que le matériau musical de la figure 3-73 puisse apparaître à première vue comme de l'homorythmie, les aspects microrhythmiques sont plus caractéristiques de cette texture en raison des différentes ornements et de leur disposition. En fait, chacune de ces lignes est inspirée d'un type d'ornementation spécifiquement associée à une vocalise mélismatique d'un *tahrir* exigeant un type d'articulation particulière. Par exemple, le premier violon joue un *tahrir* avec les *esharehs* ordinaires, alors que l'alto joue le *tahrir tchakkoshi* (en marteau).

Figure 3-73 : Le rythme du *tahrir* adapté à l'écriture occidentale. *Paradigme modal*, sixième mouvement, mesures 45 à 57.

Dans les sections B et C, le caractère monomodal est conçu pour prodiguer la couleur du mode de chaque section grâce à l'élaboration de la texture hétérophonique.

Figure 3-74 : Contour mélodique présenté au *kamancheh* et réponse texturale du quatuor à cordes dans un contour similaire. *Paradigme modal*, sixième mouvement, mesures 62 à 68.

Conformément au dialogue antiphonique et à l'aspect *chromodal* exprimés au quatrième mouvement de *Paradigme modal*, à la figure 3-74, les motifs stéréotypes de *nikriz* sont prolongés grâce à des notes microtonales additionnées et chromatiques. Nous pouvons observer dans cette figure le quatuor à cordes à la mesure 64 qui répond au *kamancheh* : ce geste réplique le contour du motif stéréotype du *nikriz* en reproduisant une texture intimement liée au timbre. Elle se dilate selon le contour, les accentuations et la dynamique du *kamancheh* sans toutefois considérer l'aspect thématique mélodique de la ligne de l'instrument. Il en résulte un motif épais dans lequel il est difficile de reconnaître les caractéristiques timbrales du *kamancheh*.

Dans la section C, on peut observer la combinaison de motifs stéréotypes entrelacés de *tchahargah* en *ré*, la nuance d'intonation, les traits stylistiques différents des cordes dans les tessitures plus ou moins similaires. Ces dernières produisent une mélodie épaisse avec des intervalles spécifiques de l'échelle de *tchahargah* et sont donc un autre exemple de texture hétérophonique. Dans la figure 3-75, on observe les motifs stéréotypes entrelacés de la décente du mode *tchahargah* (le saut de *si* démol à *ré*), courant en tant qu'élément idiomatique de ce mode.

Figure 3-75 : Hétérophonie des motifs stéréotypés entrelacés. *Paradigme modal*, sixième mouvement, mesures 98 à 100.

3.3.2. *L'ivresse dionysiaque* (2020) pour basson et orchestre, en trois mouvements.

Contrastes modaux

L'ivresse dionysiaque fait référence au dieu mythologique Dionysos. L'œuvre représente une scène tragique remplie d'atmosphères dramatiques contrastantes. Souvent, ce contraste devient apparent entre le basson et l'orchestre alors qu'il y a une rupture soudaine des idées, particulièrement au niveau de la structure linéaire modale. Le réel défi dans cette élaboration a été de trouver des stratégies afin d'agencer divers flux mélodiques indépendants les uns des autres. J'ai tenté d'y parvenir à travers des contrastes modaux, particulièrement grâce au contraste de certains modes importants qui possèdent des éthos ou des contenus affectifs différents. Il existe dans le système de *dastgah* de musique persane deux modes importants qui possèdent des sentiments diamétralement opposés, le mode *dashti* et le mode *tchahargah*.

Le sens de la tragédie est une situation conflictuelle pour celui qui lutte contre son destin. Dans *L'ivresse dionysiaque*, je tente de mettre en parallèle un premier caractère douloureux et triste

(*dastgah*) avec un deuxième épique et héroïque (*tchahargah*) : le caractère bidimensionnel de Dionysos¹⁴⁸ m'a inspiré de combiner les éthos provenant de ces deux modes contrastés.

C'est le tissage du dialogue entre le basson et l'orchestre qui traduit le déclin et l'ascension du personnage Dionysos dans le destin de son ivresse. *L'ivresse dionysiaque* comporte trois mouvements enchaînés et sa forme s'articule autour de trois éthos (héroïque, triste et anarchique) et de trois dynamiques (accentué, lyrique et rythmique), les éthos et les dynamiques pouvant se combiner de diverses manières. Par exemple, une partie des contrastes simultanés est produite par la confrontation de motifs lyriques et tragiques par rapport à des segments dynamiques accentués et rythmiques, demandant un élément permettant de lier ces deux espaces. Le basson qui peut à la fois porter le rôle du caractère lyrique et tragique en plus de la dynamique rythmique et énergétique m'a aidé à faire cheminer le discours de la pièce. Parfois, il est difficile de créer ce cheminement étant donné les ruptures modales soudaines et les modulations qui se font dans les couches mélodiques parallèles. Les sons multiphoniques du basson, les distorsions qui résultent de l'hybridation des éthos, symbolisent l'anarchie comme la combinaison des éthos dans l'existence de Dionysos. La confrontation de motifs stéréotypes se produit dans la structure de chaque section alors qu'ils accentuent leurs centres modaux respectifs.

Rôle des multiphoniques du basson

Dans l'œuvre, les multiphoniques du basson évoquent les couleurs des modes particuliers en les amplifiant dans un effet harmonique. Utilisée précisément dans les sommets dramatiques de la pièce, l'exagération expressionniste de la subjectivité modale met en lumière le déclin tragique de la pièce. Cette exagération se fait à travers la modulation, la modification des centres modaux ainsi que la modification de leurs timbres harmoniques. Certes, il existe des moments dans l'œuvre qui évoquent seulement un caractère, mais il y a de nombreux moments où tous les sentiments sont mêlés, traduisant l'idée de l'ivresse dionysiaque. Par exemple, le multiphonique avec base de *si* démol à la mesure 104 représente la révolte et l'héroïsme.

¹⁴⁸ Dionysos dans la mythologie grecque est considéré comme le dieu de la fertilité, du vin et de l'extase, symbolisant la dualité de la vie et de la mort.

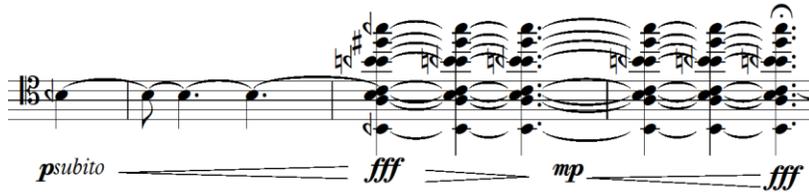


Figure 3-76 : La transformation d'un si démol en multiphonique. *L'ivresse dyonisiaque*, deuxième mouvement, partie du basson, mesures 102 à 105.

Celui de la mesure 314 avec base de *mi* évoque un caractère triste.



Figure 3-77 : Modulation dans le mode *dashti* en *si* à travers le multiphonique, avec base de *mi*. *L'ivresse dyonisiaque*, troisième mouvement, partie du basson, mesures 312 à 315.

Les multiphoniques à partir de la mesure 74, quant à eux, avant le début de deuxième mouvement, sont hybrides.



Figure 3-78 : La transition d'un ré à un multiphonique avec base de *ré* et *mi*. *L'ivresse dyonisiaque*, premier mouvement, partie du basson, mesures 71 à 73.

Rythme asymétrique (aksak)

L'organisation temporelle de *L'ivresse dionysiaque*, comme la plupart de mes autres pièces, est fondée sur les cycles rythmiques d'*aksak*, dans ce cas-ci trois *aksaks*. L'essence rythmique du premier *aksak* est de [7 = 1 +3 +3] et est utilisé dans les deux premiers mouvements. Les essences rythmiques du deuxième et du troisième *aksak* sont de [10 = 3 +2 +2 +3] ainsi que [7 = 2 +3 +2] et sont utilisés dans le troisième mouvement. Tous ces rythmes sont connus pour leur caractère héroïque, particulièrement dans les danses kurdes. D'autre part dans l'organisation de temps de l'œuvre, je m'inspire de la poésie orientale, spécifiquement de la poésie persane, qui utilise également ces rythmes dans sa structure. À cet égard, la métrique de la pièce (qui est comptée en 7 et en 10) représente son essence rythmique. Bien que les métriques irrégulières d'*aksak* puissent parfois être difficiles à interpréter pour un orchestre occidental, je l'emploie pour la stratification d'accentuation et la modalité de regroupement, ce qui au niveau structurel facilite les nouvelles configurations de ce langage. L'élaboration du rythme et de l'harmonie sont intimement liées en raison de l'harmonie statique qui crée une inertie dans les flux mélodiques plutôt que des progressions harmoniques.

Matériaux principaux : quatre modes de musique persane

Les matériaux principaux de cette pièce reposent sur quatre modes de musique persane. Les voici en ordre d'importance dans la pièce : le mode *dashti* en *mi* (présent dans trois mouvements 1, 2 et 3) et en *si* (troisième mouvement), le mode *tchahargah* en *ré* et *do* (dans les trois mouvements), le mode *segah* en *si* démol et le mode *bayat tork* en *do*.



Figure 3-79 : Échelle du mode de *dashti* en *mi*.

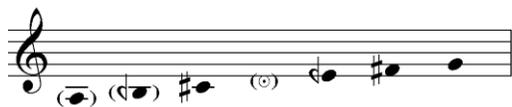


Figure 3-80 : Échelle du mode de *tchahargah* en *ré*.¹⁴⁹

¹⁴⁹ La note *ré* est le centre modal ainsi que la note finale. Les notes *la* et *si* démol au niveau hiérarchique produisent un groupe sensible important pour arriver à la note *ré*.



Figure 3-81 : Échelle du mode de *segah* en *si* démol.¹⁵⁰

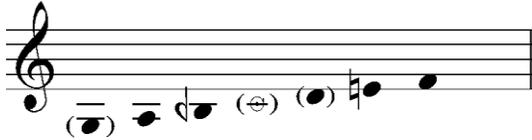


Figure 3-82 : Échelle du mode de *bayat tork* en *do*.

Ces quatre modes se trouvent partout à travers la pièce et particulièrement dans la construction des flux mélodiques dans les ensembles de cordes et de bois. Ils sont souvent présentés ensemble, mais la hiérarchie des modes utilisés dans la pièce entière est centrée sur *dashti* en *mi* et *si* et sur *tchahargah* en *ré* et en *do*.

Modulations soudaines et inattendues

La modulation soudaine et inattendue est une modulation linéaire qui se fait parfois à travers la partie du basson dans la pièce (figure 3-83).



Figure 3-83 : Modulation anormale et soudaine de *mayeh dashti* en *mi* à *mayeh tchahargah* en *ré* utilisé dans la pièce à la mesure 22. *L'ivresse dionysiaque*, premier mouvement, mesures 18 à 28.

¹⁵⁰ Tous les quarts de tons écrits dans les modes impliquent des intervalles microtonals de musique savante persane qui sont un peu différents (jusqu'à environ un *comma*, 23 cents).

The image displays a musical score for measures 29 to 32 of the first movement of 'L'ivresse dionysiaque'. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Cors. Tpt., Tbn. Tbn.b., Bsn. solo, Vln. I, Vln. II, Altos, Vc., and Cbs. The music is characterized by a contrast between melodic flows and harmonic blocks. The woodwinds (Cors. Tpt., Tbn. Tbn.b., Bsn. solo) play a melodic line with dynamics like *fp*. The strings (Vln. I, Vln. II, Altos, Vc., Cbs.) provide harmonic support, with some parts marked as *solo* and *f pp subito*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figure 3-84 : Exemple typique de confrontation entre les flux mélodiques et les blocs harmoniques provenant des modes différents dans la pièce. *L'ivresse dionysiaque*, premier mouvement, mesures 29 à 32.

Orchestration, harmonie et timbre

Le premier mouvement commence par une ouverture épique de l'orchestre en *tutti* qui se transformera en solo lyrique et tragique du basson. Peu après, deux espaces différents se joignent à la texture sonore dans le même caractère lyrique. Ils introduiront deux aspects importants dans la conception de l'œuvre : les blocs harmoniques et les flux mélodiques.

La particularité de cette pièce réside dans l'utilisation d'une division orchestrale pour exprimer des sentiments opposés présents dans la texture musicale. Les motifs stéréotypés de différents modes ne peuvent pas être unifiés au sein d'un thème significatif ou de ses variations, ce qui m'a mené à concevoir de façon multithématique les différentes sections de la pièce. En d'autres termes, les modes utilisés dans la pièce ne peuvent pas être intégrés dans une seule et même structure thématique, se traduisant par une utilisation de plusieurs thèmes dans différentes parties de la pièce afin d'exprimer des sentiments opposés. Cette approche orchestrale unique permet de créer une expérience musicale riche en émotions et en contrastes.

Nous pouvons observer dans la figure 3-85 les mesures 283 à 288 qui démontrent la distribution des quatre modes mentionnés à travers tout l'orchestre. Cette situation engendre un problème au niveau de l'unification thématique alors que nous sommes confrontés à une grande variété thématique. Pour équilibrer cette particularité, je préserve l'aspect thématique de chaque famille d'instrument de l'orchestre qui chacun représente le caractère d'un mode. Cette démarche est certainement la plus difficile pour organiser quatre modes avec différents centres modaux.

Toujours dans la figure 3-85, on aperçoit quatre flux mélodiques indépendants qui sont produits par les quatre modes. Les cuivres, les premiers violons et les contrebasses jouent les motifs stéréotypes du mode *dashti* en *mi*. Les flûtes, les hautbois et les violoncelles jouent ceux du mode *tchahargah* en *ré*. Les clarinettes et les altos jouent ceux du mode *segah* en *si* démol. Enfin, les bassons et les seconds violons jouent les paradigmes de *bayat tork* en *do*. En effet, *si* démol, *do*, *ré* et *mi* sont les centres modaux qui sont plus colorés dans l'harmonie de l'œuvre, ce qui d'une part nous guide vers une harmonie de secondes et d'autre part, en raison de la variété des modes, crée des clusters modaux. Un autre aspect timbral omniprésent dans la pièce est représenté par les différentes sortes d'oscillation timbrales servant à générer beaucoup d'activité dans la musique, y compris les *bisbigiliandos* par les bois, l'utilisation des sortes variées des sourdines par les cuivres, les oscillations harmoniques régulières par les cordes et, enfin, l'oscillation régulière de multiphoniques au basson.

The image displays a musical score for an orchestral piece, specifically measures 283 to 287. The score is organized into four systems, each representing a different mode: (RE), (SI quart de bémol), (DO), and (MI). The instruments are grouped by system. The first system (RE) includes Piccolo, Flute, Horn, Clarinet in A, Violoncello, Clarinet in C, Alto Saxophone, and Clarinet in Bb. The second system (SI quart de bémol) includes Violin II, Bassoon, and Contrabass. The third system (MI) includes Violin I, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, and Cello. The fourth system (MI) includes Trumpet, Trombone, and Cello. The score features various musical notations such as dynamics (mf), articulation (accents), and performance instructions (pizz.).

Figure 3-85 : L'orchestration des flux mélodiques constitués de quatre modes. *L'ivresse dionysiaque*, troisième mouvement, mesures 283 à 287.

En somme dans cette œuvre, le premier but de ma recherche sur les contrastes modaux à travers l'orchestration s'est concentré sur l'équilibre entre les flux mélodiques et les blocs harmoniques. Par contre, à partir du début du troisième mouvement à la mesure 265, les ostinatos harmoniques en cycle de [10] aux cordes et aux cuivres jouent les rôles de deux blocs différents au niveau de

l'harmonie, de l'accentuation, du rythme et du timbre en opposant de phrases mélodicythmiques du basson.

Figure 3-86 : Le contraste timbral entre les blocs ostinato-harmoniques et le basson.
L'ivresse dionysiaque, réduction des cuivres, du basson et des cordes, troisième mouvement, mesure 265-271.

3.3.3. *Kereshmeh (coquetterie)* (2020-2021) pour quatuor à cordes, en quatre mouvements et trois études

Le mot *kereshmeh* provient de la musique perse, et représente un *gushé* mélodico-rythmique écrit dans différents modes de *radif*. À travers la composition de *Kereshmeh*, j'ai voulu faire ressortir certains éléments idiomatiques de la musique savante persane au-delà de leur contexte traditionnel, en les insérant dans le cadre de quatre échelles avec intervalles microtonaux. J'ai tenté d'y aborder d'une façon personnelle l'idée d'organisation d'espace selon *La loi de pansonorité* du compositeur et philosophe russe Ivan Wyschnegradsky, entre autres au niveau de sa définition des intervalles divisionnaires¹⁵¹ d'espaces non limités en combinaison avec les systèmes variés d'intervalles microtonaux au Moyen-Orient. J'ai voulu avant tout préserver les intervalles moyen-orientaux par rapport à d'autres matériaux. Certes, les quatre échelles avec intervalles microtonaux que j'utilise dans la pièce n'appartiennent pas aux modes orientaux. Cependant, l'utilisation de leurs échelles conçues par l'organisation des intervalles divisionnaires nous fournit les couleurs différentes qui nous évoquent les intervalles des modes orientaux.

¹⁵¹ Leurs sons sont disposés à distances égales.

Sentiment modal et caricature gestuelle

Le terme « coquetterie » est la traduction la plus proche que j'aie pu trouver pour le mot métaphorique de « *kereshmeh* ». Provenant de la langue persane, ce mot comporte deux sens : un plus convenu et l'autre plus profond. Autant il est possible de faire référence à la coquetterie au sens de la séduction ou du *flirt* au premier degré, autant il évoque dans la culture mystique et allégorique de la poésie persane un charme possédant un caractère puissant. Dans cette pièce, je souhaite m'inspirer des deux significations du mot, en présentant une vision où les deux sont en symbiose. J'ai cherché à représenter dans l'œuvre la coquetterie en tant que sentiment, en tant qu'état, que caricature gestuelle par l'exagération de microcontrastes provenant, de façon plus ou moins apparente, de l'essence de la musique savante persane.

Métrique élastique et reng perse

J'ai tenté de mettre en application la symbolique de ce sentiment grâce à deux traits. Le premier s'est fait à travers des éléments provenant de la poésie persane, notamment les formules rythmiques utilisées dans certaines formes du *reng* perse qui sont élastiques conçues pour la danse coquette ainsi que le *kereshmeh* de la musique persane, provenant du *gushé* de *radif*. Le deuxième trait est représenté par les éléments sémiotiques dissimulés dans les microcontrastes générés par les ornements et les traits stylistiques des instruments iraniens. La combinaison de ces matériaux me permet ainsi de symboliser le concept de coquetterie. En fait, ces deux éléments sémiotiques hors contextes des échelles modales sont les seuls paramètres qui sortent la pièce de son cadre abstrait.

Tous les mouvements de *Kereshmeh* sont structurés par les morphèmes et les micromotifs d'un cliché mélodico-rythmique nommé *kereshmeh*, un *gusheh*¹⁵² dérivé des mètres poétiques (ou *bahr*¹⁵³) contenant des rythmes non mesurés et des métriques élastiques. L'accentuation sur les différentes notes du rythme permet aux longues de devenir plus longues et les brèves de devenir plus courtes. Cette flexibilité sert à la construction des phrasés.

¹⁵² Voir le premier chapitre sur le *dastgah*.

¹⁵³ Mètre poétique iranien et arabe.



Figure 3-87 : La mesure rythmico-temporelle ou formule rythmique élastique du *gusheh* de *kereshmeh*.

Les *gushehs* de *kereshmeh* sont présents dans plusieurs modes de différents *dastgahs*. Cela leur permet de prendre la couleur des divers modes variés sans être modifiés au niveau de leur métrique élastique. Cela pourrait s'appliquer comme un élément sémiotique ou idiomatique hors contexte à ce qu'on a tenté de restituer avec les échelles d'intervalles divisionnaires spécifiques construites par quarts de ton. Ces matériaux essentiels de la pièce sont entièrement hors de leur contexte traditionnel. Les particularités du mètre élastique et du cliché rythmique du *reng* sont bien perceptibles dans les mouvements 1 et 3.

Microcontraste et éléments sémiotiques hors contexte

Le microcontraste dans la musique iranienne est l'un des éléments les plus caractéristiques de cette dernière. Dans *Kereshmeh*, je mets en parallèle les oscillations entre les notes principales et les ornements apparents ou cachés en utilisant des métriques élastiques issues de la poésie perse. Le microcontraste est rempli de fioritures comme le *tekyeh* et l'*eshareh* superposé à la formule rythmique élastique est augmenté grâce à des modes de jeux contemporains comme la surpression¹⁵⁴, les effets *sul ponticello* et *sul tasto* ainsi que grâce à des modes de jeux inusités des instruments iraniens comme le *gliss-vibrato* microtonal et le *dorrab*¹⁵⁵ afin d'évoquer la caricature du geste de séduction.

De plus, j'ai tenté de découvrir un autre aspect du microcontraste par l'utilisation de deux strates partageant des motifs rythmiques similaires. Ces dernières se tiennent proches l'une de l'autre, utilisant la microrhythmie pour créer un effet semblable au déphasage, de telle façon qu'ils ne soient pas distingués facilement. L'effet nous donne l'impression qu'une des deux lignes est réelle et que l'autre l'imité. Pour y parvenir, j'ai employé l'oscillation rapide timbrale dans chaque strate.

¹⁵⁴ Dans la partition en anglais : o.p ou *overpressure*.

¹⁵⁵ Les traits stylistiques ont été explorées dans la section des études et la pièce du violoncelle seul (3.2.1.).

Figure 3-88 shows a musical score for four instruments: Violon (top), Violon (second), Alto (third), and Violoncelle (bottom). The score is divided into two measures by a vertical dashed line. Above the staves, there are rhythmic markings: 'U' for a long note and 'U U' for two long notes. The dynamic markings are *p*, *f*, *pp*, and *fp*. The notation includes slurs, accents, and wavy lines indicating vibrato or tremolo.

Figure 3-88 : Une version de la formule rythmique élastique de *kereshmeh*. *Kereshmeh*, premier mouvement, mesure 1.

On observe dans la figure 3-89, la deuxième partie des syllabes onomatopées combinées avec le *reng* iranien dans une rythmique constante.

Figure 3-89 shows a musical score for four instruments: V. (Violon), V. (Violon), A. (Alto), and Vc. (Violoncelle). The score starts at measure 15. Above the staves, there are rhythmic markings: 'UU' for two long notes, 's.p' for a short note, 's.t' for a triplet, and 'ord.' for an ordered note. The notation includes slurs, accents, and wavy lines indicating vibrato or tremolo.

Figure 3-89 : Une version rythmique de *kereshmeh* combinée avec le *reng* par deux motifs imbriqués. *Kereshmeh*, premier mouvement, mesure 15 à 17.

Espaces non-octavians et divisionnaires

L'approche de Wyschnegradsky concernant l'anti-centrisme et les espaces non limités m'est toujours apparue intéressante. Bien qu'il ait suivi Schoenberg dans ses approches anticentristes au niveau du dodécaphonisme, sa recherche rejette la limitation aux douze tons de la série dodécaphonique. Il propose dans ses écrits *La loi de la pansonorité* et le *Manuel d'harmonie à quarts de ton* de nouveaux termes comme la quarte ou la quinte majeure et mineure. Il y propose également des idées novatrices comme l'abolition des frontières entre la consonance et la dissonance pour la progression et régression harmonique. Le compositeur pose les bases pour le développement de nouveaux procédés permettant des progressions harmoniques ultrachromatiques.

Wyschnegradsky dépasse les espaces clos de Scriabine et rejette la limitation des douze sons de la série dodécaphonique qui gèle en quelque sorte le potentiel harmonique du phénomène sonore en reconduisant le modèle exclusif de la périodicité et en imposant un ordre issu de la résonance naturelle.¹⁵⁶

J'ai voulu reproduire dans mon œuvre les systèmes divisionnaires mathématiques de Wyschnegradsky en combinaison avec des espaces non octaviant microtonals¹⁵⁷ qui existent dans les systèmes du *maqam* et du *dastgah*. Les systèmes d'intervalles de *Kerashmeh* sont créés selon les intervalles microtonals orientals en plus d'être divisionnaires¹⁵⁸ dans les quatre échelles avec intervalles microtonals mentionnées au début du chapitre, correspondant aux unités spatiales de 3/4, 4/4, 5/4 et 7/4. Malgré qu'on ne trouve pas dans ces échelles anticentristes d'éléments hiérarchiques comme une tonique ou un centre modal, chacun de ces intervalles me donne l'impression d'un mode et d'une couleur particulière. Par exemple, l'échelle élaborée par les intervalles d'unité spatiale de 3/4 pourrait rappeler celles des modes orientals dans lesquels les intervalles de 3/4 possèdent un rôle clé comme le *shour* persan ou le *bayati* kurde, turc et arabe. Cependant, il n'existe pas de contexte divisionnaire modal dans la tradition des modes orientals.

¹⁵⁶ Criton, Pascale. "Continuum sonore et espaces périodiques: L'ultrachromatisme d'Ivan Wyschnegradsky." *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, édité par Nicolas Donin et Laurent Feneyrou, Lyon, Symétrie, 2012, p. 281-300.

¹⁵⁷ En effet, chaque intervalle ultrachromatique engendré par un système divisionnaire développe un cycle total qui se répartit sur l'ensemble fréquentiel, comme par exemple le cycle des quintes.

¹⁵⁸ Certes, ces intervalles ne sont pas exactement similaires aux intervalles de systèmes d'intervalles des musiques turques, arabes, kurdes et persanes. Ils sont toutefois à la fondation de ces modes et sont, à différents degrés, présents dans le répertoire modal de ces systèmes. Je les ai modifiés en les arrondissant au quart de ton pour l'efficacité et le rendement de performance des interprètes occidentaux.

J'essaie tout de même de préserver les modèles mélodiques des modes hypothétiques dans les contextes d'intervalle divisionnaires. Voici les quatre échelles qui sont à la source de l'œuvre :



Figure 3-90 : L'échelle A, composée des intervalles de 3/4 de ton dans un espace non octaviant.

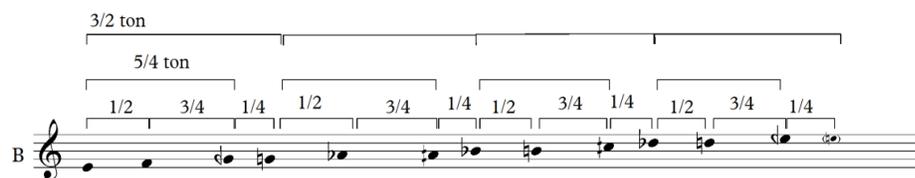


Figure 3-91 : L'échelle B, composée de la périodicité des intervalles de 5/4 + 1/4 de ton dans un espace non octaviant.



Figure 3-92 : L'échelle C, composée des intervalles de 7/4 de ton dans un espace non octaviant.



Figure 3-93 : L'échelle D, composée des intervalles de 4/4 de ton dans un espace non-octaviant.

Les éléments sémiotiques provenant des modes orientaux sont ici sortis de leur contexte traditionnel et sont intégrés à la structure des intervalles divisionnaires.

Forme et couleur

La forme des mouvements 1, 3 et 4 présente deux caractères : un premier lyrique et *rubato*, et un deuxième rythmique constant. Ils seront parfois présentés ensemble et seront reconnaissables par les styles de notation divers (métrique régulière versus sans métrique).

Un facteur qui pourrait compromettre l'uniformité de la pièce réside dans la modification des couleurs lors du changement des quatre échelles divisionnaires, soit en accompagnant la forme, soit à l'intérieur des sections. Pour préserver exclusivement la couleur de chaque échelle, j'élabore la texture de telle sorte que seulement les matériaux d'une échelle soient étalés, verticalement et horizontalement. Cette écriture nous amène de nouveau vers une pensée hétérophonique. Je me contente de la couleur ou de l'aspect le plus abstrait du mode alors qu'il n'existe pas de motif stéréotype ou d'aspect mélodique distinct qui provienne de celui-ci.

	Lyrique — rubato (non mesuré)	Rythmique des motifs imbriqués	Lyrique — rubato (non mesuré)	Rythmique des motifs imbriqués
Mouvement 1 (la forme)				
Mesures	1 à 13	14 à 21	22 à 25	25 à la fin
La succession d'échelles	Principe harmonique autonome et B	C	Principe harmonique autonome	D (violon, violoncelle) et C (alto, violon) ensemble

Figure 3-94 : La forme et la couleur. *Kereshmeh*, premier mouvement.

Mouvement 2 (la forme)	La grande vague ininterrompue (Notation proportionnelle) (Climax : la fin de la mesure 16)
La succession d'échelles (et mesures)	D (1 à 4), A (4 à 10), C (10 à 13), D (13 à 16), A (16 à 19), D (19 à 22), B (22 à la fin)

Figure 3-95 : La forme et la couleur. *Kereshmeh*, deuxième mouvement.

Troisième mouvement (la forme)	Rythmique-accentué 8/16= (2 +3 +3)/16	<i>Rubato</i> -lyrique	Rythmique-lent
La succession d'échelles	C (1 à 19), C et D (20 à 24), D (24 à 31)	A (32 à 34)	C (35 à la fin)

Figure 3-96 : La forme et la couleur. *Kereshmeh*, troisième mouvement.

Quatrième Mouvement (La forme)	Lyrique (Notation proportionnelle)	Rythmique des motifs imbriqués (Notation régulière, le mètre de 15/16)
La succession d'échelles (Numéro des systèmes)	A (1 et 2), B (3), D (4), B (4 et 5), D (6)	Mélange des échelles

Figure 3-97 : La forme et la couleur. *Kereshmeh*, quatrième mouvement.

16 ECHELLE A

V. *mf* *ffp*

V. *mf* *ffp*

A. *molto s.p.* *mf* *ffp* n

Vc. *molto s.p.* *mf* *ffp* n

Figure 3-98 : Organisation abstraite d'une couleur par les mouvements sinusoïdaux de quatre voix. *Kereshmeh*, deuxième mouvement, mesure 16.

Ces changements de couleur sont caractérisés par la flexibilité des intervalles à travers la modification des coordonnées de l'espace en le rétrécissant ou en l'étirant.

Hétérophonie

Alors que le premier mouvement et quelques endroits dans le deuxième mouvement sont élaborés par une succession de textures homorythmiques et hétérophoniques, les troisième et quatrième mouvements ont été complètement conçus selon le modèle de texture hétérophonique. Un exemple du deuxième mouvement à la figure 3-98 nous présente une couleur avec les contours sinusoïdaux qui s'étirent ou se rétrécissent par rapport à l'un et l'autre sans toutefois introduire une ligne principale.

La plupart des systèmes divisionnaires contiennent des morphèmes et motifs gestuels ornementés et décalés. La flexibilité existant dans les boîtes proportionnelles autour des microcontrastes, apparents et cachés, crée un segment microrythmique dans lequel nous pouvons observer une désynchronisation, une juxtaposition de tessitures proches l'une de l'autre, l'enchevêtrement des voix et la présence d'articulations hétérogènes.

Figure 3-99 : Une texture hétérophonique. *Kereshmeh*, deuxième mouvement, mesure 33.

Harmonie et timbre

Une des méthodes de construction des accords infrachromatiques et autonomes sur les systèmes divisionnaires de l'œuvre m'a été inspirée par la disposition des doigts sur le manche de

l'instrument perse du *setar*¹⁵⁹ iranien (représentés par a, b, c et d sur la figure 3-100) qui utilise un système d'intervalles de 17 tons.

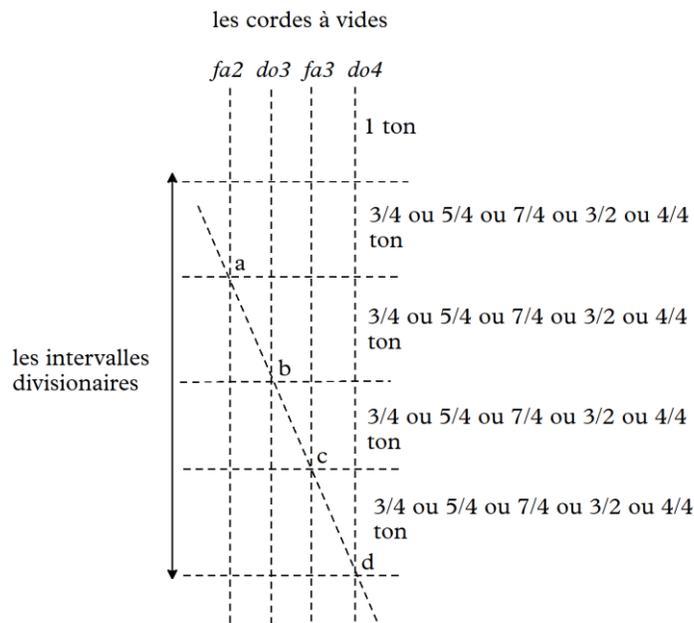


Figure 3-100 : Le système inspiré du *setar* pour la construction d'accords infrachromatiques dans *Kereshmeh*.

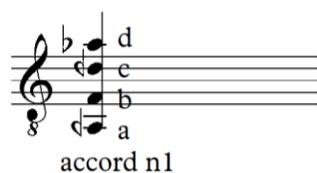


Figure 3-101 : Un accord issu du principe harmonique de la fig 3-100, construit à partir des unités spatiales de $\frac{3}{4}$.

Dans l'accord de la figure 3-101, la note « a » jouée sur la corde de *fa* 2 est obtenue par l'addition d'un ton additionné d'un $\frac{3}{4}$ de ton, donnant la note *la* démol. Les autres notes sont déterminées par la position naturelle de la main sur l'instrument.

Le système met naturellement en évidence la couleur des échelles divisionnaires. Cependant, afin de parvenir à la caricature gestuelle de coquetterie, je tente d'exagérer des microcontrastes existants dans l'essence des phrases par l'oscillation timbrale à travers les modes de jeux

¹⁵⁹ *Setar* : instrument à cordes à long manche.

contemporains ainsi que les modes de jeux orientaux inusités (voir les deux prochaines 3-102 et 3-103).

24 échelle D s.p n s.p n s.p n

échelle D s.p n s.p n s.p n s.p n

échelle D s.p n s.p n s.p n

échelle D s.p n s.p n s.p n

Figure 3-102 : Exemple d'oscillation timbrale et harmonique en échelle D. *Kereshmeh*, mouvement 1, mesures 24 à 28.

22

3" ECHELLE B o.p n

V. *ff* *mp sempre* *ffsubito* *mp* *ffsubito* *mp* *ff*

V. *ff* *mp sempre* *ffsubito* *mp* *ffsubito* *mp* *ff*

A. *mp* *ff* *mp sempre* *ff* *mp* *ff*

Vc. *mp* *ff* *mp sempre* *ffsubito* *mp* *ffsubito* *mp* *ff*

Figure 3-103 : Exemple d'un morphème apparié à l'échelle B avec les oscillations de timbre et dynamique. *Kereshmeh*, mouvement 1, mesure 22.

Conclusion

Dès le début de ce projet, la réflexion sur les concepts de la tradition et de la contemporanéité en création m'a amené à répondre à des questions philosophiques et esthétiques. D'une part, j'ai considéré le pouvoir de la musique contemporaine de créer des représentations cognitives ou mentales de différentes situations par sa liberté esthétique. Cette particularité permet de créer des espaces pluridimensionnels avec de multiples couches esthétiques. Cependant, j'ai pu faire face dans mes œuvres à une problématique, une idée qui est bien représentée par le philosophe Walter Benjamin qui dit que le processus de contemporanéité est toujours rattrapé par ce qui vit dans le passé¹⁶⁰. Face à cette question, j'ai dû utiliser dans mon approche la transformation endogène qui me permet d'extraire des morphèmes des éléments sémiotiques du langage traditionnel modal pour en changer la syntaxe et les adapter à de nouveaux contextes. Les études que j'ai écrites pour accompagner mes œuvres sont un exemple clair de cette démarche, alors que des modes de jeux provenant de la tradition modale en sont extraits pour être confrontés à des instruments occidentaux. Ma façon de considérer le concept de mode oriental comme un phénomène partiellement concrétisé, en s'éloignant de l'abstraction du mode oriental, a une grande influence sur le résultat musical de mes œuvres. J'ai compris à travers ce projet que ce qui caractérise essentiellement mes pièces est l'utilisation de ces matériaux modaux qui nous conduisent à un type de musique symbolique. Plusieurs de mes pièces dans ce projet de thèse abondent en morphèmes qui ne sont pas présentés à travers leur syntaxe habituelle, créant ainsi une grammaire nouvelle. De façon plus générale, l'extraction d'idiomes et de morphèmes de leur forme syntaxique d'origine, qu'ils proviennent du langage modal traditionnel ou d'ailleurs, nous donne l'occasion d'amener à faire cohabiter n'importe quels langages musicaux ensemble. Cette approche peut nous permettre de développer de nouvelles ressources compositionnelles, mais il faudra toutefois pouvoir reconnaître et analyser les éléments sémiotiques, sémantiques et syntaxiques du ou des langages musicaux utilisés.

Je me penche à travers la transformation exogène sur des aspects qui peuvent facilement être attribuables à la musique contemporaine occidentale comme les modes de jeux contemporains.

¹⁶⁰ Simay, Philippe. « Reconstruire la tradition. L'anthropologie philosophique de Walter Benjamin », Cahiers d'anthropologie sociale, vol. 4, no. 1, 2008, pp. 87-98.

Ceux-ci peuvent transformer une musique de référence traditionnelle en une musique contemporaine occidentale sans en modifier la syntaxe normale. À ce stade-ci du développement de mon langage, j'arrive à mettre en évidence ma propre signature en recréant un nouveau style de composition basé sur l'interdépendance des tendances communes entre la tradition orientale et la musique dite contemporaine occidentale, comme il est possible de l'observer notamment dans *Kereshmeh* (intervalles divisionnaires et microtonaux) et *Paradigme modal* (chromodalité, hétéromodalité, etc.). Trouver de nouvelles tendances communes ouvre la voie à la théorisation de ces nouveaux styles musicaux selon des paramètres variés comme le rythme, les hauteurs, la forme, le timbre et la texture. J'aimerais entre autres dans le futur amener à des interprètes occidentaux d'autres tendances qui ne sont pas courantes dans la musique contemporaine occidentale, notamment les rituels ou les performances orientales comme les formes improvisées modales de *bedaheh* ou de *taqsim*.

Étant donné que je mets souvent en pratique ces idées à l'aide d'instruments occidentaux et compte tenu des limites de ces types d'interprétation, il est naturel que l'herméneutique occidentale exerce une influence sur le résultat sonore alors qu'elle nous amène à associer les instruments à ce contexte musical. C'est la raison pour laquelle je perçois ma musique comme étant un sous-ensemble de la catégorie de musique contemporaine occidentale plutôt qu'une musique contemporaine orientale. En outre, le résultat le plus important des recherches menées dans ces pièces réside dans l'utilisation de traitements stylistiques ou de modes de jeux inusités des instruments orientaux dans un contexte occidental. Cet aspect est d'une importance cruciale dans cette thèse, car cela pourrait permettre la conversion de ces modes de jeux inusités des instruments de musique du monde en modes de jeux contemporains grâce à l'adoption par d'autres compositeurs de l'utilisation de morphèmes propres à ces langages musicaux. Un projet qui serait particulièrement pertinent pour moi serait la poursuite de la réalisation d'études pour les interprètes éduqués dans la formation occidentale, me permettant d'encore davantage contribuer à l'évolution du langage musical contemporain à partir des éléments propres à la culture modale orientale.

Je pense que chaque langage possède sa propre écriture, une écriture comprenant des symboles esthétiques, des idiomes et des traditions qui lui sont spécifiques. Wyschnegradsky applique à travers sa musique sa théorie sur la loi de pansonorité qui lui permet de redéfinir les fondements de l'univers musical. Pour ma part, je considère dans ma musique le développement de

l'hétérophonie d'origine orientale comme étant le principe d'écriture de cette musique, de la même façon que le contrepoint l'est pour la musique occidentale. Cette particularité de mon approche compositionnelle, mais aussi notamment l'utilisation de systèmes de rythmes (*iqa*) ou d'intervalles microtonaux tirés de modes orientaux sont des outils qui m'ont permis de créer un langage personnalisé avec un système d'écriture cohérent.

Enfin, ce projet d'adaptation reposant sur l'enrichissement du phénomène musical pourrait permettre aux systèmes musicaux du genre des musiques du monde de devenir des outils de travail importants pour les compositeurs de musique contemporaine. Cependant, il faut s'assurer que ceux-ci aient à leur disposition les outils nécessaires pour bien reconnaître le langage source avec lequel ils travaillent. L'implémentation de l'apprentissage de ces cultures musicales dans le parcours académique des musiciens pourrait permettre aux compositeurs à la fois de se familiariser davantage avec ces langages, mais aussi de les appliquer de façon consciente dans une démarche contemporaine. J'espère être parvenu avec cette thèse à démontrer que la flexibilité, la liberté esthétique et l'autonomie de la musique contemporaine dans son adaptation des symboles esthétiques de différents langages musicaux pourraient en faire un genre avant-gardiste des musiques du monde.

Bibliographie

Adorno, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. Gallimard, 2009.

Al-Tûni, Sheikh Ahmad, « *Allah mahabba, The Sultan of All Munshidin* » oct. 2022, Sheikh Ahmad Al-Tûni, *youtube*, https://youtu.be/bHKb4B_LecY, 00:03:30- 00:04:00)

Amossy, Ruth. 'La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine'. *Littérature*, vol. 73, no. 1, PERSEE Program, 1989, pp. 29–46, <https://doi.org/10.3406/litt.1989.1473>.

Antokoletz, Elliott. "Transformations of a Special Non-Diatonic Mode in Twentieth Century Music: Bartok, Stravinsky, Scriabin and Albrecht." *Music Analysis*, vol. 12, no. 1, 1993, pp. 25–25., doi:10.2307/854074.

Arom, Simha. "L'aksak : Principes et typologie." *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 17, 2004, pp. 11–48. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/40240517>. Consulté 26 June 2023.

Arom, Simha. *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Edited by Jean-Jacques Nattiez, vol. 5, 2003, pp. 1088–1109.

Ayari, Mondher. *De la théorie à l'art de l'improvisation : Analyse de performances et modélisation musicale*. Delatour France, 2006

Azadehfar, Mohammad Reza, and University of Sheffield. "Rhythmic Structure in Iranian Music." *University of Sheffield*, University of Sheffield, 2004.

Beyhom, Amine. "Systématique modale : Génération et classement d'échelles modales." *Musurgia*, vol. 11, no. 4, 2004, pp. 55–68.

Bosseur, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, France, Minerve, 2013.

Bouscant, Liouba, et al. "Matériaux anciens dans la musique contemporaine actuelle. Postmodernisme et modernisme en question." *Revue musicale Oicrm*, vol. 2, no. 2, 2019, pp. 1–43., <https://doi.org/10.7202/1060129ar>.

Caron, Nelly, and Dariouche Safvate. *Musique d'Iran*. Buchet-Chastel, 1997

Carlisle, Joanne F., and C. Addison Stone. 'Exploring the Role of Morphemes in Word Reading'. *Reading Research Quarterly*, vol. 40, no. 4, Wiley, Oct. 2005, pp. 428–449, <https://doi.org/10.1598/rrq.40.4.3>.

Chailley, Jacques. *L'imbroglia des modes*. Éditions musicales Alphonse Leduc, 1960.

Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. Schirmer Books Prentice-Hall, 1997.

Criton, Pascale. *Théories de la composition musicale au xx^e siècle*, édité par Nicolas Donin et Laurent Feneyrou. 2012, pp. 281–300.

De la Montagne, Denis Havard. *Musica et memoria*.

http://www.musimem.com/Symbolique_systemes_musicaux.pdf. Accessed 24 July 2023.

Dallin, Leon. *Techniques of Twentieth-Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music* [Dubuque, Iowa: William C. Brown Company, Publishers, 1976]

Donin, Nicolas, and Laurent Feneyrou. *Théories de la composition musicale au xx^e siècle*. Vol. 2, 1840.

Doostmusic, “Shiraz Art Festival, Iran, 1970 جشن هنر، شیراز”, 8 mars 2012, *YouTube*, <https://youtu.be/lmGZopJvz28>

Drott, Eric. ‘Lines, Masses, Micropolyphony: Ligeti’s Kyrie and the “Crisis of the Figure”’. *Perspectives of New Music*, vol. 49, no. 1, Project Muse, 2011, p. 4, <https://doi.org/10.7757/persnewmusi.49.1.0004>

During, Jean, *Musique d’Iran : la tradition en question*, Paris : Geuthner, 2010.

Evangelista, José, « pour composer de la musique monodique », *Circuit : musique contemporaine*, Vol.1, n 2, 1990.

Farhat, Hormoz, *the Dastgah concept in Persian music*. Cambridge University Press, 1990.

Farmer, Henry George. *A History of Arabian Music to the XIII Century*. Luzac, 1967.

Fariji, Anis. ‘Les figures multiples de l’hétérophonie dans la musique de Zad Moultaqa’. *Circuit Musiques contemporaines*, vol. 27, no. 3, Consortium Erudit, Jan. 2018, pp. 23–38, <https://doi.org/10.7202/1042836ar>.

Fariji, Anis. *Exemple de la modernité musicale arabo-berbère à travers les cas des trois compositeurs : Ahmed Essyad, Zad Moultaqa et Saed Haddad*. *Cahiers d’ethnomusicologie*. Vol. 30, 2017.

Feneyrou, Laurent. *Musique et dramaturgie : Esthétique de la représentation au xx^e Siècle*. Publications De La Sorbonne, 2003.

Godzich, Wlad, et al. ‘A Theory of Semiotics’. *Journal of Music Theory*, vol. 22, no. 1, Duke University Press, 1978, p. 117, <https://doi.org/10.2307/843633>.p. 6- 16

Gouttenoire, Philippe, and Jean-Philippe Guye. *Vocabulaire pratique d’analyse musicale*. Delatour, 2006.

Halbreich, Harry, *Olivier Messiaen*, Paris, Fayerd/Sacem, 1980.

Hockett, Charles Francis. *A Course in Modern Linguistics*. Macmillan Company, 1958.

Lidov, David. *On musical phrase. Groupe de recherches sémiologie musicale. Faculté de Musique*. 1975.

Ligeti György. *Neuf essais sur la musique*. Contrechamps, 2001

Ligeti, György. ‘Micropolyphony and the Musical Implications of Polydimensionalism’. *Perspective of New Music*, vol. 1, no. 1, 1962, pp. 200–229.

Limited, Fstc, and Fazli Arslan. 2007,
https://muslimheritage.com/uploads/The_Theory_of_Music.pdf.

Lopo, Olguța. ‘Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ștefan Niculescu: Case Study: Hétérophonies pour Montreux’. *Musicology Today*, vol. 26, no. 26, 2016

Moultaka, Zad. *Hétérophonie, hétérotopie*. MSH Paris Nord,
<https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=997>. Consulté 26 June 2023.

Mrad, Nidaa Abou. “Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la renaissance de l’Orient arabe.” *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 17, 2004, p. 188. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/40240524>. Consulté 28 Nov. 2022.

Mrad, Abou. *Éléments de sémiotique modale : Essai d’une grammaire musicale pour les traditions monodiques*. Éditions de l’Université Antonine EUPAs. 2016.

Osman Bey, Tanburi Büyük, « *Hüzzam Saz Semai - Tanburi Büyük Osman Bey* (with notes) », Jerry Pappy, 7 Oct. 2016, *YouTube*, <https://youtu.be/7YzeC55-nhc> .

Otaola, Paloma. ‘L’ethos des rythmes dans la théorie musicale grecque”. Delavaud-Roux, Marie-Hélène’. *Musiques et danses dans l’Antiquité*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 91–108.

Paradigme et Syntagme.
https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/12790/6/Vandendorpe_Christian_1990_Paradigme_et_syntagme.htm. Consulté 26 juillet 2023.

Parker, Sylvia B. “Béla Bartók's Arab Music Research and Composition.” *Studia Musicologica*, vol. 49, no. 3-4, 2008, pp. 407–458.

Picard, François. *Modalité et pentatonisme. Analyse musicale*, 2001, 2e trimestre, p.37. {halshs - 00578344}

Picard, François. *Échelles et modes, pour une musicologie généralisée*. Licence. Ethnomusicologie, Centre universitaire Clignancourt, université Paris-Sorbonne, France. 2000, <https://shs.hal.science/cel-01150222>

Poché, Christian. « Le tronc commun des maqâms », *colloque Maqâm et création*, Asnières-sur-Oise, France, 2006

Powers, Harold S. “Mode and Raga.” *The Musical Quarterly*, vol. 44, no. 4, 1958

Powers, Harold S., et al. ‘Mode’. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718>.

Qasimov, Alim « *Dəşti Təsnifi | Azərbaycan Muğamları, 1989* » *YouTube*, publié par Alim Qasimov, 25 févr. 2022, <https://youtu.be/IWXwJDw-0Wg>.

Sabine, Bérard, et al. *Analyses d’œuvres musicales du XX^e Siècle. Zurfluh*. 1998.

Sadie, Stanley, and John Tyrrell. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., Oxford University Press, 2001

Searby, Mike. “Ligeti the Postmodernist?” *Tempo*, no. 199, 1997, pp. 9 – 15., doi:10.1017/S0040298200005544.

Seyit, Yöre. ‘Maqam in Music as a Concept, Scale and Phenomenon’. *Zeitschrift Für Die Welt Der Türken*, vol. 4, no 3, pp. 267–286.

Shumays, Sami Abu. *Maqam Analysis: A Primer. Music Theory Spectrum*, vol. 35, no. 2, 2013, pp. 235–255. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2013.35.2.235. Accessed 5 Feb. 2021

Skoulios, Markos. “Théories et pratiques modales de l’Orient, un itinéraire (with Yorgos Kokkonis) [FR] (Τροπικές Θεωρίες Και Πρακτικές Της Ανατολής, Μια Διαδρομή).” *De la théorie à l’art de l’improvisation (Ayari, M. éd.)* pp. 7-21 Paris : Delatour France Paris : Delatour France (2005) : 7–21.

Signell, Karl L. *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Seattle, Wash: Asian Music Publ, 1977.

Simay, Philippe. « Reconstruire la tradition. L’anthropologie philosophique de Walter Benjamin », *Cahiers d’anthropologie sociale*, vol. 4, no. 1, 2008, pp. 87-98.

Somer, Avo. “Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function.” *Music Theory Spectrum*, vol. 27, no. 1, 2005, pp. 67–96.

Solomos, Makis. *Iannis Xenakis*. P.O. Éditions, 1996.

ردیف هفت دستگاہ ایرانی به روایت , نغمہ نگاری، مهدیقلی ہدایت (مخبر السلطنہ) ؛ با مقدمہی داریوش صفوت
Radif of Persian Classical Music According to Mehdi Solhi (منتظم الحکما)
(Montazmen Ol-Hokamâ). Châp-i avval ed., Mu'assasah-Yi Farhangî-Hunarî-i Mâhûr, 2014.

Schoeller, Philippe. «L'expression "musique contemporaine" est absurde». *Hermès, La Revue*, vol. 86, no. 1, 2020, pp. 46–46.

Stone, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. W.W. Norton, 1980.

Talai, Dariush. 'The Musical Language Elements of Persian Musical Language: Modes, Rhythm and Syntax'. *Kimiya-Ye-Honar*, vol. 3, 2014

Tavakol, Showan, et al. "Exploration, en composition musicale, des rencontres entre musiques de l'occident et du Moyen-Orient, particulièrement d'Iran." *Université de Montréal, Université De Montréal*, 2017.

Touma, Habib. *La musique arabe*. Éditions Buchet/Chastel, 1977.

Universalis, Encyclopædia. *Analyse & sémiologie musicales*.

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/analyse-et-semiologie-musicales/> consulté 25 June 2022.

Weber Édith. "Book Review: Encyclopédie de la musique (Livre de poche, editor. 'Book Review: Encyclopédie de la musique (Livre de poche, coll. Encyclopédies d'aujourd'hui)'. *La Pochothèque*. " *Bulletin De La Société De L'histoire Du Protestantisme Français*, vol. 139, 1903.

Wyschnegradsky, Ivan, et al. *La loi de la pansonorité*. Contrechamps, 1996.

Wischnegradsky, Ivan, *Manuel d'harmonie à quarts de ton*, Paris, La Sirène musicale, 1933

Wright, Owen, *the modal system of arab and Persian music, A.D, 1250-1300*. London oriental

Wright, O. "A Preliminary Version of the 'Kitâb Al-Adwâr.'" *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, vol. 58, no. 3, 1995, pp. 455–478. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/620103. Accessed 5 Feb. 2021.

Yarman, Ozan, and M. Kemal Karaosmanoğlu. 'Yarman-36 Makam Tone-System' for Turkish Art Music. Unpublished, 2014, p.192. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.23727.33441>.