

**Université de Montréal**

**La fusion musicale**

Multiplicité d'influences comme point de départ d'une démarche en composition

**par Patrick Bengio**

Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maitrise en Musique, option  
composition et création sonore

Mai 2019

© Patrick Bengio 2019

## Résumé

Ce mémoire porte sur la notion de **fusion musicale à la multiplicité d'influences** dans ma démarche en composition musicale. Je commencerai par définir le terme de fusion, les différents types de fusion musicale ainsi que leur relation à la tradition musicale d'un côté, et leur relation à une démarche contemporaine en composition musicale. Puis, j'analyserai quantité des styles et traditions qui forment la base de la littérature musicale dont je me sers dans la construction de mon langage personnel, autant du côté des démarches déjà existantes en fusion que du côtés des musiques relevant de traditions non-fusion. Celles qui m'ont le plus influencées sont la musique classique européenne et la musique classique du Moyen-Orient, puis, d'autres influences phares se trouvent dans les musiques classiques d'Inde, la musique vocale de Géorgie, la musique de gamelan Balinais, et dans le Hard Rock ainsi que le Rock Progressif. J'explorerai ensuite de manière plus concrète les modes musicaux, la mélodie et son enrichissement grâce à l'ornementation mélodique, et le rythme, dans lequel la métrique apparaît comme essentielle, et la polyrythmie comme toute aussi enrichissante. Ces trois paramètres – mode, mélodie et rythme - forment les trois grands piliers de mon langage musical. Je ferai des aller-retours entre l'apport des traditions, leur réinterprétation créative et l'expansion de leurs paramètres jusqu'à en dépasser les frontières, ce qui débouchera sur la possibilité et la volonté de la création d'un nouveau style musical en soi, qui dépasserait, peut-être, l'esthétique de la fusion.

MOTS CLEFS : Fusion, Style musical, Tradition musicale, Mode musical, Mélodie, Ornementation, Rythme, Métrique, Polyrythmie

## Abstract

This memoir discusses the concept of **musical fusion with multiple influences** in my compositional works. I will start by defining the term fusion, the different types of fusion as well as their relationship to musical tradition, on the one hand, and their relationship to a contemporary musical compositional endeavor. I will then analyse diverse musical styles and traditions that form the basis of the musical literature that I use in constructing my personal musical language, both in the branch of already existing fusion musics, and in the branch of non-fusion musics. The musics that most influenced me are european classical music and middle-eastern classical music, and then, other important ones include classical indian music, vocal georgian music, balinese gamelan music, Hard Rock and Progressive Rock. Afterwards I will explore in more concrete detail the musical modes, the melody and its complexification with the mechanisms of ornamentation, rhythm, within which time signatures appear to be an essential aspect, and polyrhythm to be it's important mechanism of complexification. These three parameters – mode, melody and rhythm – form the three great pillars of my musical language. I will go back-and-forth between the intakes from tradition, their creative reinterpretation and the expansion of their parameters, until we reach a point where we go beyond their frontier, at which point we will envision the possibility and the will to create a new musical style in itself, which, perhaps, goes beyond the esthetic of fusion.

MOTS CLEFS : Fusion, Musical Style, Musical Tradition, Musical Mode, Melody, Ornamentation, Rhythm, Time Signature, Polyrhythm

# Table des matières

|                                                                  |           |
|------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1 Mise en contexte et définition</b>                          | <b>1</b>  |
| 1.1 Définition de la fusion                                      | 1         |
| 1.2 Fusion aux influences multiples                              | 4         |
| 1.3 Fusion, entre traditions et recherches personnelles          | 7         |
| 1.3.1 Passation et interprétation de la tradition                | 7         |
| 1.3.2 Traditions, rencontres et réinventions                     | 9         |
| 1.3.3 Langages musicaux personnels inspirés de la tradition      | 10        |
| 1.3.4 Les traditions totalement réinventées                      | 15        |
| 1.3.5 Après la fusion?                                           | 20        |
| <b>2 Présentation générale du projet compositionnel</b>          | <b>21</b> |
| 2.1 Survol de mon répertoire                                     | 21        |
| 2.1.1 Suite Chorale                                              | 21        |
| 2.1.2 Musique phonétique                                         | 22        |
| 2.1.3 Autres pièces                                              | 23        |
| 2.2 Esthétiques présentes                                        | 23        |
| 2.2.1 Musique classique européenne                               | 24        |
| 2.2.2 Musiques du Moyen-orient et d'Afrique du Nord et d'Inde    | 25        |
| 2.2.3 Musique médiévale d'Europe                                 | 26        |
| 2.2.4 Musique de Géorgie                                         | 27        |
| 2.2.5 Musique de Bali                                            | 28        |
| 2.2.6 Hard Rock et Rock Progressif                               | 28        |
| 2.2.7 Tradition, fusion ou création d'un nouveau style?          | 29        |
| <b>3 Modes musicaux</b>                                          | <b>41</b> |
| 3.1 Influence de la modalité classique occidentale               | 42        |
| 3.1.1 Similarités                                                | 42        |
| 3.1.2 Dissemblances                                              | 43        |
| 3.1.3 Analyse modale de "Petits Dessins et Pelleteux de Mirages" | 44        |
| 3.1.4 Autres exemples                                            | 48        |
| 3.2 Élargissement du répertoire de modes                         | 48        |



|          |                                                                 |           |
|----------|-----------------------------------------------------------------|-----------|
| 3.2.1    | Nécessité d'élargir les possibilités                            | 48        |
| 3.2.2    | Critères pour les possibilités modales                          | 49        |
| 3.2.3    | Répertoire de modes, pratique et improvisation musicale         | 50        |
| 3.3      | Influence modale du <i>Raga</i> indien                          | 52        |
| 3.3.1    | Similarités                                                     | 52        |
| 3.3.2    | Dissemblances                                                   | 53        |
| 3.3.3    | Analyse modale de "Communautés des Canopées Libres"             | 55        |
| 3.4      | Influence modale du <i>Maqam</i> arabe                          | 58        |
| 3.4.1    | Approche personnelle double                                     | 58        |
| 3.4.2    | Le tempérament et les tétracordes du <i>Maqam</i>               | 58        |
| 3.4.3    | Le système "tonal-modal" du <i>Maqam</i>                        | 59        |
| 3.4.4    | Élargissement du répertoire modal des <i>Maqamat</i>            | 63        |
| 3.4.5    | Intégration à ma pratique compositionnelle                      | 66        |
| 3.4.6    | Analyse modale de "Chants et Folies de la Petite-Patrie"        | 66        |
| 3.5      | Influence modale de la musique vocale géorgienne traditionnelle | 71        |
| 3.5.1    | Éléments modaux retenus                                         | 71        |
| 3.5.2    | Éléments de tempérament retenus et extrapolation                | 79        |
| 3.5.3    | Analyse du tempérament de "Phonèmes", mouvement "IV – Le Vent"  | 81        |
| <b>4</b> | <b>Mélo die et Ornementation</b>                                | <b>82</b> |
| 4.1      | Le type de mélodie                                              | 83        |
| 4.1.1    | Mélo dies simples                                               | 83        |
| 4.1.2    | Mélo dies complexes                                             | 85        |
| 4.1.3    | Lignes "non-mélo diques"                                        | 86        |
| 4.2      | L'ornementation mélo dique                                      | 91        |
| 4.2.1    | Sources d'inspiration                                           | 91        |
| 4.2.2    | Exemples de mon répertoire                                      | 92        |
| 4.2.3    | L'ornementation comme richesse rythmique                        | 97        |
| 4.2.4    | Méca nismes mélo diques de l'ornementation                      | 97        |
| 4.3      | La mélo die comme thème                                         | 98        |
| <b>5</b> | <b>Rythme</b>                                                   | <b>99</b> |
| 5.1      | La Métrique                                                     | 100       |

|                                                                            |                                 |
|----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| 5.1.1 Métriques claires et répétées                                        | 100                             |
| 5.1.2 Métriques évolutives                                                 | 103                             |
| 5.1.3 Cycles métriques                                                     | 103                             |
| 5.1.4 Changements métriques simples                                        | 105                             |
| 5.1.5 Métrique non exprimée                                                | 105                             |
| 5.2 Les Figures Rythmiques                                                 | 106                             |
| 5.2.1 Cadre rythmique syncopé                                              | 106                             |
| 5.2.2 Kotekan                                                              | 107                             |
| 5.2.3 Rythmes évolutifs                                                    | 107                             |
| 5.3 Les Polyrythmies                                                       | 110                             |
| 5.3.1 Polyrythmie x contre y                                               | 112                             |
| 5.3.2 Polyrythmie x dans y                                                 | 113                             |
| 5.3.3 Polymétrie                                                           | 115                             |
| 5.4 Rythmique phonétique dans l'"Étang au Pied de la Falaise"              | 117                             |
| <b>6 Quelques commentaires sur d'autres paramètres</b>                     | <b>118</b>                      |
| 6.1 L'Harmonie                                                             | 118                             |
| 6.2 La Forme                                                               | 122                             |
| 6.3 La Texture, les Dynamiques, les Timbres                                | 123                             |
| <b>7 Conclusion</b>                                                        | <b>124</b>                      |
| <b>8 Bibliographie</b>                                                     | <b>127</b>                      |
| <b>9 Annexes</b>                                                           |                                 |
| Annexe 1 – Réflexions supplémentaires sur la pratique de la musique fusion | i                               |
| Annexe 2a – Liste de phonèmes                                              | xvi                             |
| Annexe 2b – Audio, liste de phonèmes                                       | (document audio)                |
| Annexe 3a – Partition, Byla Cesta, arr. Bengio                             | xix                             |
| Annexe 3b – Audio, Byla Cesta, arr. Bengio                                 | (document audio)                |
| Annexe 4a – Partition, The Hoopoe and the Owls                             | xxx                             |
| Annexe 4b – Vidéo, The Hoopoe and the Owls                                 | (document vidéo)                |
| Annexe 5a – Audio, K'viria, Riho                                           | (tronqué, accès UdeM seulement) |
| Annexe 5b – Audio, K'viria, Northern Harmony                               | (document audio)                |
| Annexe 5c – Audio, K'viria, arr. Bengio                                    | (document audio)                |

|                                                                       |                  |
|-----------------------------------------------------------------------|------------------|
| Annexe 5d – Partition, K'viria, arr. Bengio                           | xli              |
| Annexe 6a – Partition, Entwined, Mostly Air                           | xlvi             |
| Annexe 6b – Vidéo, Entwined, Mostly Air                               | (document vidéo) |
| Annexe 7 - Modes Tempérés à 5, 6, 7 et 8 sons                         | lii              |
| Annexe 8 - Tétracordes des <i>Maqamat</i>                             | lxxiii           |
| Annexe 9 - <i>Maqamat</i> par tétracordes                             | lxxiv            |
| Annexe 10 - <i>Maqamat</i> par échelles                               | lxxvii           |
| Annexe 11 - <i>Maqamat</i> par tétracordes, expansion                 | lxxxii           |
| Annexe 12 – Partition, Odoia-Naduri                                   | lxxxvi           |
| Annexe 13a – Partition, Angelozi Ghaghadebs                           | xc               |
| Annexe 13b – Audio, Angelozi Ghaghadebs, Version électronique         | (document audio) |
| Annexe 13c – Audio, Angelozi Ghaghadebs, Levan Veshapidze             | (document audio) |
| Annexe 14 - Divisions inhabituelles                                   | xcii             |
| Annexe 15 – Audio, Expérience sur Tempérament Octave en 7             | (document audio) |
| Annexe 16 – Audio, Tempérament de Phonèmes                            | (document audio) |
| Annexe 17a – Audio, Exemples d'ornementations Moyen-orientale         | (document audio) |
| Annexe 17b – Références des exemples d'ornementations Moyen-orientale | xciii            |
| Annexe 18a – Audio, Exemples d'inspirations rythmiques                | (document audio) |
| Annexe 18b – Références des exemples d'inspirations rythmiques        | xciv             |

## 10 Compositions présentées (avec partition et audio et/ou vidéo)

Chants et Folies de la Petite-Patrie  
Communautés des Canopées Libres  
L'Étang au Pied de la Falaise  
L'Étang sur le Bord de la Falaise  
Petits Dessins et Pelleteux de Mirages  
Petits Jardins  
Phonèmes  
Révolutions en forme de rivière

## Remerciements

*Je remercie d'abord toutes les musiciennes et tous les musiciens qui ont porté ma musique, qui l'ont fait voyager dans les oreilles, les esprits et les coeurs des auditoires, en me faisant toujours sentir que ma musique résonnait en elles et en eux et les faisait, à leur tour, voyager dans mon univers poétique. J'aimerais particulièrement remercier le Choeur du Brouhaha, ses chef.fes Sébastien Lachaume et Ariane Duclos, et ses choristes, mes collègues et très chères ami.es, qui ont porté ma musique à de nombreuses reprises, ainsi que Narges Haghighat, qui a fait confiance à mon univers sonore pour être la voix son univers pictural et cinématographique unique.*

*C'est un grand privilège d'être étudiant en composition en 2019 à Montréal, au Québec, et d'être ainsi au confluent d'enseignements si différents les uns des autres, provenant de cultures si diverses et qui pourtant, m'habitent toutes par les fantastiques musiques qu'elles ont introduites en moi. Je remercie particulièrement mes professeurs de composition à l'Université de Montréal Denis Gougeon à la maîtrise et Pierre Michaud au baccalauréat pour leur science, leur patience, leur art et leur conscience du monde contemporain. Je remercie également mon professeur de 'Oud Mohamed Masmoudi, mes professeurs de chant Dhrupad les frères Gundecha, mes professeurs de chant géorgien Frank Kane et Carl Linich, ainsi que mon professeur de Gamelan Gong Kebyar, I Dewa Made Suparta, pour avoir tous porté leurs traditions musicales respectives avec tant de fougue, de plaisir partagé et de créativité.*

# 1 Mise en contexte et définitions

Dans ce mémoire, j'analyse la multiplicité des influences qui nourrissent ma démarche compositionnelle, en espérant ajouter une brique à l'édifice de la rencontre créative entre cultures musicales, en montrant comme il est possible de créer une musique avec comme point de départ une multiplicité d'influences, et montrer tous les bienfaits qu'une telle mise en commun des idées, expériences et ressources musicales peut générer. Ce mémoire en composition s'adresse surtout au/à la lecteur.trice intéressée par la terrain musical en soi. Que mes démarches servent d'inspiration ou de contre-exemple, j'espère qu'elles nourriront le champ de création contemporaine. De plus, il est de l'avis de l'auteur que le/la compositeur.trice ou l'interprète qui s'intéresse à la fusion musicale ne pourrait ni devrait pas faire l'économie d'une réflexion personnelle sur les enjeux politiques entourant cette fusion musicale, même si le quotidien de son métier ne l'y oblige peut-être pas dans l'immédiat. Ainsi, loin de couvrir tous les enjeux sociologiques et politiques sur la question de la fusion musicale, le/la lecteur.trice sera en préambule référée à plusieurs textes qui poussent plus loin cette réflexion, en espérant que les deux facettes de la médaille de la fusion entre cultures musicales – l'aspect social, et l'aspect musical – soient prises en compte dans les démarches futures allant dans ce sens.

## 1.1 Définition de la fusion

Le terme de la fusion sera le concept au coeur de ce mémoire. J'ai d'abord choisi ce terme pour décrire ma propre musique, de manière assez libre, comme on peut choisir le titre d'une de ses oeuvres, parce qu'il résonne en moi, et parce qu'il évoque certains styles musicaux qui m'initièrent à la rencontre musicale. Je pense notamment au Jazz Fusion et aux rencontres interculturelles entre Zakir Hussain, T.H. Vikku Vinayakram et John McLaughlin du groupe Shakti, qui fusionnent le jazz et la musique classique indienne, ou Chick Corea et Al di Meola du groupe Return to Forever, fusionnant le rock et le jazz latin. Il va sans dire que le terme fusion désigne davantage une démarche, une idée de rencontre musicale, qu'un style musical en soi. Dans la catégorie de la musique fusion on retrouve ainsi quantité de réalités musicales assez différentes, par exemple le Jazz Fusion, le Rock Fusion, ou des termes accolant divers styles, le Funk Metal, le Rock Symphonique, le Folk Rock, ou le Third Stream, ce dernier fusionnant Jazz et musique classique, et ainsi de suite. L'utilisation musicale de ce terme déjà

bien ancrée et relativement évocateur est une des raisons de son choix.

D'autres termes tous aussi valables pourraient être utilisés pour désigner le projet musical que je construis, qui ont différentes connotations et font référence à des facettes différentes de la chose, mais qui participe néanmoins aux idées et démarches qui me préoccupent. On pourra parler de rencontres transtraditionnelles, transculturelles, d'absorption et d'hybridation (BHAGWATI, GOLDMAN, 2018), et de métissage musical (MAKDISSI, 2007). Du côté de la réflexion critique sur la démarche, les concepts d'appropriation culturelle et d'exotisme sont utilisés par de très nombreux.es interlocuteur.trices contemporain.es. Aussi, le terme "world music" ou "musique du monde" est très largement utilisé pour désigner certaines des rencontres musicales qui coïncident avec ce que je propose (par exemple, tout ce qui est d'inspiration moyen-orientale ou indienne sera souvent classé comme "world music"<sup>1</sup>). Mais je n'utilise pas ce terme, car il présuppose une donnée de référence que l'on prend pour norme, l'Occident, sur laquelle construire un "Autre", le reste du monde, qui reçoit l'étiquette de musique du monde, qui désigne étrangement toujours des musiques non-occidentale!<sup>2</sup> Or il me semble que, loin d'ignorer la division historique du monde en terme de pouvoirs politique et économique, le moins que nous puissions faire est d'utiliser des termes qui ne perpétuent pas cette division, au moins au niveau de la musique, entre l'"Occident" et "le reste du monde"...

Finalement, le terme "fusion" a l'avantage de désigner rapidement, avec moins d'a priori et en gardant la

- 1 Ce terme répandu peut-être utilisé par les institutions musicales et organes subventionnaires autant que les auditeurs, musicologues, académiques ou néophytes en musique. Si certains musicien.nes l'utilisent eux-mêmes et elles-mêmes pour décrire leur musique, la plupart d'entre eux et elles préféreront décrire réellement leur type de musique, que cela soit musique arabe classique, musique Bollywood, gamelan gong kebyar, et ainsi de suite. Je préfère de loin cette façon de faire.
- 2 Cette division du monde n'est bien sûr pas propre à la musique et constitue un des immenses enjeux de notre époque. Contentons-nous ici de nous référer à la manière dont les musicologues et compositeurs Sandeep Bhagwati et Jonathan Goldman démontrent l'aspect musical de cette division binaire du monde, en montrant comment la musique européenne contenait d'abord en elle une tendance à la fusion de tous les éléments européens (des styles français, allemands et italiens, notamment) pour ne finalement former qu'une musique de l'Europe de l'Ouest, unifiée et cohérente. Elle s'est ensuite tournée vers le reste du monde pour faire grossir sa boîte à outils esthétique, dans une idéologie de l'évolution perpétuelle. En réaction, comme mécanisme de protection culturelle tout à fait compréhensible, nombre de cultures extra-occidentales se sont posées en "contre-culture", en contre-modèle esthétique. Était ainsi créée une profonde dichotomie entre une scène musicale d'origine européenne, en perpétuelle recherche d'innovation, d'un côté, et de l'autre, des traditions musicales authentiques, éternelles, statiques. (BHAGWATI, GOLDMAN, 2018)

porte ouverte à la nuance et à la possibilité de qualification (ex: jazz-rock-fusion), une musique qui fait se rencontrer au minimum deux autres musiques d'influences distinctes, et ce indépendamment de nos considérations socio-politiques à l'égard de ces rencontres. Ces influences distinctes peuvent soit :

- être internes à une seule culture (par exemple, dans les cultures occidentales, fusion entre musique classique et musique rock),
- ou s'étendre à travers différentes cultures (par exemple, fusion entre musique arabe et musique indienne<sup>3</sup>).

Aussi, parmi la multiplicité d'influences analysées ici se cotoieront :

- des musiques "aux frontières claires" dont l'esthétique est conventionnellement étiquetée sans ambiguïté (par exemple, le hard rock, la musique classique baroque, etc.), et pour laquelle il existe une tradition sociale bien reconnue,
- et des musiques "fusion" dont l'esthétique est plus difficile à catégoriser en tant qu'elle est une rencontre entre diverses influences (ce que serait par exemple, une musique fusionnant hard rock et musique classique baroque), voir même un nouveau langage musical inclassable parce que trop peu émulé à ce jour.

Je ne m'étendrai malheureusement pas sur le caractère "frontière claire" versus "fusion" de mes influences et ainsi de suite, croyant qu'il s'agit là plutôt d'un travail de sociologie et de musicologie que de composition. Comme le précisent Bhagwati et Goldman, la rencontre entre traditions musicales, et ainsi la notion de fusion que j'utilise, posent la problématique d'identifier d'abord ce qui constitue une "influence distincte", et posent parallèlement le problème du renforcement des nationalismes, dans un modèle essentialiste selon lequel "la musique d'une culture vient se mélanger à une autre, combinant une essence X à une essence Y" (BHAGWATI, GOLDMAN, 2018. p14). Ainsi mon exposé sera dépendant d'étiquettes (par exemple, musique classique, musique moyen-orientale, rock progressif, etc.) que l'on pose de manière coutumière sur les musiques, n'ayant pas l'espace pour creuser davantage l'analyse ou la critique de ces étiquettes. Je n'aurai pas non plus l'espace pour établir de savante distinction entre "tradition musicale", "style musical" ou "esthétique musicale", mais je me réfère à la

---

3 Ainsi je ne voudrais pas que le/la lecteur.trice ait l'impression que ce travail de rencontre, de fusion, ne se passe qu'entre musique occidentale dite classique et les autres musiques. Loin de là, ces conversations musicales, ces rencontres, sont innombrables, et il m'importe de promouvoir le fait que celles qui n'auraient aucune assise dans les cadres savants et académiques occidentaux sont tout aussi intéressantes que celles qui en ont.

définition de "tradition" musicale proposée par Bhagwati, une "constellation de pratiques, de croyances et de méthodes transmises par l'exemple et l'enseignement. Les traditions sont en constante évolution et s'adaptent aux circonstances contemporaines." (BHAGWATI, 2018. p 20) Prenant ces étiquettes pour acquises, donc, je creuserai davantage le détail au niveau musical en soi, en relatant et analysant ces diverses traditions musicales et surtout, chacun de leurs paramètres musicaux et leurs liens avec la démarche compositionnelle qui m'occupe. Restant sensible au fait que certaines de mes démarches pourraient susciter critique, j'espère que ma musique pourra servir d'exemple autant que de contre-exemple dans ces grandes réflexions sur les rapports interculturels et la création musicale.

## **1.2 Fusion aux influences multiples**

Mais la question la plus importante, au-delà des termes, est: Pourquoi choisir de composer de cette manière, pourquoi choisir le concept d'une fusion à la multiplicité d'influences comme point de départ de mes démarches compositionnelles?

Je suis moi-même une "fusion". Comme une partie importante de l'humanité moderne (quoi que ce phénomène soit réellement très ancien), ma naissance, en sol montréalais, est le résultat d'une rencontre qui, loin de s'y limiter, possède en elle un caractère interculturel. Ma famille paternelle est originaire d'un Maroc "fusionné" avec la France dans le contexte violent et dominateur de la colonisation, française en l'occurrence. Avant même son immigration au Québec, ma culture familiale paternelle entretient des rapports complexes entre le monde marocain judéo-hispano-arabe et la culture française qui s'y impose en référence dominatrice, durant le 20<sup>ème</sup> siècle, du moins pour les populations juives séfarades marocaines. Une certaine partie de la culture marocaine, notamment la langue arabe, est ainsi totalement absente de mon héritage, ceci dit, cela ne m'empêche pas d'avoir reçu un héritage important de ma famille paternelle, à travers des attitudes très internationalistes et cosmopolites, ainsi qu'un attachement à la musique moyen-orientale<sup>4</sup>.

Ma famille maternelle, elle, est québécoise francophone. Le Québec francophone, lui aussi, entretient des rapports complexes avec la colonisation et l'interculturalité. Il suffit de dire qu'être

---

4 Qui plus est, il n'y a pas nécessairement, traditionnellement dans le contexte Maghrébin, de distinction entre musique des juifs Séfarades et des musulmans, du moins dans ce qu'on nomme la musique arabo-andalouse, musique classique du Maghreb.



francophone au Québec procure une bonne partie des avantages de parler la langue dominante d'un pays, et ainsi un accès très facile à toutes les ressources musicales disponibles, et à la culture occidentale en générale. Un des héritages qui me vient de ma mère québécoise francophone, elle aussi portée par un certain cosmopolitisme et internationalisme que l'on retrouve chez plusieurs occidentaux, est celui d'avoir été exposé très jeune à toutes sortes de musiques. Grâce à elle, j'ai pu très tôt intégrer des styles musicaux très éloignés les uns des autres, notamment la musique arabe, qui a le plus fortement marqué mes goûts musicaux naissants et mon imaginaire sonore, bouclant ainsi la boucle avec mon héritage paternel.

Ainsi baigné d'héritages autant diversifiés en eux-mêmes qu'imprégnés de valeur internationalistes et ouvertes sur des cultures autres que québécoises, j'étais très réceptif à certains phénomènes qui caractérisent notre époque contemporaine plus que toute autre époque (bien qu'ils ne lui soit pas unique), notamment le phénomène selon lequel, *"dans notre époque contemporaine, les influences" musicales "vont dans de multiples directions."* Ainsi, *"les formes nouvelles de production musicale reliées aux médias enregistrés se sont développés, ajoutant une perspective nouvelle à la musique internationale et globalisée. La technologie de l'enregistrement a effectivement transformée l'écoute musicale"*, et avec elle, l'inspiration et la créativité que peuvent avoir un.e compositeur.trice. *"Nous pouvons aujourd'hui avoir un accès immédiat à des enregistrements musicaux non seulement de pratiquement partout dans le monde, mais aussi de musiques dont les origines peuvent remonter jusqu'à un millénaire".*<sup>5</sup> (traduction libre d'ÖSTERSJÖ, 2018, p36) Alors même que beaucoup des styles de musiques auxquelles il ou elle aura affaire auront évolué sans l'a priori de cette gargantuesque diversité contemporaine, dans un cadre musical théorique et auditif relativement restreint, les oreilles de celui ou celle qui sera réceptif.ve à cette réalité seront marquées à jamais. Il n'y aura plus une seule musique de référence, ni au niveau auditif, ni au niveau théorique, il n'y a que des musiques avec des pratiques et théories aussi diversifiées que contradictoires entre elles! La joie, la liberté et le sentiment d'exploration des possibilités nouvelles qui émanent des rencontres entre styles, ainsi que de la création de styles musicaux "entre les styles", furent pour moi ainsi que de nombreux.ses autres compositeur.trices une source importante de créativité et une des raisons de l'adoption de cette démarche musicale, qui à son tour inspira le sujet et le titre de ce mémoire.

---

5 Et même davantage... bien qu'il s'agissent assurément de spéculations musicologiques, le groupe Synaulia, fondé par Walter Maioli, qui recrée de la musique de la Rome Antique est pour moi depuis plusieurs années une source d'inspiration, d'imagination et de rêve.

Ces mises en contextes familiales et sociales montrent comment les frontières musicales peuvent être floues autant entre les musicien.nes qu'à l'intérieur des musicien.nes eux-mêmes/elles-mêmes. Aussi même je suis né et j'ai grandi en sol montréalais, je trouve intéressant de noter que de mes trois piliers musicaux de référence les plus forts, la musique moyen-orientale, le rock progressif et la musique classique, c'est cette dernière qui est la plus récente arrivée dans ma vie, à travers le parcours scolaire conventionnel bien avant de faire partie de mes habitudes d'écoute – bien que son attrait passa rapidement d'extrinsèque à intrinsèque et que son influence est maintenant définitivement enracinée en moi. J'espère que ces anecdotes feront comprendre au lecteur et à la lectrice comment est intégrée en moi la notion selon laquelle il n'y a pas de meilleure musique qu'une autre, et que lorsque je parle de "la musique", je ne parle pas de musique classique, ni de musique occidentale, mais bien de la capacité humaine à faire de la musique, à créer des musiques, au pluriel, dans leur diversité, leurs ressemblances et leurs divergences, voir leurs incompatibilités. C'est avec le plus grand naturel donc que je joins ma voix, par exemple, à Bhagwati lorsqu'il critique les *"innombrables assertions sur la prétendue universalité de la musique"* :

*"La plupart d'entre elles utilisent la musique d'art occidentale comme modèle, bien qu'au moins un contre-discours ait positionné la musique d'art hindoustani comme cadre pour l'universalité de la musique. La musicologie, tout comme l'écriture musicale populaire, a longtemps résisté à l'idée que les musiques du monde, tout comme la pluralité des langues, étaient nombreuses – principalement en utilisant les termes "traditions", "styles", ou "genres" pour indiquer sa pluralité évidente sans renoncer à l'idée générale d'une musique singulière. Ce n'est que récemment qu'il est devenu acceptable de parler de "musiques". L'universalité du terme "musique" peut désormais désigner la capacité humaine de faire de la musique, tout comme nous parlons de "langue" en tant que sujet de la linguistique, acceptant la pluralité des langues." (BHAGWATI, 2018. p17)*

J'invite le/la lecteur.trice qui souhaite poursuivre la réflexion à lire l'Annexe 1, dans lequel je réfléchis plus en profondeur sur les interactions sociopolitiques entre musiques, entre humains pratiquant ces musiques. Cette réflexion, partie d'un questionnement sur la valeur socialement attribuée à des

musiques, montrent plus en détail pourquoi j'insiste sur le caractère pluriel, non-universel, de musiques et des pratiques musicales quelles qu'elles soient, et sur une attitude conséquente, profondément égalitariste à leur égard. C'est pour moi essentiel dans un contexte de fusion musicale et d'interculturalité. La réflexion de l'Annexe 1, qui souhaite embrasser de compréhension, de créativité et de respect toutes les musiques, et tous les humains la pratiquant, débouche, par son internationalisme, sur l'envers de cette médaille, le problème de l'appropriation culturelle, existant depuis au moins un siècle et demi mais plus présent dans l'époque contemporaine et vraiment surtout à l'attention du public québécois dans la dernière décennie. L'Annexe 1 propose finalement quelques pistes de solutions sur ce problème.

### **1.3 Fusion, entre traditions et recherches personnelles**

La fusion, en tant que démarche compositionnelle, apparaît d'abord comme dépendante de la présence et de l'intégration de diverses traditions musicales bien établies. Des créateur.trices opèreront par la suite des réinterprétations, des divergences créatrices, des rencontres inouïes entre lesdites traditions. Mon angle d'approche ici est de montrer par quelques exemples les relations et interactions qui peuvent exister entre deux postures artistiques qui sont, en apparence, dans leur version archétypique, en opposition. J'utilise l'image d'un axe sur lequel on retrouve ces deux postures, à un extrême, la passation intégrale d'une tradition, et à l'autre extrême, la réinvention totale des influences musicales par le style personnel du/de la compositeur.trice ou du courant musical dans lequel il/elle se situe.<sup>6</sup>

#### **1.3.1 Passation et interprétation de la tradition**

Au premier bout de l'axe, on retrouve l'approche la plus "interprétative" de la tradition. Cette posture implique une pure passation de la tradition musicale, à travers l'exécution d'oeuvres

---

<sup>6</sup> Mais je n'essentialise pas l'apport individuel dans ces démarches, cette recherche personnelle créatrice ne se fait pas en vase clos, en dehors de toute aide extérieure. D'ailleurs, on pourrait avancer que certains courants de la musique académique occidentale ont pour "tradition" de placer cette dite recherche personnelle au centre et au summum de la création, ce qui en fait en quelque sorte "la tradition de la non-tradition", pour jouer légèrement sur les mots. Ainsi ce qui est nommé ici "style personnel" du/de la compositeur.trice pourrait potentiellement être, comme dans tous les autres styles musicaux, amalgamé à une sonorité plus large provenant des courants de musiques dites "contemporaines".

préexistantes, et se satisfaisait de modifications musicales de petite envergure, voir d'aucune modification audible par l'auditoire moyen. Nous connaissons, en musique occidentale classique, toute la branche interprétative qui se spécialise dans ce processus de passation. La musique classique occidentale a sans doute cela de particulier en ce qu'elle réunit, au sein de mêmes institutions académiques, dans de mêmes corpus pédagogiques, et souvent dans une même programmation de concert, sa branche "interprétative" et sa branche "contemporaine", malgré des différences esthétiques aujourd'hui fondamentales entre ces deux mondes. Rares sont les musicien.nes classiques qui auront étudié Boulez ou Stravinski sans avoir étudié Bach ou Beethoven, par exemple, et même si un degré de spécialisation existe, les ponts entre ces deux mondes auditivement très différents sont solides.

La posture de l'interprétation, de la passation de la tradition, est présente de diverses manières dans de nombreuses autres traditions musicales, mais l'interaction créative avec des éléments qui sortent de cette tradition ne va pas toujours de soi. Une expérience personnelle avec cette approche de la tradition musicale m'a été explicitée à la suite d'un stage avec Frank Kane, chanteur et pédagogue de musique vocale géorgienne (KANE, 2017). Son enseignement contenait certes des possibilités pour l'individualité et la création, mais celle-ci s'exprimait surtout dans les subtilités de timbres vocaux personnels, et les possibilités d'improvisations ornementales qu'offre la musique géorgienne traditionnelle. Ainsi, lorsque j'ai fait part à Frank Kane de mon projet d'effectuer un arrangement d'une pièce géorgienne, "K'viria", originellement pour 3 voix d'hommes, dans le cadre d'un chœur classique occidental mixte à 4 voix, Kane, d'une approche très "interprétative" de la musique, ne voyait pas l'intérêt d'un nouvel arrangement, puisque celui à 3 voix était très bien comme cela, et m'a suggéré de faire chanter à mon chœur la pièce telle quelle. Bien que je souhaitais respecter l'esprit d'origine de "K'viria" autant que possible, il est vrai que dans mon projet d'arrangement le cadre n'en demeurerait pas moins différent, et avec une touche personnelle ajoutée dans l'harmonisation, dans le traitement des dynamiques et du registre. C'est une anecdote qui je crois montre une des embûches pour le projet de fusion. *"Les projets musicaux dépassant les frontières de leur propre tradition sont souvent dénigrés sous prétexte qu'ils n'appartiennent plus au royaume de la vraie musique, ou qu'ils ont trahi leur tradition d'origine. C'est aussi une suspicion assez répandue auprès des musiciens occidentaux et souvent appliquée aux musiciens qui osent la transtraditionalité."* (BHAGWATI, GOLDMAN, 2018, p12) Je n'ai pas ressenti autant "dénigrement" de la part de Kane que la citation de Goldman et Bhagwati suggère, son approche étant fort respectueuse des aspirations de ses étudiants. Mais c'est un

point, dans les tentatives de transtraditionalité, qui mérite d'être exploré.

Effectivement, la recommandation de Kane de réaliser la pièce "K'viria" telle quelle et non arrangée fait écho à des préoccupations sérieuses et légitimes, qui vont bien au delà de "suspensions identitaires", même si j'ai ressenti celles-ci à quelques reprises dans mon parcours académique et musical.<sup>7</sup> Force est d'admettre que le projet de fusion à la multiplicité d'influences, en mélangeant les styles et les cultures dans un grand pot-pourri international, pourrait potentiellement *"constituer une sérieuse menace à la préservation des cultures musicales traditionnelles"*, généralement ancrées dans un paradigme local, (traduction libre d'ÖSTERSJÖ, 2018, p36) comme la musique géorgienne traditionnelle qui n'a pas son pareil ailleurs dans le monde et qui dépend pour sa survie d'une tradition interprétative orale forte. C'est pourquoi affirmer le projet de fusion musicale comme étant à la fois immensément redevable et pourtant clairement extérieur à ses inspirations apparaît essentiel. Le projet de fusion n'a pas pour but d'améliorer telle ou telle musique traditionnelle avec une infusion provenant d'une autre tradition ou avec l'acte "génial" de l'individu créateur. Il ne s'agit pour moi que de créer une nouvelle musique, qui sorte de leur cadre, ni meilleure ni moins bonne. Il s'agit aussi de dresser des ponts entre pratiques musicales. Une fois le pont traversé, on est ailleurs, mais j'entretiens l'espoir que les auditoires voudront effectuer de continuel va-et-vient entre ces deux mondes, sans en abandonner un au profit de l'autre. Leurs vitalités respectives en dépendent profondément.

### 1.3.2 Traditions, rencontres et réinventions

Nous nous sommes questionnés depuis le début de ce mémoire sur le quoi et le pourquoi de la fusion aux influences multiples, et nous avons soulevé ce faisant plusieurs enjeux et problématiques importantes mais qu'il nous faut maintenant quitter. En poursuivant notre voyage sur l'axe dans la direction de la réinvention et de la fusion plus poussée des traditions, nous nous tournons enfin vers le comment de la fusion musicale, le coeur du sujet. Voyons comment différent.es compositeur.trices ont construits à leur manière des langages musicaux allant dans ce sens.

Comme le suggère le musicologue Kofi Agawu, *"la grande valeur placée par les ethnomusicologues sur la musique traditionnelle (...) ne tient pas assez souvent compte du fait que son*

---

<sup>7</sup> Voir Annexe 1.

potentiel est bien mieux révélé non pas par la collecte et le confinement d'extraits musicaux dans des archives sonores et des musées, mais par l'analyse compositionnelle de la musique, en l'engageant de manière créative". (traduction libre de AGAWU, 2011, p50-51). Comme porte d'entrée magistrale à cet engagement créatif des traditions, l'ensemble Constantinople<sup>8</sup>, peut nous instruire. À propos de l'album "De Castille à Samarkand", Kiya Tabassian affirme poser "un regard original sur la musique du XIII<sup>ème</sup> au XVI<sup>ème</sup> siècle en Espagne, en Italie, en Grèce, en Turquie, en Arménie, en Perse et en Ouzbékistan, et s'appuie sur des recherches musicologiques basées sur des manuscrits originaux." Mais, "ces recherches sont jumelées à une approche vivante de la tradition musicale de ces cultures". Dans une sonorité propre au groupe, l'album inclut des interprétations d'oeuvres, mais aussi des arrangements nouveaux et même des créations, "des compositions originales inspirées de ces sources", (TABASSIAN, 2006, p7) et ce sans qu'il n'y ait aucune rupture esthétique audible. Le répertoire magnifique de Constantinople nous permet aussi d'entendre des rencontres entre des traditions musicales provenant d'Iran d'un côté, et du Moyen-Âge et de la Renaissance d'Europe, de Byzance, du terroir Québécois, de l'époque Baroque Mexicaine, d'Inde, de Chine, du Royaume Mandingue, et d'Estonie de l'autre... Dans ce type de rapport entre tradition et recherche personnelle, la création prend toute la place que la tradition lui laisse, mais sans nécessairement déborder de celle-ci, quitte à l'actualiser dans le contexte contemporain, comme Tabassian l'actualise en proposant chez Constantinople un fantastique lieu de partages culturels. Il s'agit de la perpétuation créative et inspirée des traditions.

Une autre compagnie musicale montréalaise qui possède ce type de mission est la compagnie La Nef<sup>9</sup>, dont le champ de métissage s'étend d'influences du monde antique et ancien au monde contemporain occidental et moyen-oriental, entre autres. Par exemple, le concert "Udistik Orkestra", concert hommage au 'Oud, propose une fascinante rencontre entre occident et moyen-orient, voyage musical à travers des créations inspirées des célèbres musiciens Libanais et Tunisien Rabi Khalil et Anouar Brahem, ainsi que des arrangements de compositeurs classiques tels Jean-Sébastien Bach, Aram Khatchaturian et Maurice Ravel pour un ensemble à trois 'Oud, Saz, violon, et percussions. (La Nef, 2018)

---

8 Ensemble musical montréalais créée en 1998, dirigé par Kiya Tabassian, musicien iranien né en 1976.

9 Fondée en 1991 et dirigée par Claire Gignac, la Nef possède aussi un volet jeunesse ainsi qu'une composante multidisciplinaire.

### 1.3.3 Langages musicaux personnels inspirés de la tradition

Encore un peu plus loin sur l'axe, nous abordons maintenant des avenues de plus en plus personnelles. Les démarches précédentes tenaient encore une partie significative de leurs activités dans l'arrangement ou l'interprétation très créatives d'oeuvres déjà existantes, bien qu'elles incluaient une bonne part de création de nouvelles oeuvres en plus, comme il est de coutume d'ailleurs dans de nombreuses traditions vivantes. Les démarches suivantes se concentrent uniquement sur la création de nouvelles oeuvres, mais plus encore, sur l'élaboration de langages musicaux personnels, qui dépassent d'ailleurs souvent l'ordre des projets et influences spécifiques. Ici, les traditions d'origine, bien qu'encore pleinement audibles, ne sont plus quelque chose que l'on transmet à l'auditoire, elles sont plutôt le tremplin de l'expression personnelle des compositeur.trices.

La musique du compositeur Steve Reich, par exemple, utilise de fortes influences de musiques africaines, mais toujours selon Agawu, *"l'utilisation par Reich de motifs rythmiques africains ne sonne pas Africain, en partie parce que l'environnement dans lequel le motif apparaît est différent"* de l'environnement d'origine de ces motifs. Cela dit, Agawu démontre le caractère positif d'une telle "appropriation". Ainsi, *"en cherchant un engagement créatif plutôt que documentariste avec les sources africaines, Reich apporte une contribution significative non seulement à notre compréhension de sa musique mais aussi à notre conscience de la structure et des associations d'un rythme spécifique africain."* (traduction libre de AGAWU, 2011, p52) Il voit donc, dans le langage musical de Steve Reich, fortement dépendant de l'existence des traditions rythmiques africaines, non pas quelque chose qui bonifie ces traditions, mais dont l'existence, par contre, bonifie la richesse et la diversité du paysage musical dans son entièreté. Nul besoin de rappeler à quel point Steve est devenu un compositeur dont la sonorité musicale est iconique, historique, et a fait tant d'émules qu'il peut être considéré comme un des fondateurs du courant musical du minimalisme ou de la musique répétitive en occident. La question de savoir si l'appropriation de concepts clés dans la musique africaine aura causé un tort aux musiques traditionnelles africaines en les éclipsant, ou si au courant la musique de Reich peut être un tremplin, pour les auditoires de par le monde, vers ces musiques, la question reste ouverte mais est trop vaste pour être ici abordée.

Dans tous les cas, cette façon de faire se rencontrer la tradition et la recherche personnelle n'est

pas unique, comme en témoigne l'oeuvre chorale du compositeur estonien Veljo Tormis<sup>10</sup>, qui a une relation particulière, en tension entre tradition et personnalité, avec la musique folklorique estonienne. Ainsi, il revendique sa musique, bien que puisant dans les sources folkloriques, comme n'étant *"pas de la musique folklorique ou de la musique du monde. Plutôt, c'est une tentative de préserver l'authenticité du matériau source, en faisant un compromis avec les formes et opportunités de performance de la musique moderne philharmonique."* (traduction libre de TORMIS, 1996). À l'écoute de l'oeuvre de Tormis<sup>11</sup>, on sent une claire conscience de son individualité comme force créatrice, et celui-ci choisi de la mettre au service de la tradition estonienne. Il exprime joliment ce compromis entre individu et tradition ainsi: *"Ce n'est pas moi qui utilise la musique folklorique, c'est la musique folklorique qui m'utilise"*. (Traduction libre de DAITZ, 2004)

Un autre compositeur, un coup de coeur personnel de l'auteur, nous démontre à sa manière ce type de fusion. John Psathas, compositeur néo-zélandais d'origine grecque, cite de multiples influences comme point de départ de sa démarche. Beethoven d'abord, puis la musique rock et pop à travers des artistes comme Elton John et le jazz à travers des artistes tels que Keith Jarrett. Ce qui lie ces différentes influences pour lui est l'énergie et la force qui en émanent et que leurs oeuvres inspirent. Puis, il y a aussi l'héritage familial grec, dans lequel il trouve également force et énergie, à travers les danses communautaires grecques, un très fort sens rythmique, une direction et une propulsion intuitive de la musique. (CREATING VIEW FROM OLYMPUS, 2006) Dans son répertoire, contrastons par exemple deux magnifiques oeuvres pour quatuor à cordes démontrant les diverses influences chez Psathas. La première étant "Abhisheka", qui fait une utilisation absolument inouïe de la microtonalité et qui, par ses textures dissonantes et nuageuses, nous plonge dans un univers plus proche de la musique microtonale atonale que des modes grecs<sup>12</sup>, mais qui par ses envolées mélodiques et par le rapport entre la trame mélodique et la trame texturale, maintient un sens de la direction mélodique plus proche de la musique grecque. Inversement, la deuxième pièce, "Kartsigar", est ancrée d'abord dans le langage

---

10 Né en 1930 et décédé en 2017, Veljo Tormis est considéré comme un incontournable du chant choral classique, et un géant de la musique classique estonienne du 20ème et début 21ème siècle.

11 Contrastons notamment la pièce "Raua Needmine" (La malédiction du fer) d'une force dramatique et d'un langage bien personnel mais inspirée de légendes finnoises, avec le voyage aux sonorités inouïes, mais tout à fait inspirées du folklore estonien, du cycle de pièces "Jaanilaulud" (Chants de la Saint-Jean).

12 Je parle ici spécifiquement des modes grecs modernes, des "dromos", parcours modaux apparentés au makam turc et au *Maqam* arabe et donc au type de microtonalité qui leur est associé, et non des modes grecs anciens. (SADAK, 2010, p2)



modal et hétérophonique grec, mais est ensuite placée dans le contexte orchestral du compositeur typique occidental, avec des textures, un développement formel, dynamique, des plages harmoniques en *cluster* diatonique et des subtilités microtonales pleinement composées plutôt qu'improvisées par les interprètes. D'autres oeuvres de son répertoire montrent aussi ce type de dualité transtraditionnelle conciliée à travers le langage personnel et unique de Psathas, comme "Omnifenix", concerto pour saxophone, batterie et orchestre classique, qui fait un pont très convaincant entre la tradition du concerto classique et la musique de big band jazz, avec une énergie puissante qui n'est pas sans rappeler les influences rock du compositeur. Pareillement, "View from Olympus" fusionne magnifiquement les influences modales et mélodiques grecques avec les influences symphoniques classiques, ses textures et son orchestration extrêmement créative.

Poursuivons avec un autre compositeur ayant un type de fusion alliant la tradition avec une grande originalité et personnalité, Sydney Guillaume, jeune compositeur américain d'origine haïtienne. Reconnu pour sa musique vocale, surtout chorale, d'une grande énergie et faisant preuve de beaucoup d'ingéniosité dans son traitement du rythme, notamment à travers un développement formel dont les cellules évolutives, rythmico-mélodiques, sont le moteur, Guillaume fait la promotion à travers sa musique de sa culture d'origine, haïtienne, tout en étant ancré dans la tradition chorale classique occidentale. (GUILLAUME, 2019) Même si on peut faire de lui un ambassadeur de la culture haïtienne, il est de l'avis de l'auteur que sa musique n'est en aucun moment réductible à l'une ou l'autre de ses deux traditions d'inspirations tant la fusion est ici complète, totale, et propre au compositeur.

#### Katia Makdissi-Warren

Un dernier exemple se trouve en la jeune compositrice Katia Makdissi-Warren. De l'opinion de l'auteur, cette compositrice démontre le mieux, parmi les exemples esquissés dans la présente section, jusqu'où peut aller la multiplicité des influences d'un projet de fusion, d'une part, et jusqu'où un.e compositeur.trice peut se mouvoir à travers toutes les différentes manières de réaliser une fusion musicale. Ainsi, je "classe" Makdissi dans cette section, mais il semble que dépendamment des oeuvres, elles se fait davantage passatrice de la tradition, comme esquissé en 1.3.1 ou réinventeuse de la tradition comme esquissé en 1.3.2, en plus d'aller très souvent plus loin que ses influences pour inventer de nouvelles sonorités et de nouveaux langages musicaux.

Makdissi tire bien sûr beaucoup de son héritage de la musique moyen-orientale, et de sa rencontre avec la musique contemporaine occidentale, mais son répertoire vaste et varié permet d'entendre toutes sortes de rencontres diverses et de plonger "*au coeur de la rencontre humaine.*" (MAKDISSI-WARREN) La pièce "Razzia" permet d'entendre les instruments arabes '*Oud, Nay et Riq*, jouant dans un style tout à fait idiomatique de la musique arabe mais intégrés dans un ensemble plus vaste, orchestrés avec quintet à cordes occidental, lui aussi jouant de manière plus idiomatique de la musique occidentale mais dans un contexte modal et harmonique hybride entre moyen-orient et occident. Ici Katia Makdissi-Warren démontre un type de fusion que je dirais très personnel bien qu'ancré dans la musique moyen-orientale. Dans la pièce "Algorithme", le balancier entre musique modale et atonale penche du côté de l'atonale, même si les influences mélodiques moyen-orientales peuvent encore être entendues. La pièce "Cornemuse de l'enfer", très originale en ce qu'elle met de l'avant l'instrument de la cornemuse, par excellence associé aux folklores de très nombreuses cultures européennes et moyen-orientales, dans le contexte d'une composition tout à fait ancrée dans l'esthétique de la musique pointilliste atonale occidentale.

Dans "Ode à la Terre", diverses traditions se côtoient au plus proche mais sans nécessairement fusionner outre le partage d'un même espace sonore, notamment la tradition du chant de gorge inuit, et du chant moyen-oriental. La pièce "Ode Redtailspirit" est aussi le théâtre d'une rencontre entre chant de gorge inuit et chant de la nation autochtone Wendake, orchestrée dans un style propre à la compositrice mais qui laisse le premier plan à la spécificité de cette rencontre. Cette rencontre au sein d'un même espace sonore est quelque chose que l'on retrouve beaucoup dans le répertoire de Makdissi, notamment dans la pièce "Parade", dans laquelle on peut entendre un solo de '*Oud* mis dans un arrière-plan d'harmonies aux cordes évocatrices du tango, un tango qui sera par la suite mis au premier plan pour accueillir à son tour divers gestes musicaux évocateurs des modes de jeux et des harmonies de la musique contemporaine atonale. Ainsi, outre la musique classique et contemporaine occidentale et moyen-orientale – arabe et turque surtout - le répertoire de Makdissi permet d'entendre des influences du tango, de la musique inuit et autochtone d'amérique du nord, de la musique techno, de musique indonésienne et du jazz.

Finalement, la musique de Makdissi est aussi souvent le véhicule de la passation de la tradition

musicale arabe classique, comme dans "Samai Zirkouli", le Samai étant une forme classique par excellence de la musique turque et arabe. Sa musique cède aussi la place à l'improvisation de ses interprètes lorsque celle-ci est centrale à leur tradition et à leur pratique, comme on peut entendre le oudiste Ismail Fencioglu à de nombreuses reprises notamment sur "Among the great oud" ou la joueuse de *Qanun* Maguy Makhul sur "Taqsim qanun", le *Taqsim* étant tout simplement la forme par excellence et la plus poussée de l'improvisation instrumentale au sein des traditions moyen-orientales.

#### 1.3.4 Les traditions totalement réinventées

Tout à l'autre bout de l'axe, on retrouve une approche qui laisse réellement toute la place à la créativité d'ordre purement personnel. Les traditions, si elles sont essentielles à toute démarche créative, semblent ici pleinement absorbées, réinventées, parfois même cachées, par les compositeur.trices, et la sonorité musicale qui en découle est difficilement dissociable de l'individu qui la crée.

Une des portes d'entrée de cette réinvention totale se trouve dans l'oeuvre "Dolmen Music" de la compositrice, chanteuse, chorégraphe et metteuse en scène Meredith Monk. La démarche de Monk ne peut certes pas être pleinement assimilée à la musique fusion qui nous occupe, mais sur le plan purement sonore, son oeuvre exemplifie un rapport de transformation de sonorités traditionnelles en sonorités modernes qui est incontournable et qui résulte en la création d'un langage musical unique. "Dolmen music" se déploie à travers l'utilisation de techniques vocales que l'on pourrait nommer comme "étendues", "modernes", mais qui se retrouvent en fait dans diverses traditions vocales de par le monde, sans jamais faire référence directement à aucune d'entre elle. Les contours mélodiques et les harmonies "quintoyantes" qui évoquent le plain-chant médiéval, l'ornementation et la vélocité vocal et évoquent le chant moyen-oriental, apparaissent aussi comme un entre-deux mondes, au confluent du moderne et du très ancien. La grande forme se servant de motifs toujours répétés mais placés dans une texture toujours évolutive, comme dans de nombreuses musiques traditionnelles, participe aussi à cet effet. Finalement, à travers une exploration phonétique complexe, qui pour autant ne tient pas lieu de langue inventée, on croirait entendre tout le spectre de ce que l'humain peut dire, peut chanter, on croirait entendre le matériau brut et originel du langage humain. En somme, la tension sonore entre ancienneté et modernité incarnée dans le langage musical très personnel de Monk, fait dire à certains

qu'"à son meilleur, la musique de Monk sonne comme une musique folklorique pour toute l'humanité" (traduction libre de SERVICE, 2012) Ceci qui est aussi factuellement incorrect – il n'y a pas, il n'y a jamais eu, une seule musique pour l'humanité - qu'artistiquement une démarche fascinante, touchante et prometteuse par ce qu'elle ouvre comme possibilité pour le/la compositeur.trice.

Changeant quelque peu de registre esthétique, penchons-nous sur le pianiste et compositeur Tigran Hamasyan, pianiste et compositeur Arménien, à travers son album "Shadow Theater", album qui fait état d'une époustouflante virtuosité tant sur le plan du jeu instrumental que dans la magnificence de la construction musicale créée par Hamasyan. Mon analyse du rapport aux traditions que Tigran propose est double. D'une part, on sent la fusion d'influences diverses au sein d'un langage musical cohérent et unifié. La grande famille du jazz apparaît comme un support très efficace mais lui-même relativement discret au niveau sonore. Comme le dit le compositeur, *"Toute la musique de cet album a été préécrite et préalablement disposée et agencée comme si c'était de la musique classique, mais avec un son rock / electro / pop."* (VIDAL, 2014) La pièce "The Poet" exemplifie bien cette stylistique à quatre influences. Une cinquième influence est la mélodie arménienne dans le jeu pianistique souvent richement ornementé de Tigran, qu'on peut entendre notamment sur "Erishta". Bien qu'elle ne semble pas former le corps de l'album et du déroulement musical, elle est néanmoins omniprésente dans son contour mélodique - côte avec des contours mélodiques plus disjoints et moins ornementés rappelant davantage le jazz. Au niveau dynamique et textural, on dérive parfois vers une énergie et lourdeur qui évoquent carrément le Heavy Metal, comme dans certains passages de "The Collapse" et "Alternative Universe". Moins présente, on peut néanmoins entendre de drôles d'interventions quasi-baroques sur "The Jester" avec l'utilisation singulière du clavecin. D'autre part, on sent la fusion de toute la force et la vitalité créatrice du compositeur avec les traditions qui l'inspire. Il emmène avec lui les styles musicaux au-delà d'eux-mêmes, il les fait se dépasser en raffinement et en complexité. Ainsi, le résultat final n'appartient pas pleinement à aucune des influences de base, non seulement par la simple fusion des styles, mais par leur expansion, leur complexification. Ainsi les harmonies peuvent bien évoquer le jazz de manière très générale mais le compositeur en dépasse largement les frontières communément admises. On a aussi affaire à une recherche du timbre et d'un travail autant d'orchestration qui dépasse largement les frontières du pop et du rock, que de montage et effets de studio qui dépassent de loin en raffinement le contexte "live" du petit ensemble de jazz. Finalement, c'est peut-être à travers le rythme que Tigran propulse toutes ses influences à un autre niveau de virtuosité. Nous pouvons parler de

virtuosité instrumentale au sens de la vitesse, mais nous avons aussi un parcours de changements métriques complexes et tout à fait fantastique, superposé à un quasi-constant sentiment polyrythmique et polymétrique – par exemple superposant des motifs en 3 ou 4 doubles croches dans une métrique dont la pulsation est en 5 doubles croches, ou vis-versa, exemples que l'on peut entendre sur "Erishta". Ces métriques, jeux d'accents et rythmes de Tigran ne sont jamais répétés plus de quelques fois, et sont composés quasi-mélodiquement, au sens où la musique est constamment propulsée par l'apparition d'un nouveau rythme, comme une grande mélodie en perpétuel développement.

Poursuivons avec la compositrice canadienne Nicole Lizée qui nous livre une toute autre manière de fusionner des influences éloignées, cette fois en se tournant vers la musique populaire électronique. Ancrée dans un bagage de musique contemporaine classique, sa musique intègre les influences sonores de vieux vidéos de MTV, des Djs et de leur instrument la table tournante, et de la culture rave. Elle utilise la notion de "glitch", erreur électronique, dont elle tente de recréer et de noter avec une grande précision dans le contexte de la musique mixte électronique et instrumentale. En plus de la table tournante, elle intègre à la musique mixte l'utilisation de sons provenant de la console de jeux vidéos Atari 2600, de l'omnichord, du stylophone, du jeux vidéo Simon et Merlin, et de tapes karaoké. (LIZÉE, 2018) Les ensembles instrumentaux pour qui elle compose sont eux-même souvent plutôt éclectiques comme dans la pièce "2600 Dollar Man" pour Percussion, Guitare Électrique, Synthétiseur, Électronique, Violon et Contrebasse. Au niveau esthétique, la pièce "White Label Experiment" m'apparaît comme une fusion réellement réussie, à mi-chemin entre les éléments esthétiques électroniques populaires et les éléments de la musique contemporaine. Malgré une attention extrêmement méticuleuse et raffinée portée à l'orchestration des timbres, instrumentaux comme électroniques, malgré des textures parfois très complexes et denses, et des rythmiques dont la complexité "sur papier" rappelle davantage la musique classique pointilliste que la musique électronique populaire, derrière la jungle rythmique on peut toujours ressentir une pulsation claire, stable à la noire, dansante, caractéristique importante de la musique populaire, qui fait souvent défaut dans l'électro-acoustique contemporaine ou dans la musique instrumentale pointilliste. L'harmonie y est aussi quasi-totalement diatonique, et les grappes d'accords de l'échelle diatonique ainsi que les accords mineurs avec 9ème majeure et majeurs avec 9ème majeure sont beaucoup plus proches de la musique populaire que de la musique contemporaine classique.

Chez un autre artiste emblématique, Frank Zappa, toute influence est assimilée à l'oeuvre musicale de sa vie, qui constitue un tout cohérent, complet, organique. Pour ce faire, il incorpore *"à l'oeuvre tous les matériaux qui lui plaisent, sans préjugés esthétiques"*. Bien que le terme fusion n'est pas celui par lequel il se serait décrit, il s'agit néanmoins chez lui de fusionner des influences éloignées, notamment pour combler *"le fossé qui sépare la culture populaire de la musique savante"* (MARSAN, 2010, p18). Zappa mentionne qu'il ne voit pas de différence entre écouter de la musique dodécaphonique, du doo-wop, Varèse, Stravinski ou du Rythm'n'blues. Ces diverses influences peuvent d'ailleurs être perçues à l'écoute de sa musique, comme les compositeur.trices discutées précédemment. Mais ce qui distingue par exemple Zappa, par exemple de Makdissi, se trouve non pas dans la diversité de ses influences ou dans le fait qu'elles soient audibles ou non, mais dans sa démarche compositionnelle. *"Zappa n'imite jamais; il assimile méthodiquement, minutieusement, puis il transforme le matériau à sa manière en l'inscrivant dans un tout cohérent"*. (MARSAN, 2010, p18) Pour reprendre l'analogie du pont évoquée précédemment, grâce à cette démarche d'assimilation puis de création d'un langage fortement personnel, Zappa n'effectue pas un va-et-vient d'une rive à l'autre du pont. Il navigue sur la rivière, il habite les eaux qui séparent les autres styles musicaux qui le fascinent et qui existent avant lui et indépendamment de lui. On me rappellera la nuance que j'ai mentionnée plus tôt, à savoir, si cette "personnalité" de la musique ne pourrait pas être assimilable à un style de composition qui place la personnalité de la création au centre... il n'empêche que dans le cas de Zappa, on peut défendre le fait que personne n'ait composé vraiment comme lui par la suite, et qu'il forme en quelques sortes un style à lui seul. Grâce à son travail d'assimilation et de réinvention totale des traditions, ce compositeur demeure inclassifiable au-delà des catégories vastes et peu informatives comme musique "rock" ou "pop", ou au-delà des catégories fourre-tout comme musique "expérimentale".

Finalement, un dernier compositeur emblématique du 20ème siècle peut nous aider à mieux saisir cette relation extrêmement personnelle qu'il est possible d'entretenir avec les traditions et les sources externes. En effet, même si les influences de Zappa sont extrêmement diversifiées puis totalement personnalisées, il est possible de les entendre au travers de la jungle sonore qu'il nous offre. Or, le compositeur György Ligeti nous offre dans certaines de ses oeuvres comme les Études pour Piano, le Concerto pour Piano, le Concerto pour Violon, et les "Nonsense Madrigals", un rapport avec les sources externes qui transforme tellement celles-ci qu'on ne les entend tout simplement plus. Ainsi,

les connections entre sa musique et les musiques polyrythmiques d'Afrique Subsaharienne *"ne sont pas apparentes pour l'auditeur.trice moyen.ne; qui plus est, Ligeti semble volontairement ne laisser aucune trace, utilisant des principes abstraits plutôt que des détails de surface. En plus, Ligeti combine ses principes Africains avec de nombreuses autres influences, produisant une musique qui lui est unique."* (traduction libre de TAYLOR, 2003, p83) Je fais certainement usage de cette approche avec laquelle la tradition sert de matière à réfléchir et d'inspiration pour une création sans cadre préétabli. Je trouve surtout utile cette approche d'abstraction dans ma compréhension et mon écoute de la musique, puis dans la genèse d'idées musicales plus abstraites.

Parti des approches compositionnelles aux démarches et aux sonorités les plus traditionnelles, j'ai finalement abouti aux approches les plus personnelles, aux sonorités dans lesquelles il est impossible d'ignorer la marque individuelle de l'artiste dans la sonorité musicale, ou du moins, la marque de courants musicaux dont le résultat sonore apparaît extrêmement éloigné et transformateur de ses traditions d'origine. Il apparaît donc qu'il n'y ait pas de bonne ou de mauvaise manière de réaliser ces rencontres musicales, tant les exemples heureux que nous avons parcouru sont divers, de Constantinople à Frank Zappa en passant par Nicole Lizée ou Makdissi... Les différents exemples ci-dessus nous montrent également, au-delà de la démarche unique, propre à chaque compositeur.trice individuel.le, que la fusion se retrouve dans une très grande variété de contextes, tant intraculturels qu'interculturels, et semble pouvoir se réaliser à travers une très grande variété de styles musicaux.

Le projet musical que je propose, la fusion musicale aux influences multiples, implique à tout le moins de prendre acte de toutes ces différentes approches, ces différentes musiques, en tant que littérature musicale contemporaine au sens premier du mot, c'est-à-dire toutes ces musiques qui forment le tissu de la musique d'aujourd'hui<sup>13</sup>. C'est dans cette variété d'approches et de sonorités que je puise pour construire mon langage musical personnel. Les influences spécifiques et les manières mêmes de réaliser la fusion seront différentes dépendamment de l'inspiration, de la collaboration avec des interprètes particuliers, d'un public précis pour lequel je voudrai composer ou d'autres considérations poétiques, philosophiques ou politiques. La voie du métier de compositeur m'amènera soit à naviguer, plutôt à l'instar de Makdissi, à travers différentes manières de fusionner, soit à me consolider autour d'une principale démarche, fédératrices de toutes les autres, à l'instar de Zappa... l'analyse de mon

13 Je renvoie le/la lecteur.trice à la considération que mon utilisation du mot "la musique" ne renvoie qu'à la faculté humaine de faire de la musique et non à une musique particulière élevée en référence.

répertoire montrera que ce choix n'est pas encore fixé, s'il devait être un jour fixé.

### 1.3.5 Après la fusion?

Nous avons parcouru une quantité de démarches musicales, toutes individuelles. Mais qu'advient-il d'elles, avec le passage du temps? Pourvu qu'elles ne tombent pas dans l'oubli! Mais peut-être seront-elles cristallisées dans le temps, sous la forme d'exceptions mémorables, réécoutées, rejouées mais jamais réengagées de manière créative. C'est un des risques, si on peut appeler cela un risque, de la très grande originalité... quel courant musical du rock est-il né, par exemple, de la musique de Frank Zappa? Il semble qu'encore aujourd'hui il fasse bande à part ou presque. Les fantastiques compositions de Tigran Hamasyan donneront-elles lieu à la naissance d'un langage musical non pas individuel mais partagé par une communauté d'artistes? Le futur seul nous le dira, mais en attendant nous pouvons regarder le passé, prenant un des grands exemples de ce que l'on pourrait appeler une fusion musicale réussie, le jazz, une des grandes familles de la musique de notre temps.<sup>14</sup> *Celui-ci émerge d'une variété multicolore de traditions musicales amenées au Nouveau Monde en partie d'Afrique, en partie d'Europe. Il semble, en rétrospective, presque inévitable que les États-Unis, le grand melting-pot ethnique, engendreraient une musique composite, mélangeant rythme, forme, sonorité et expressivité africaines, ainsi qu'éléments rythmiques et harmoniques d'Europe.*" (traduction libre de SCHULLER, 1968, p3) Ainsi, à force de réitérer et concrétiser, socialement et musicalement, les rencontres musicales d'un même type, peut-on voir apparaître un nouveau style musical dans lequel il devient difficile, dans le cas du jazz, de distinguer musicalement ce qui appartient à l'héritage africain, et ce qui appartient à l'héritage européen.

Bien sûr, les compositeur.trices individuel.les n'ont que très peu d'influence sur l'impact musical futur et sur la genèse ou non de courants musicaux à partir des rencontres et fusions spécifiques qu'ils et elles opèrent, c'est un phénomène proprement social et collectif, et non individuel. Mais à titre de compositeur, nous pouvons tirer une leçon individuelle, néanmoins, en constatant que plus l'on pousse le travail de fusion des éléments musicaux éloignés, ironiquement, plus l'on rend plus difficile l'identification d'une musique en tant que fusion. La musique a alors une chance d'être perçue comme

---

14 À noter que je parle ici de la famille générale du Jazz comme émergeant d'une fusion, et non du sous-genre appelé "Jazz Rock Fusion", qui apparaît dans les années 1970, mais qui est lui aussi le résultat, comme son nom l'indique, d'une fusion.



ayant une sonorité propre, distincte de ses parents, un peu à l'image du jazz qui est devenue ni une musique d'Afrique, ni une musique d'Europe, mais bien une musique proprement afro-américaine. Ainsi, que la création de nouveaux styles musicaux à part entière soit l'objectif des compositeur.trices qui entreprennent les démarches de fusion musicale, ou qu'ils et elles se plaisent à rester dans des zones aux sonorités plus éclectiques, interculturelles ou pluri-stylistiques, c'est leur entière prérogative.

## **2 Présentation générale du projet compositionnel**

Après avoir présenté une série d'exemples qui illustrent les différents types de fusion, regardons maintenant mon propre répertoire et comment il s'intègre dans ce projet. Je ferai un survol des différentes parties de mon répertoire en 2.1, puis le repasserai en 2.2 mais à travers les lunettes des styles et traditions musicales qui m'ont influencées.

### **2.1 Survol de mon répertoire**

Avant même d'avoir générée une seule note, l'instrumentation, le mode d'écriture, le support de présentation de l'oeuvre et les interprètes appartiennent à des traditions et écoles que je peux souvent identifier et qui teintent ma composition. De plus, les titres et les textes, évocateurs d'images poétiques, me servent d'assises pour de nombreux choix stylistiques, et vice-versa, et je compose généralement mes textes avec le même soin esthétique que ma musique – même si je n'ai pas de formation spécifique en poésie.

#### 2.1.1 Suite Chorale

Au fil des trois dernières années se construit une suite chorale pour laquelle j'ai une vision musicale et poétique unifiée. Chaque oeuvre de cette suite, tableau coloré, dépeint poétiquement un lieu de la Nature, et je me sers de ces images poétiques pour faire échos de revendications et d'espoirs politiques, sans non plus instrumentaliser cette politique. De plus, il y a des exceptions à ce fil conducteur, arrangements issus de commandes directes, que je joins néanmoins à cette suite chorale.

Toutes ces pièces sont pour chœur classique SATB, avec la notation classique. Les interprètes qui ont créé les œuvres en concert sont tous des chœurs semi-amateurs, avec plusieurs musicien.nes formé.es dans leurs rangs, mais peu ou pas de chanteurs/euses classiques professionnel.les. Dans la suite poético-naturaliste on retrouve : "**Petits Dessins et Pelleteux de Mirages**" (avec quintet à cordes), "**Communautés des Canopées Libres**" (a cappella), "**Révolutions en forme de rivière**" (a cappella) et "**L'Étang au Pied de la Falaise**" (avec piano et percussion). Ajoutez à cela les deux arrangements sur des musiques et textes traditionnels : "**K'viria**" (a cappella) et "**Byla Cesta**" (a cappella).

Le caractère semi-amateur des interprètes implique des défis de composition, mais également des possibilités intéressantes, aux sonorités vocales hybrides, entre les chef.fes fournissant une direction issue de la tradition classique et les voix parfois plus intuitives des choristes, ou encore issues d'un bagage musical dépassant le chant classique.

### 2.1.2 Musique phonétique

Le monde choral a généré en moi une passion pour la phonétique, que j'approche comme musicien et non comme linguiste. Tout comme un compositeur qui invente son langage musical fait de notes, de rythmes, bref de sons, je me suis lancé dans l'invention de textes en diverses langues inventées, traductions de textes poétiques français de mon cru, avec en tête une préoccupation et une recherche purement sonore et musicale. La table phonétique que j'utiliserai pour mes pièces en langue inventée se trouve à la page 3 de la pièce "Phonèmes" (page 3 du pdf) – et elle se trouve enregistrée en Annexe 2.

Assez complexes à prononcer, ces textes font que je nécessite une toute autre approche que la relation classique entre compositeur.trice et interprète. Puisqu'ils sont de mon cru, je suis peut-être mieux placé, pour le moment, pour être le premier interprète de ces textes, que je peux pratiquer à loisir et enregistrer moi-même. Le médium de l'enregistrement et de l'électronique apparaissent ici comme une manière de transformer ce problème en opportunité, car je me peux me permettre des choses différentes que si je travaillais avec des interprètes et un temps de répétition incroyablement limité avant un concert, ce qui est d'usage quand on a des moyens financiers et une notoriété très limitée! Je

présente ici "**L'Étang sur le Bord de la Falaise**", (voir le texte) avec instruments de percussions maison (comme des bouteilles, des pots masson, mais aussi un floor tom, des handclaps et des baguettes de bois) et ocarinas, que j'ai enregistré moi-même, et bruits vocaux divers, improvisés par des ami.es choristes, puis recomposés électroniquement. Je n'ai pas eu besoin ni envie de faire de partition au propre hormis quelques notes sur des feuilles mobiles et un plan précis de la forme, ce qui s'éloigne également de la tradition classique. Avec la pièce "**Phonèmes**", en cours de composition, je reviens dans une certaine mesure à la partition, mais cette pièce est issue de cette même démarche d'être à la fois compositeur et interprète de sa musique.

### 2.1.3 Autres pièces

Les autres pièces présentées n'appartiennent pas encore à une suite de pièces, mais me seront utiles pour exemplifier de nombreux mécanismes de fusion musicale. Ces pièces sont pour instrumentations diverses. "**Chants et Folies de la Petite-Patrie**" est pour orchestre de solistes, "**Petits Jardins**" est pour Gamelan Gong Kebyar, "**The Hoopoe and the Owls**" est pour guitares, Flûte, Voix, Percussions et Violon, et "**Entwined, Mostly Air**" est pour Violon, Guitare et Électronique. Toutes ces pièces ont été composées avec la notation classique, pour des interprètes classiques professionnel.le.s ou étudiant.e.s, même les "Petits Jardins" pour Gamelan Gong Kebyar.

## 2.2 Esthétiques présentes

Reparcourons maintenant ces pièces en retenant les principales influences présentes. Il ne s'agira pas de la totalité des influences, mais cela précise le portrait de ma musique au niveau stylistique. Avant, j'aimerais avertir la lectrice et le lecteur que je suis conscient que ces catégories sont musicalement et sociologiquement immenses, et donc que de les nommer ainsi, en gros titres, peut apparaître soit un peu imprécis, soit un peu présomptueux. C'est pourquoi je précise que je ne retiens dans mon bagage compositionnel qu'une petite partie de chaque grande tradition musicale, ne maîtrisant bien sûr pas chacun de ces styles à la perfection.<sup>15</sup> À terme, je souhaite approfondir autant

---

<sup>15</sup> Ma seule formation académique que je considère plus "aboutie" est celle en musique classique. J'ai été initié aux autres musiques soit par des cours réguliers en *Oud* pour la musique arabe et turque, ou des cours d'appoint, très instructifs mais nécessairement partiels pour les musiques Balinaise, Géorgienne, et Indienne. C'est un des défis que je compte relever, et peut-être une des critiques que l'on pourrait m'adresser comme compositeur de musique fusion.

que possible mes influences, cela dit, j'aimerais suggérer que cela ne rends pas la musique qui résulte de ces démarches moins recherchée pour autant, cette réalité étant probablement inhérente à la démarche de fusion. Pour un temps de travail donné, le musicien "non-fusion" dévouera typiquement ce temps à une seule tradition musicale, tandis que le musicien de fusion divisera ce temps en plusieurs traditions. Bien que chaque tradition d'inspiration y sera forcément moins approfondie, je juge que le résultat musical de la fusion sera au total le fruit d'autant d'effort, de recherche et de créativité que la musique "non-fusion". Et donc tout autant susceptible d'intriguer, de toucher, d'émouvoir musicien.nes et mélomanes, comme le font déjà des styles musicaux issus de la fusion d'éléments éloignés, tels que le jazz et le jazz-fusion, par exemple. Il demeure que le projet d'approfondissement de mes influences est aussi important et énergivore que motivant et inspirant.

### 2.2.1 Musique classique européenne

Toute ma musique me semble pleinement ancrée dans un cadre classique occidental, avec tous les apports modernes. Et pourtant... si c'est une influence qui est toujours là, elle n'est pour moi jamais totalement au premier plan, il y a toujours d'autres influences qui prennent beaucoup de place. Ma conception abstraite de tous les paramètres musicaux est construite par la musique classique, mais je ne m'en satisfais pas, au niveau de l'esthétique à proprement parler. La musique classique m'a donné des outils fondamentaux, un "alphabet", mais mon vocabulaire ne peut se limiter à celui des Debussy, Ravel, Stravinski, Ligeti, Messiaen, Liszt, Beethoven, et ainsi de suite, qui ont forgé ma conception de la musique qui possède plus souvent qu'autrement plusieurs de ses caractéristiques profondes que nous lui connaissons et que Bhagwati identifie. Par exemple, une performance basée sur la partition et une certaine séparation entre compositeur et interprète, quoi que je joue un rôle d'interprète et d'improvisateur dans mon processus compositionnel, et quelque fois, dans les représentations également. Du côté symbolique, je me trouve également du côté de cette musique classique occidentale en prenant généralement la musique en elle-même comme seul ou principal objet d'attention esthétique. Je valorise également l'innovation esthétique même si comme nous avons vu précédemment je tente d'attribuer à cette notion d'innovation un caractère totalement subjectif et non objectif ni universel. J'utilise aussi plus souvent qu'autrement les instruments occidentaux et les musicien.nes avec qui j'ai travaillé sont pour la plupart issus de cette tradition. Finalement j'utilise souvent les technologies musicales – le séquenceur, surtout – à des fins créatives et esthétiques. (BHAGWATI, 2018. p18)

## 2.2.2 Musiques du Moyen-orient, d'Afrique du Nord et d'Inde

Les musiques de ces traditions constituent un des grands piliers de mon langage musical et des sonorités et couleurs que j'essaie de créer. Réitérant que je suis conscient du caractère immensément vaste, varié et complexe de ces catégories, je ne peux non plus nier que je me baigne de quantité des musiques classiques et traditionnelles de la Mauritanie et du Maroc jusqu'à l'Iran et l'Inde<sup>16</sup>, en passant par la Grèce, la Turquie et l'Asie Centrale, écoutant attentivement et tentant d'intégrer de manière auditive le plus possible de leurs idées et nuances musicales, et cette méthode.

L'influence de la musique arabe est présente chez moi de manière intuitive depuis l'enfance par l'écoute, mais ce n'est que récemment que je me suis mis à l'étudier plus en profondeur. Étude de la musique et pratique du *'oud* avec le oudiste Mohamed Masmoudi, mais pour la théorie je me suis servi de diverses sources telles le site internet *Maqam World* (FARRAJ, 2001-1018), ainsi que l'Encyclopédie Garland (DANIELSON, 2002) très grande source d'explication plus détaillée dans les mécanismes musicaux, quoique moins riche en exemples que *Maqam World* qui est véritable mine d'or pour la recension des différents *Maqamat* et le répertoire composé dans chaque *Maqam*. Comme il s'agit de traditions qui place l'improvisation au centre de l'intégration de la musique, le travail du *Taqsim* et la rétroaction de mon professeur de *'Oud* est un outil inestimable pour intégrer toutes les nuances modales, nuances qui sont parfois difficiles à verbaliser. Pour ce qui est de mes sources plus théoriques en matière de modalité indienne, je puise dans le livre "The *Raga Guide*" (BOR, 1999), certes introductoire mais qui fait le pont entre notation occidentale et écoute de courtes performance de *Raga* dont les extraits sont disponibles, puis j'ai eu le privilège de recevoir un enseignement des Gundecha Brothers<sup>17</sup>, me permettant d'aller plus en profondeur dans cette musique.

Parmis les pièces dont l'influence moyen-orientale est la plus forte, je nommerais "**Petits Dessins et Pelleteux de Mirages**", "**Byla Cesta**", dont la partition est en Annexe 3a, "**Chants et Folies de la Petite-Patrie**", "**The Hoopoe and the Owls**", dont la partition est en Annexe 4. Ces

---

16 Par exemple, des musiciens tels que Amaan Ali Bangash, John McLaughlin, Zakir Hussain, T.H. Vikku Vinayakram et Hariprasad Chaurasia.

17 Musiciens indiens spécialisés en Dhrupad, forme parmi les plus anciennes de musique classique Hindustani, du nord de l'Inde.

pièces utilisent néanmoins d'autres influences que moyen-orientales. Dans "Petits Dessins...", j'avais également en tête des éléments harmoniques inspirés de la musique vocale médiévale, et une texture et un déroulement musical par "tableaux", inspirés de la musique classique impressionniste et moderne, ainsi que du rock progressif. Dans "Byla Cesta", je me suis également inspiré des magnifiques harmonies vocales bulgares, avec certains phrasés de musique indienne aussi, et de chant diphonique de Touva et de Mongolie. Pour "Chants et Folies..." et "The Hoopoe...", j'extrapole assez librement au niveau des textures et des harmonies, que j'enchaîne également dans une forme par tableau qui n'est pas du tout typique de la musique moyen-orientale.

Les musiques moyen-orientales ont de fortes influences sur mes idées, d'abord mélodiques grâce à toute la richesse de l'ornementation. Puis, l'ornementation a des conséquences sur le paramètre de la texture qui s'enrichit d'hétérophonie. Et, l'immense richesse modale de ces musiques a généré des expériences fondamentales pour mon langage, que je présenterai. La musique moyen-orientale a aussi été, et ce depuis l'écoute intuitive de mon enfance, une fenêtre grande ouverte sur une conception riche, complexe et nuancée du tempérament musical qui fait que je ne peux me limiter à une conception à 12 sons de la musique. Ces influences seront discutées dans les sections sur la modalité (section 3) et sur la mélodie et l'ornementation (section 4).

### 2.2.3 Musique médiévale d'Europe

Parmi les musiques médiévales d'Europe, la Messe de Notre-Dame, de Guillaume de Machaut, en particulier l'interprétation faite par l'ensemble Organum de Marcel Pérès, exerce sur moi depuis de nombreuses années une fascination des plus profondes et a définitivement marqué mon rapport, d'abord aux couleurs harmoniques très fortement diatoniques, puis au type de contrepoint incluant à profusion des quintes et octaves parallèles, des secondes parallèles et fausses relations, et finalement au timbre vocal, puissant mais sans lyrisme, avec très peu de vibrato, comme solidement ancré dans la terre et le roc.

Deux des pièces dans lesquelles cette influence est la plus consciente sont les pièces chorales "**Communautés des Canopées Libres**" et "**Révolutions en Forme de Rivière**". Mais ces pièces utilisent bien d'autres sonorités, notamment, dans "Communautés..." avec des inspirations de musique

classique indienne, de Bali, et dans "Révolutions..." avec l'utilisation de modalités, d'harmonies et de rythmes d'un tout autre ordre que médiéval. De plus, dans les deux cas, les sonorités de la nature font partie intégrante du langage musical.

#### 2.2.4 Musique de Géorgie

Nouvelle venue au sein de mes influences, la musique traditionnelle de Géorgie n'en est pas moins devenue un autre de mes coups de coeur musicaux, notamment à travers l'ensemble Georgika (GEORGIKA) et l'ensemble Riho (RIHO, 1999), ainsi que l'enseignement de Frank Kane (KANE, 2017) et de Carlo Linich (NYFOLKLORE). De plus, le site internet Alazani.ge (ALAZANI) est une formidable source d'enregistrements de ces musiques traditionnelles.

J'ai eu l'occasion d'effectuer une composition inspirée de certains éléments de musique Géorgienne, "**L'Étang au Pied de la Falaise**", ainsi qu'un arrangement, "**K'viria**", dont la partition complète se trouve en Annexe 5d. Dans "L'Étang...", j'ai aussi fait usage d'influences médiévales au niveau mélodique, notamment, mais aussi, encore, de celles de la nature et de la poésie. Dans "K'viria", c'est plutôt le chemin inverse qui a été effectué, c'est-à-dire, partir d'une pièce géorgienne traditionnelle, et en faire un arrangement certes personnel mais qui conserve tout de même une grande partie du caractère d'origine<sup>18</sup>.

La musique géorgienne a influencé de plusieurs façons certaines idées harmoniques, dynamiques et timbrales. La musique géorgienne, particulièrement la musique de Svanétie, région de Géorgie, dont l'ensemble Riho est un groupe incontournable, a également eu une influence indélébile sur ma conception du tempérament musical, qui a mené à des expérimentations que je discuterai plus loin, dans la section 3.5.

---

18 Je dis d'origine, mais en réalité, l'original "K'viria", datant des premiers siècles de notre ère, était une polyphonie à 3 voix non tempérée, à écouter en Annexe 5a... malheureusement impossible à donner à un chœur occidental, j'en ai bien peur! Je me suis donc basé sur une version plus récente de cette pièce, que vous pouvez écouter en Annexe 5b, datant peut-être du milieu 20ème siècle, ai-je appris dans mes échanges avec Frank Kane. Le groupe Village Harmony, à l'origine du livre duquel j'ai tiré l'arrangement, n'est malheureusement pas spécifique quand à leur source.

### 2.2.5 Musique de Bali

La musique de Bali, sans que son influence ne soit un des piliers fondamentaux de mon langage musical, est néanmoins une grande tradition dont il m'est impossible d'ignorer la puissance rythmique, les timbres flamboyants et les modalités inouïes. Il m'est également impossible d'ignorer la présence d'un Gamelan Gong Kebyar à l'Université de Montréal! J'ai pu avoir la chance de jouer dans ce gamelan à plusieurs reprises et d'entendre la musique "de l'intérieur", ce qui est fantastique pour un compositeur. Puis j'ai composé à plusieurs reprises pour le Gamelan (deux de ces compositions ont été interprétées, d'autres encore sont des montages que j'ai effectué en enregistrant moi-même plusieurs instruments sur plusieurs pistes, d'autres sont pour le moment confinées au papier...).

En raison de l'instrumentation, je présenterais ici "**Petits Jardins**", cycle de 5 courtes pièces pour gamelan, mais cette pièce, si elle est pour Gamelan Gong Kebyar, n'est pas pleinement ancrée dans le langage musical balinaise. J'inclue également le mouvement "**II – Ku Mé Ka**" de la pièce "**Phonèmes**", fortement inspiré du Kecak balinaise dans son intention et son énergie, bien qu'utilisant des syllabes, des rythmes et une structure bien différentes. Si je trouve des connivences partout dans la musique Balinaise avec mes goûts musicaux, je ne sais pas si je puis nommer un paramètre où elle est à eu une influence décisive, outre peut-être une énergie rythmique et un goût prononcé pour une rapidité mélodique!

### 2.2.6 Hard Rock et Rock Progressif

Le contexte des deux dernières années et demie de mon parcours académique a sans doute été moins propice à la réalisation de projets de style rock. Ce n'est pour moi que partie remise, et même s'il est difficile de présenter un extrait audio qui le démontrerait hors de tout doute, je crois que l'énergie, la vigueur et la puissance rythmique que m'a procuré le hard rock me pourchasse à travers mon intégration de nombreux autres styles musicaux. Dans la famille du rock, citons Dream Theater et Gentle Giant pour le rock progressif, et Led Zeppelin, Black Sabbath et Jimi Hendrix pour le Hard Rock.

Je crois également qu'un certain sentiment de liberté éclatée et onirique se dégageant du rock



progressif est une des inspirations majeures pour donner un sens musical à des expérimentations théorique. Frank Zappa serait une des figures de cette posture expérimentale au sein du rock.<sup>19</sup> Une telle expérimentation n'est bien sûr pas l'apanage du rock progressif. Plusieurs tiendraient la musique classique d'aujourd'hui, surtout la musique atonale ou électroacoustique, comme source d'expérimentation, de rêve et de liberté expressive. Comme j'ai dit, ma musique est ancrée dans ce cadre classique, oui, mais à mes débuts compositionnels, c'est le rock progressif qui me poussait à vouloir essayer autre chose, expérimenter de nouveaux modes, de nouveaux rythmes, de nouvelles formes, bien avant d'avoir intégré la musique classique.

### **2.2.7 Tradition, fusion, ou création d'un nouveau style?**

J'ai parlé en section 1.3 des manières de fusionner des traditions entre elles, ou de fusionner des traditions musicales avec notre propre expérimentation personnelle. Je suis parti des approches plus proches de la tradition, jusqu'aux approches plus expérimentales, en mettant de l'avant la possibilité pour le/la compositeur.trice contemporain.e de se mouvoir dans les styles et sur l'axe des différentes manières de fusionner les styles.

Commençant par le premier bout de l'axe, "K'viria", exemplifie sans doute le mieux un mode plus traditionnel de fusion – qui n'est pas une restitution complète de la tradition, bien entendu. On reste dans le domaine de la création, mais sans trop changer les sonorités. De l'arrangement de Village Harmony au mien (comparer l'audio de l'Annexe 5b avec l'audio de l'Annexe 5c), l'harmonie passe de 3 à 4 voix, en ajoutant certaines couleurs personnelles, mais pour ce faire j'avais quand même en tête toutes les sonorités harmoniques géorgiennes. (Comparer figure 1 et 2)

---

19 Tant il pousse loin cette idée d'expérimentation, présente par ailleurs dans beaucoup de groupes de rock progressif, Frank Zappa dépasse les bornes de la musique rock progressif et du rock tout court. Pour jouer sur les mots, son rock est tellement progressif (expérimental) qu'il n'est plus du rock progressif! Mais je le nomme ici car il est raisonnable de considérer le rock comme un des ancrages de son oeuvre et parce que sa démarche expérimentale est aussi perceptible chez d'autres groupes de rock progressif, quoi qu'en moindre mesure, sans doute.

**Figure 1** (CUYLER, 2014. p25. Audio en Annexe 5b, 0:44)

(De haut en bas, clef de *Sol* octava bassa, clef de *Sol* octava bassa, clef de *Fa*)

Figure 1 shows three staves of music. The top staff is in a soprano clef (C1), the middle in an alto clef (C3), and the bottom in a bass clef (C4). All staves contain the lyrics "k'vi - ri - a - i" with a long horizontal line underneath. The notes are simple, mostly quarter and half notes.

**Figure 2** (Annexe 5d, mes.11 à 15. Audio en Annexe 5c, 0:41)

Figure 2 shows four staves of music. The top staff is in a soprano clef (C1), the second in an alto clef (C3), the third in a bass clef (C4), and the bottom in a bass clef (C4). The lyrics are "K'vi - ri - a - i" on the first two staves and "K'vi - ri - a - i" on the last two. The music includes various ornaments and dynamics like *mp*. A copyright symbol is at the bottom.

Diverses instances d'ornementation mélodique ajoutée me permettent de rendre la pièce un peu plus active, en phase avec certains critères davantage moyen-orientaux ainsi que ma personnalité de compositeur. (Comparer à nouveau figure 1 et 2, ainsi que 3 et 4)

**Figure 3** (CUYLER, 2014. p25. Audio en Annexe 5b, 0:03)

Figure 3 shows a single staff of music in a soprano clef (C1). The lyrics are "o k'vi - ri - a i i" with a long horizontal line underneath. The notes are simple, mostly quarter and half notes.

Figure 4 (Annexe 5d, mes.1 à 4. Audio en Annexe 5c, 0:06)

Rubato ♩ = 60 Arr : Patrick Bengio

A

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Solo *f*

O Ho! K'vi - ri - a i

Solo *f*

O Ho! K'vi - ri - a i

Une ornementation est tout à fait possible en musique géorgienne – par exemple dans les chants de Kakhétie, mais pas nécessairement en musique de Svanétie dont la pièce Riho est issue, et les ornements de Kakhétie ont des contours bien particuliers dont je dépasse quelque peu les bornes ici.

Pour certains passages, je suis également allé puiser dans la version plus ancienne de K'viria (RIHO, 1999, pièce 11), interprétée par l'ensemble Riho (en Annexe 5a)... ajoutant à l'arrangement de Northern Harmony, un certain retour à la tradition plus ancienne. (Voir figure 5a et 5b et comparer avec les extraits audio mentionnés, de l'Annexe 5a)

Figure 5a (Annexe 5d, mes.41 à 43, comparer avec Annexe 5a, 0:51)

A tempo ♩ = 130

*ff*

Ho! Yo!

*ff*

Ho! Yo!

*ff*

Ho! Yo!

*ff*

Ho! Yo!

43

S

A

T

B

Yo!

Yo!

Yo!

Yo!

Figure 5b (Annexe 5d, mes.44, comparer avec Annexe 5a, 0:00)

*mf* Solo

*p* *f*

K'vi-ri - a o - ri - ra o - ri - e - o W

Je me suis également permis des ajouts formels, ainsi que des divisi et des notes hyperbasses, inusitées en musique géorgienne traditionnelle, à ma connaissance. (Voir figure 6)

Figure 6 (Annexe 5d, mes.48 à 52, audio en Annexe 5c, 2:22)

Figure 6 is a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score spans measures 48 to 52. The lyrics are in Georgian. The Soprano part starts with a fermata on the first note. The Alto and Tenor parts have a fermata on the last note. The Bass part has a fermata on the last note. The lyrics are: a gim - li - ts'ish, k'vi - ri - a sa - e wo da.

Poursuivons avec "Byla Cesta", qui exemplifie une approche beaucoup plus personnelle de la fusion musicale. Certes, le thème principal, monodique, est d'origine traditionnelle (par exemple, ZPIVANKY, 2008). Et l'idée d'y inclure un drone avec des chants diphoniques, provient de l'arrangement sur lequel je me suis basé pour mon propre arrangement, de Lily Storm (fait-elle un emprunt à la musique de Touva et de Mongolie? Ou est-ce une technique vocale qui fait son chemin dans le chant choral contemporain?), du groupe Kitka (KITKA, 2013). La figure 7 montre ces divers éléments réunis, "diph." correspond au chant diphonique.

Figure 7 (Annexe 3a, mes.15 à 16, audio en Annexe 3b, 1:10)

Figure 7 is a musical score for five vocal parts: Duo, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score spans measures 15 to 16. The lyrics are in Georgian. The Duo part has a fermata on the last note. The Soprano, Alto, and Tenor parts have a fermata on the last note. The Bass part has a fermata on the last note. The lyrics are: bi - la tsés - ta bi - la ush - la - pa - na. The Duo part has a fermata on the last note. The lyrics are: diph. pa - na diph.

Mais pour le reste, c'est l'acte compositionnel qui domine, transformant de beaucoup le caractère de la pièce par rapport au style tchèque traditionnel et par rapport à l'arrangement de Kitka.

Extrapolant une certaine parenté modale entre la mélodie d'origine en mode [1 2 3 4 5 b6 b7] - l'arrangement de Lily Storm faisant également de brefs ornements avec b2 - et le *Maqam* arabe *Hijaz* que l'on peut simplifier à [1 b2 3 4 5 b6 b7]<sup>20</sup>, j'ai composé, en me servant du thème comme pilier sur lequel graviter, un chant solo écrit mais au caractère improvisatoire, directement inspiré des traditions improvisatoires arabes *Taqsim* et *Layyali*, dont la figure 8 montre le début, mais cela s'applique des mes. 1 à 12.

Figure 8 (Annexe 3a, mes. 1 à 3, audio en Annexe 3b, 0:01)

Arr. Patrick Bengic

Très libre, à la *Taqsim* ♩ = 60

Alto Solo *mf*

bi - la tsés - ta

Puis, j'ai harmonisé ce thème, avec une harmonie plutôt personnelle, en évitant les références tonales classiques, mais en recherchant intuitivement certaines des intrigantes couleurs harmoniques entendues dans la musique vocale Bulgare dont les enregistrements "Le Mystère des Voix Bulgares" par le chœur de femmes de la télévision et de la radio Bulgare sont un merveilleux exemple<sup>21</sup> (KOUTEV, KYURKCHIYSKI, 1987). La figure 9 montre le seconde partie du thème traditionnel harmonisée avec cette inspiration, mais cela s'applique des mes. 24 à 47.

Figure 9 (Annexe 3a, mes. 30 à 31, audio en Annexe 3b, 2:43)

Soprano: kam ti krà - tshish kam ti krà - tshish sès - tritsh - ko ma mi

Alto: kam ti krà - tshish kam ti krà - tshish sès - tritsh - ko ma mi

Tenor: kam ti krà - tshish kam ti krà - tshish sès - tritsh - ko ma mi

Bass: kam ti krà - tshish kam ti krà - tshish sès - tritsh - ko ma mi

Puis arrive un chant évocateur de certains motifs du thème, avec de légères touches

<sup>20</sup> Le *Maqam Hijaz* alterne entre le degré b6 et ♮6. Parce que la pièce devait être chantée par un chœur occidental, j'ai opté pour le degré b6 alternant avec bécarré 6, dont j'aime de toute façon la couleur dans ce contexte.

<sup>21</sup> La pièce "Pilentze Pee", peut être écoutée pour un bel exemple, bien que je ne me sois pas directement servi de cette pièce spécifique. Voir version sur Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=5v3piS-mScI>

hétérophoniques et d'ornementation, mais plus rapide, fort et vigoureux, d'inspiration arabe encore une fois, et dans un caractère résolument différent de l'original. On est donc dans une démarche transculturelle bien différente de celle par exemple effectuée dans mon arrangement de K'viria, le spectre des possibilités explorées y est plus large. Voir la figure 10, mais cela s'applique des mesures 48 à 57.

Figure 10 (Annexe 3a, mes. 48 à 51, audio en Annexe 3b, 3:47)

mtshé pos - lû - chat

140 **D**

la la la la la la la la

Byla Cesta

2ème fois *pp*

2ème fois *pp*

2ème fois *pp*

2ème fois *pp*

La fin de la pièce voit une superposition d'un accord suspendu, en drone, comme on en retrouve dans la musique vocale Bulgare, du bourdon en chant diphonique et du solo au caractère improvisatoire. Voir la figure 11, mais cela s'applique des mes. 58 à 76.

Figure 11 (Annexe 3a, mes. 58 à 51, audio en Annexe 3b, 3:47)

**E** Très libre, à la Taqsim ♩ = 90

Byla Cesta

Alto Solo

na

Duo

57 *mf*

57 diph.

Soprano

na a na a na a

Alto

na a na a na a

Tenor

na a na a na a

Bass

na a na a na a

Parmi les autres oeuvres qui exemplifient d'une certaine manière ce type de fusion, je nommerais "Petits Dessins..."<sup>22</sup>, "Communautés...", "Révolutions...", "L'étang au Pied de la Falaise" et "The Hoopoe and the Owls". C'est notamment un type de fusion par tableau, dans lequel les styles sont parfois dissociables, parfois indissociables, le tout pour servir une forme en constante évolution, chose que j'affectionne particulièrement.

Continuant sur l'axe des types de fusion, vers les approches de plus en plus transformatrices des inspirations d'origine, je mentionnerai l'oeuvre "Chants et Folies de la Petite-Patrie". Certes, je suis parti sans ambiguïté de certains éléments propres à la musique moyen-orientale d'un côté – hétérophonie, ornementation mélodique vigoureuse et constante, pulsation rythmique bien sentie, modalité structurante de la pièce – et de l'autre, l'instrumentation occidentale du Nouvel Ensemble Moderne. Mais plutôt que de faire évoluer l'oeuvre en faisant apparaître de nouveaux éléments esthétiques, ce que j'ai nommé ci-haut forme par tableau, je procède par un développement interne des paramètres modaux et hétérophoniques – ainsi que contrapuntiques dans une moindre mesure. Je donnerai plus de détails à ce sujet, plus loin, dans l'analyse par paramètre. Ainsi, le langage musical est sans doute plus unifié, et aussi, le développement des paramètres me pousse dans une direction qui m'éloigne de mes inspirations externes, moins nombreuses sans doute que dans d'autres de mes oeuvres précédemment discutées. L'autre pièce dans cette manière de fusionner est le mouvement "II – Ku Mé Ka" de la pièce "Phonèmes", mais je crois que des passages dans plusieurs autres de mes pièces relèvent de cette volonté. C'est une approche que je souhaiterais développer davantage dans mes projets futurs, sans toutefois rejeter les autres.

On a vu que dans beaucoup de pièces présentées, même si j'expérimente à partir des paramètres musicaux, créant mes propres rythmes, mes propres modes, on pourra toujours reconnaître l'influence d'un ou de plusieurs styles, par exemple, moyen-oriental, balinaï, ou géorgien. Ainsi on aurait affaire à une forme ou une autre de musique fusion. Mais, il m'apparaît que de temps à autres je souhaite créer un style tout à fait inventé, dans les interstices qui existent entre mes influences externes, plus traditionnelles. J'ai souvent une certaine volonté d'originalité en tête lorsque je compose, bien sûr, mais ici il s'agit plutôt d'une invention au niveau macroscopique – non seulement de tel ou tel paramètre (en

<sup>22</sup> Le thème de cette pièce est directement inspiré de la pièce grecque Tou Agiou Georgiu (*Grèce, Paralogues, Chants traditionnels*, 2006).

fait, je peux réutiliser des paramètres provenant de styles préexistants), mais bien de la sonorité entière de la pièce. Je mentionnerais ici "Phonèmes" lorsque considérée dans son ensemble, mais aussi dans ses mouvements "IV – Le Vent" et "VIII – Les Voix", "L'étang sur le Bord de la Falaise", "Entwined, Mostly Air" et les "Petits Jardins".

### **"L'étang sur le Bord de la Falaise"**

Cette pièce me permet d'aborder deux problèmes. Cette affirmation que j'ai faite au dernier paragraphe, cette prétention d'inventer un style, me semble plutôt délicate. Au final, l'important est que la sonorité soit plaisante pour l'auditoire et moi-même, mais aurai-je vraiment réussi à dépasser la fusion pour inventer un style? Pour un jeune compositeur qui est en dans le processus de maîtriser tous les outils à sa disposition, il est possible que cela ne soit pas chose faite, ce qui est bien normal. Mais je veux surtout parler d'une autre problématique. Même si le compositeur essaie de créer quelque chose de nouveau, l'auditoire, lui, reconnaîtra probablement telle ou telle influence, à tort ou à raison. Un auditoire non averti pourrait bien confondre tous les types de musiques "atonales", par exemple... aurait-il tort? Oui, et non. Le point de vue subjectif de l'auditoire est aussi une des facettes de la réalité artistique de l'oeuvre, sans laquelle l'oeuvre n'a aucun fondement social et culturel.

Et donc, pour revenir à "L'étang sur le Bord de la Falaise", j'ai pu aussi faire ce constat dans les diverses esthétiques qui m'intéressent. Pour cette oeuvre, je voulais créer des moments polyrythmiques, dans un esprit de pure invention à partir du paramètre rythmique, pas dans un esprit de fusion de différentes traditions. J'ai donc composé des rythmes et une forme de mon propre cru, qui suit un texte que j'ai composé d'abord en français puis traduit dans une langue totalement inventée dans son vocabulaire mais fortement inspiré du français québécois dans sa phonétique. Le tout, joué sur des instruments aussi divers que des pots Masons, des ocarinas<sup>23</sup>, un floor tom, une bouteille de bière frappée, des baguettes de bois frappées, des handclaps, et ainsi de suite. (Écouter par exemple l'audio de "L'étang sur le Bord de la Falaise", 4:35 à 5:00 et 5:57 à 6:30)

J'ai eu des commentaires à l'effet que cette pièce pourrait sonner comme inspirée des musiques polyrythmiques d'Afrique, d'autres commentaires mentionnaient aussi la musique de Bali. C'est à la

---

23 Instrument présent depuis 12000 ans dans de très nombreuses cultures. (WIKIPEDIA, 2018)



fois faux et vrai. Mes connaissances spécifiques en musiques d'Afrique sont trop faibles pour que cela soit une influence concrète. De plus, l'auditoire qui fait cette association aurait de la difficulté, à moins d'un hasard, à trouver dans le vaste et culturellement très hétérogène univers musical africain, le rythme, la forme, l'instrument, le mode ou la mélodie spécifiques que j'aurais empruntés – car comme je l'ai dit, il n'y a pas eu emprunt conscient, contrairement aux pièces discutées précédemment telles K'viria ou Byla Cesta. Mais, cette pièce contenant des caractéristiques percussives et polyrythmiques et étant fortement ancrée dans des métriques audibles, un auditoire occidental, en contraste à sa propre musique classique, pourra potentiellement y entendre des influences de musiques africaines – si tels sont les archétypes qui sont présents dans son esprit. Le compositeur lui-même, étant baigné d'un contexte culturel, possède dans son esprit lesdits archétypes même si sa démarche en musique fusion le pousse à raffiner constamment ses connaissances et à remettre les archétypes en question. De plus, un style musical n'est pas une entité finie, avec des frontières bien établies, mais cela, l'auditoire ne s'en préoccupe pas, il a une perception plus immédiate et intuitive de l'oeuvre musicale qu'il reçoit. Bien que je sois fier de cette pièce, il apparaît après coup que pour les pièces dans lesquelles je souhaite inventer un style plus original, je dois soit assumer la possibilité que ma musique soit interprétée fort différemment de la démarche qui l'a créée ou faire le choix de réajuster le tir, dépendamment de toutes sortes de circonstances et préoccupations qui ont été discutées en Annexe 1. Si je compte poursuivre dans cette voie avec certains projets musicaux futurs, c'est à tout le moins en connaissance de cause.

### **"Petits Jardins"**

Un enjeu similaire est perceptible à l'écoute de la pièce "Petits Jardins". Certes pas à des années-lumières de la musique Balinaise, je me demande néanmoins combien de cette perception est due au langage musical lui-même, et combien est simplement due à l'instrumentation. Dans cette pièce, j'essaie d'inventer un langage qui ne soit pas directement relié au langage du Gamelan Gong Kebyar classique. On y trouve toutes sortes de rythmes que je n'ai jamais entendu en Gamelan classique, notamment, une rythmique de 7/16 (2+2+3) contre 21/16 (3+3+3+3 / 3+3+3) et contre 7/4). Voir la figure 12.

Figure 12 (Petits Jardins mouvement I, mes. 2 à 5, audio, 0:03)

The musical score for Figure 12 is divided into two systems. The first system contains vocal lines and instrumental parts for 'Improv en'. The vocal lines have the lyrics: "Laissez vibrer main droite" and "Étouffer main gauche là où possible". The instrumental parts are for 'Improv en'. The second system contains parts for Trompe, Kendang, Kajar, and Gong. The Trompe part has the lyrics: "Étouffer là où possible" and "Improv en". The instrumental parts are for Trompe, Kendang, Kajar, and Gong. The score features complex rhythmic patterns and time signature changes from 12/16 to 9/16 and 4/4.

On y trouve également une recherche de timbres non conventionnels, en renversant les *Rejong*, ce qui a aussi pour effet de produire des notes hors-mode (mouvement II, mes. 6 à 9, *Rejong*), en jouant du *Kajar* avec les mains (mouvement V, mes. 1 à 5) et du gong avec les mains plutôt qu'avec le bâton (mouvement III); une recherche d'un langage harmonique plutôt qu'hétérophonique ou à deux voix comme c'est plus traditionnellement le cas (mouvement IV, mes. 6 à 38, voir exemple figure 13); et finalement une tentative d'utiliser les autres modes que le mode [1 b2 b3 5 b6] plus habituellement entendu, notamment le mode [1 b2 4 b5 b6] (mouvement IV) et le mode [1 2 #4 5 7] que j'affectionne particulièrement (mouvement I et V).<sup>24</sup> Les trémolos écrit à la figure 13 sont d'ailleurs fait pour être joués de manière différente de la manière standard du gong kebyar. Au lieu de coups standards rapides effectués avec le bout du *Pangul*, du bâton utilisé pour l'instrument *Gansa*, il faut jouer des coups rapides alternés entre le coup standard et l'autre bout du *Pangul*, le manche, permettant au joueur d'aller deux fois plus vite.

<sup>24</sup> Il va sans dire que les modes que je viens d'énoncer ne sont pas du tout tempérés en 12, et sont directement issu du Gamelan disponible à l'Université de Montréal. En raison de ce tempérament, le mode [1 2 #4 5 7] est celui dont les degrés sonnent le plus loin de la transcription tempérée qu'on peut en faire.

Figure 13 (Petits Jardins mouvement IV, mes. 8 à 11, audio à 0:20)

The musical score for 'Petits Jardins' movement IV, measures 8 to 11, is presented in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl), Alto (Aigu), Middle (Med.), and Bass (Grave). The second system includes staves for Rej (Rej I, II, III, IV). The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the flute and a rhythmic accompaniment in the strings and woodwinds. A large slur covers the first two measures of the flute part.

### "Entwined, Mostly Air"

Étant d'abord faite pour soutenir une chorégraphie de danse contemporaine, cette pièce n'était pas nécessairement d'un type de démarche qui se voulait totalement inventif, ni nécessairement fusion, mais il s'inscrit néanmoins dans cette lignée. J'y ai certes "inventé" mes modes, mes rythmes, et du côté des timbres inventés, j'y ai fait utilisation de guitares, classique et acoustique, préparées en enroulant des petits fils métalliques plastifiés (ceux qui sont utilisés pour attacher des sacs de pain, d'épices ou de noix...) autour des cordes. La section la plus rythmique de la pièce (voir les mes. 18 à 46 de l'Annexe 6a, ainsi que la figure 14) fut surnommée "section Gamelan" par une professeure, certainement en raison du timbre métallique et du son de cloche de la guitare préparée. C'était sans nul doute une bonne façon de la décrire sur le moment. Noter que les notes de la guitare préparées sont jouées telles qu'écrites mais ne sonnent pas du tout telles que lues, à l'instar des partitions de piano préparé de John Cage.

Figure 14 (Entwined, Mostly Air, mes. 18 à 25, Audio à 1:22)

Et pourtant, comme avec mon exemple de musique polyrythmique africaine discuté précédemment, "Entwined..." n'utilise pas d'instrument de gamelan, balinais ou autre, ni ses modes et rythmes caractéristiques. En ce qui me concerne mes influences pour cette section provenaient davantage de la vigueur associée au rock progressif, qui fait d'ailleurs souvent usage du rythme de 7/8, quoique la douceur des instruments employés nous amène ailleurs. Dans tous les cas, je me pose encore une fois la question de la distinction entre influence externe et invention personnelle, et de leur dosage dans la perception que l'auditeur retient de l'oeuvre.

### "Phonèmes"

C'est ainsi que la pièce "Phonèmes", inachevée pour le moment, représente une étape très importante dans cette recherche de styles nouveaux, post-fusion, en quelque sorte. Je procéderai à une description de mon processus. En plus de toutes les expérimentations purement phonétiques que je veux y effectuer, au sein desquelles je ne souhaite faire référence à aucune langue préexistante, hormis le français, cette pièce est aussi pour moi un laboratoire pour expérimenter différents types de fusion, en espérant que des nouvelles couleurs et paysages musicaux y apparaissent. Pour ce faire, cette pièce présente une alternance entre deux mondes, qui s'alternent un mouvement sur deux. L'inspiration poétique pour cette pièce est une grande forêt dans laquelle l'auditoire se promène en faisant des étapes en diverses communautés imaginaires, chaque communauté ayant sa propre esthétique musicale,

construite de manière presque totalement indépendante les unes des autres. Ces communautés musicales imaginaires se trouvent dans les mouvements II, IV, VI, VIII, X et XII, dont les II, IV et VIII sont présentés ici. Certains mouvements se veulent d'une esthétique aussi inventée et hors catégorie que possible, (mouvement IV et VII), certains autres sont tributaires d'influences externes (mouvement II, par exemple, qui prends certaines allures de Kecak balinais).

Entre chaque communauté musicale se trouve la forêt en tant que telle – mouvements III, V, VII, IX et XI. Cette forêt servira à la fois de transition formelle entre chaque communauté, mais ce qui m'intéresse, c'est la conséquence de cette transition, qui servira à chaque fois de laboratoire de fusion. Chaque mouvement de forêt doit être similaire de par son timbre (phonèmes non voisé pour créer des textures aux inspirations plus électroacoustique qu'instrumentales) et son texte en français qui lui donne un air narratif, un guide. Mais chacune des forêts seront également très différentes en esthétique les unes des autres. Le mouvement III sera une fusion des mouvements II et IV, le mouvement V, une fusion des IV et VI, et ainsi de suite. Ainsi la fusion est toujours au centre du processus, mais l'expérience consistant à accumuler les couches de fusion fera, je l'espère, émerger quelque chose de nouveau, d'intrigant, ou du moins, de très personnel. L'objectif est de créer quelque chose que l'auditoire aura de la difficulté à assimiler à l'un ou l'autre des archétypes préconçus dans son esprit. Même si ce n'est pas la seule voix que j'emploie, c'est certainement pour moi une des voies compositionnelles les plus excitantes à développer dans le futur.

### **3 Modes musicaux**

J'aborderai maintenant le paramètre modal, probablement le pilier principal de mes constructions musicales. En 3.1 je poserai tout d'abord l'influence de la modalité classique occidentale dans ma pensée musicale. Puis, en 3.2, je dévoilerai l'élargissement du répertoire de modes auquel j'ai procédé. Et finalement, en 3.3, 3.4 et 3.5, j'analyserai tour à tour l'influence modale du *Raga* indien, du *Maqam* arabe et de la musique vocale géorgienne traditionnelle, avec les éléments que j'en retiens, que je ne retiens pas, et les voies d'expérimentation personnelle qu'elles ont pu générer.

### 3.1 Influence de la modalité classique occidentale

#### 3.1.1 Similarités

Comme j'ai mentionné en 2.2.1, la musique classique est pour moi le cadre pour penser la musique, et une analyse de ma musique à travers les critères suggérés par Bhagwati montre cela sans ambiguïté. Même si le contenu musical, coloristique et expressif est loin d'être pleinement ancré dans la musique classique occidentale, ma conception abstraite des modes est quand à elle en partie inspirée de la théorie classique. J'insiste sur le fait qu'il s'agisse, dans ma pensée de compositeur, de la conception **abstraite** du mode, qui sert de référence, de canevas, en opposition à son application **concrète**, qui découle de l'abstraite mais qui va plus loin dans son raffinement. Posséder une telle conception abstraite du mode me sera extrêmement utile par la suite, autant pour comprendre et verbaliser les applications concrètes de tous les modes de par les cultures, que pour réaliser des expérimentation modales sans être attaché à des détails de composition concrète, expérimentations qui se révéleront, nous le verrons plus loin, extrêmement fructueuses.

La théorie musicale classique enseigne d'abord un type de modalité qui est complètement fixe, ce qui n'est pas le cas de toutes les traditions modales. Le mode majeur dans son incarnation la plus abstraite possède:

- sept notes,
- exprimées sous la forme de degrés,
- en relation intervallique immuable avec une tonique fixe,
- reproductibles sur tous les octaves,
- et indépendante de toute considération rythmique ou mélodique.

Ensuite vient l'application concrète des modes classiques, essentiellement les modes mineurs et le mode majeur si l'on s'en tient au langage de Bach à Wagner, et l'application concrète de ces modes vient avec tout un langage complexe et raffiné qui altère grandement les 5 caractéristiques énoncées ci-dessus, à travers tout un jeu de polarisations secondaires, de pivots, de modulations, de chromatismes, de mixtures de modes, d'ambiguïtés sur certaines natures d'accords, et ainsi de suite. Mais à la base,

tout part de l'échelle majeure [1 2 3 4 5 6 7]<sup>25</sup>, avec les 5 caractéristiques que j'ai mentionnées, que j'adopte toutes pour ma conception **abstraite** du mode. J'adopte aussi le fait que la conception abstraite du mode est par la suite mise à l'épreuve dans son application concrète au sein de l'oeuvre. Aussi, je retiens que le choix de l'échelle modale est source de mélodie, d'harmonie, de couleur et de caractère<sup>26</sup>. Je retiens aussi un certain lien entre modalité et forme, trouvant que le parcours modal ou tonal (altérations, polarisations) est un puissant élément pour faire évoluer une oeuvre.

### 3.1.2 Dissemblances

Si je retiens donc la conception abstraite d'un mode et la nécessité par la suite de la raffiner à travers tout un langage d'altérations et de polarisations, je ne retiens pas le parcours tonal archétypique, les fonctions harmoniques et les modulations qui ont une très forte influence encore aujourd'hui sur de grands pans de la musique pop et rock, de la musique de film, et sur une certaine partie des compositeur.trices classiques qui ne choisissent pas l'atonalité. Le mode majeur et les modes mineurs classiques sont d'ailleurs quasi-absents de mon oeuvre, bien que des modes leur ressemblant soient présents, tels les modes lydien, mixolydien ou dorien.

Vient ensuite la question des fonctions harmoniques. Je pars toujours de la nécessité d'établir pour chaque mode et chaque composition un parcours harmonique "préférable", une manière archétypique d'enchaîner ses accords, même si elle n'est archétypique que dans le contexte très restreint de la genèse d'une oeuvre. Mais ce parcours harmonique n'est jamais celui de la musique tonale classique. Par exemple, les enchaînements fonctionnels par secondes ou tierces ascendantes ou descendantes, plutôt que par quintes et quarts, forment une matière pour moi plus propice et évocatrice. Mais ce n'est pas systématique, j'attends de découvrir cela en chaque mode, j'attends de voir

---

25 À noter que je n'attribue pas de valeur "naturelle" à cette échelle. C'est une convention arbitraire que d'autres cultures pourraient ne pas partager. Mais c'est une convention très utile, me servant à exprimer tous les autres modes, même ceux issus d'autres cultures, comme je le montrerai plus loin. À certains moments, ce choix complexifie la donne, notamment pour les systèmes non tempérés...

26 Bien que le langage tonal classique possède une expressivité qui soit davantage redevable des applications concrètes, du parcours tonal et modulateur choisi par chaque compositeur dans chaque oeuvre, il n'empêche que le choix de base commence toujours par choisir une grande famille expressive et subjective, le mode majeur, associé à la lumière, au bien-être, à la joie, ou le mode mineur, associé à l'obscurité, au tourment ou à la tristesse. Cette description est bien sûr simplificatrice d'une réalité poétique complexe.

ce que je préfère en lui. Ainsi je crée des langages fonctionnels au sens où le degré de chaque accord a un sens fort, une fonction en relation à la tonique, tonique qui forme d'ailleurs une référence pour la construction des phrases musicales et des sections, mais ces relations sont fort différentes de celles cristallisées dans le langage de Bach à Wagner.

Aussi, ma musique n'est pas très modulante et encore moins dodécaphonique (au sens d'utiliser les douze demi-tons dans un intervalle de temps rapproché). C'est plutôt la variation des modes d'une pièce à l'autre, et l'exploration du contenu coloristique de chacun des modes, qui donne une personnalité propre à chaque oeuvre. En complément, l'utilisation d'un nombre restreint de modes dans une seule pièce assure un caractère spécifique et une cohérence à la pièce. J'ajoute à cela des fioritures pouvant sortir du mode, qu'elles soient dues à des considérations mélodiques, harmoniques, tonales (au sens de changement de tonique) ou formelles... elles sont importantes, mais ne sont pas le point d'ancrage de mon langage, elles viennent en second lieu dans la création.

Finalement, je considère comme pour possibles modes indépendants tous les modes d'une échelle donnée (majeur, dorien, phrygien, lydien, mixolydien, éolien, locrien), bien qu'il soit très utile de regrouper ces modes par famille. Je considère également comme échelles séparées et indépendantes celles que la tonalité classique classe dans une même échelle mineure, les échelles du mineur ancien, harmonique et mélodique qui sont trois échelles différentes et possèdent donc 21 modes distincts. Je ne me sers donc pas a priori du concept de mode ascendant et descendant. Dans une écoute au niveau théorique, j'entendrais un mode ascendant et descendant, comme deux modes distincts étant utilisés conjointement dans une composition. Retournant à ma table à dessin, je me dis que chacun peut être le point de départ d'un langage modal spécifique.

### 3.1.3 Analyse modale de "Petits Dessins et Pelleteux de Mirages"

Pour illustrer l'utilisation de quelques modes dans une seule pièce, tout en conservant un ancrage solide autour d'un seul mode, la pièce "Petits Dessins..." me sera utile. Le thème est en *Fa* lydien (mes. 29 à 43)<sup>27</sup>. Voir la figure 15 qui en montre une partie.

---

<sup>27</sup> Le thème de cette pièce est inspiré de la pièce grecque Tou Agiou Georgiu (*Grèce, Paralogues, Chants traditionnels*, 2006), sans toutefois en être une citation ni même un arrangement.



Figure 15 (Petits Dessins et Pelleteux de Mirages, mes. 39 à 43, audio à 2:47)



Puis la phrase module et change de mode vers son "ton-mode voisin" *Ré* dorien b5 (mes. 43 à 49). Le *Ré* dorien b5 est alors l'occasion d'une brève section plus puissante en accentuation rythmique et joue ce rôle important tout au long de la pièce. Voir la figure 16.

Figure 16 (Petits Dessins et Pelleteux de Mirages, mes. 44 à 49, audio à 2:59)

Musical score for Figure 16, showing vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "é - tre vrai - sem - bla". The score includes a section labeled "D'où jaillit la pulsation" and a "Répétition 2ème fois seulement". The dynamic marking is *f*.

Après un retour du thème lydien (mes. 49 à 52), modulation vers un autre voisin "ton-mode voisin", *La* éolien b5 (mes. 53 à 59). Voir la figure 17.

Figure 17 (Petits Dessins et Pelleteux de Mirages, mes. 54 à 59, audio à 3:13)

Les mesures 60 à 63 permettent de revenir à *Fa* lydien mais avec une brève fioriture, inspirée du tétracorde mineur caractéristique de notre mode dorien b5. Bref ornement donc en lydien, sur b3, b7, et finalement b6 au violon II uniquement. Voir figure 18.

Figure 18 (Petits Dessins et Pelleteux de Mirages, mes. 62 à 63, audio à 4:05)

Parmi les autres "tons-modes" utilisés, si on revient à l'introduction de l'oeuvre, le dévoilement nuageux et flou du thème faisait également entendre:

- le lydien en *Do* (mes. 1),
- transitionnait vers *La* dorien (mes. 8), relatif au degré VI du *Do* lydien.

- Puis apparaissait un autre voisin, le *La* dorien b5 (mes. 12),
- puis, voisin cette fois-ci du *Fa* lydien à venir dans le corps de l'oeuvre, *Sol* dorien (mes. 16).
- Ce dernier préparait le thème en *Sol*, non pas en lydien mais dans un de ses voisins, le mode lydien b3 (mes. 20 à 23), également relatif au degré III de notre *Ré* dorien b5 mentionné précédemment. Voir l'exemple du lydien b3 à la figure 19.

Figure 19 (Petits Dessins et Pelleteux de Mirages, mes. 20 à 23, audio à 1:31)

The image displays a musical score for two systems. The top system consists of two staves, likely for piano and another instrument, with a forte (*f*) dynamic marking. The bottom system consists of two staves for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II), with mezzo-piano (*mp*) dynamic markings. The music is written in 2/4 time and features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various modal shifts indicated by accidentals.

Cette pièce montre ainsi une expansion modale du concept classique de mode relatif-mineur et relatif-majeur. Il apparaît que chaque mode aurait non pas un mais six relatifs possibles. Cela génère également des possibilités en termes de tons voisins. Une seule altération peut nous amener, comme en musique classique aux tons voisins qui sont les mêmes modes – par exemple en *Fa* lydien, *Sib* et *Do* lydien - mais aussi à toutes sortes d'autres modes voisins qui correspondent à d'autres modes et même à des échelles différentes, comme ceux que nous avons nommés dans l'analyse, mais aussi, par exemple, *Fa* lydien #6, *Sol* mixolydien b6, *Mi* phrygien #4, et ainsi de suite. Les possibilités expressives qui sont générées par l'utilisation des "tons-modes voisins" sont considérables.

Bref pour revenir au rapport entre les modes que j'ai utilisé, j'ai considéré le lydien comme mode générateur du caractère et du thème, avec une place spéciale pour le mode dorien b5, puis j'ai utilisé les modes éolien b5, dorien, et lydien b3, secondaires mais importants dans la forme et l'expressivité.

### 3.1.4 Autres exemples

Avoir un mode principal dans chacune de mes pièces est un fil conducteur compositionnel auquel je tiens, pour le moment, dans presque tout mon répertoire présenté. La liste suivante n'inclut pas les polarisations ou ornements modales présentes dans les pièces, mais seulement les modes principaux de ces pièces, et n'est pas exhaustive de mon répertoire.

- "Révolutions en forme de rivière" utilise le mode [1 2 b3 4 5 b7] (dorien sans 6te).
- Le mode principal de "Byla Cesta" est [1 b2 3 4 5 b6 b7] avec [1 b2 3 4 5 6 b7] fréquemment de passage.
- "The Hoopoe and the Owls" utilise les modes [1 b2 b3 #4 5 b6 7], [1 2 #4 5 6] et le mode phrygien.
- Dans "Phonèmes", le mouvement "IV – Ku Mé Ka" utilise le mode [1 b2 b3 #4 b6].

D'autres de mes pièces ont certes des modes à eux, mais selon des mécanismes que je discuterai en détail plus loin.

## 3.2 Élargissement du répertoire de modes

### 3.2.1 Nécessité d'élargir les possibilités

Comme le démontre la section précédente, mon répertoire de mode ne s'est jamais vraiment limité aux 21 modes des 3 échelles classiques, majeure, harmonique et mélodique. L'écoute intuitive du rock progressif (par exemple Dream Theater, Liquid Tension Experiment ou Derek Sherinian) me faisait entrevoir un espace modal très large et libre, et je sentais depuis mes tout débuts musicaux le besoin de composer mes modes, par exemple mon premier mode composé: [1 b2 3 5 7]<sup>28</sup>. Cela semblait ne pas avoir de limite et me semblait musicalement très pertinent, comme en témoigne la musique des *Maqamat* arabes, et des *Ragas* indiens, par exemple. Ces musiques témoignent qu'une quantité énorme de modes n'enlève rien à chaque mode individuel, et ne dilue en rien la puissance expressive de chacun. Autrement dit, avec le développement de l'écoute, chaque mode ne finit pas par se ressembler, au

---

28 En aucun cas n'ai-je la certitude d'avoir été le premier à l'utiliser, comme avec plusieurs autres de mes modes... simplement, je ne sais pas s'il a déjà été utilisé avant. Logiquement, je peux être certain qu'un mode a déjà été utilisé si je l'ai entendu chez d'autres, mais jamais certain qu'il n'a jamais été utilisé malgré l'extension de mes recherches modales.

contraire. Le mode [1 b2 b3 b4 b5 b6 bb7] n'est pas un simple dérivé du mode mineur harmonique, "mode mineur harmonique sur son 7ème degré", entendrait-on. Ou alors, le mode [1 2 b3 4 5 #6 7] n'est pas tout simplement "assimilable" à une sorte de mode mineur un peu étrange.

***Chaque mode, combinaison ou relation entre quelques modes a pu ou pourra être le point de départ d'une musique aussi caractéristique que le mode majeur et toutes les ramifications de son utilisation ont pu l'être de la musique classique tonale.***

Cette vision a été une des pierres angulaires de mon développement musical! Et la quantité modale était réellement énorme. Pour donner deux exemples, le livre "The Raga Guide" (BOR, 1999) se veut une petite étude de 74 *Ragas* de la musique classique Hindustani, tandis que j'ai pu répertorier chez diverses sources<sup>29</sup> au moins 35 *Maqamat* dans la musique classique arabe de la région de l'Égypte à l'Iraq (ces deux décomptes sont significatifs mais pas exhaustifs).

### 3.2.2 Critères pour les possibilités modales

Une fois ma curiosité ainsi éveillée, j'ai fini par sentir le besoin de les découvrir tous, ces modes... enfin, pas tous, car certainement les possibilités mathématiques sont bien trop élevées. Et de toutes façons, j'ai aussi des sensibilités esthétiques qui m'ont poussé à n'inclure qu'une fraction des possibilités.

Comme mentionné plus tôt, dans son incarnation la plus abstraite, celle qui m'intéresse dans cette section de ma démarche, j'ai une vision très fixe de ce qu'est un mode.

- Je prends pour point de départ l'échelle majeure à 7 notes, chaque mode a une tonique et 6 autres degrés qui lui sont reliés.
- Je n'inclue pas de combinaisons de modes, ascendant et descendant à la classique, ni de combinaisons polymodales.
- J'affectionne certains chromatismes comme [1 b2 bb3], mais je n'inclue pas davantage de chromatisme, ce que serait par exemple, *Si Do Réb Ré*.
- J'affectionne les secondes augmentées comme [1 #2 3], mais après expérimentation j'ai décidé

---

<sup>29</sup> Mais surtout du site internet *Maqam World* (FARRAJ).

de ne pas inclure pas dans mes modes à 7 sons des intervalles plus larges en deux degrés conjoints. De tels modes seraient possibles, comme [1 2 b3 4 b5 #6 7], avec intervalle de "seconde sur-augmentée", ou tierce majeure, entre b5 et #6, et certains sont beaux... mais je ne les inclue pas, pour des raisons totalement arbitraires et subjectives.

De plus, cessant peu à peu de les considérer comme des dérivés des modes à 7 sons et cherchant à leur donner à eu aussi une "autonomie artistique", j'ai entrepris de rechercher les possibilités modales à 5 sons, 6 sons et 8 sons, avec des critères légèrement différents mais qui sont dans le même esprit de non-chromatisme et d'intervalles plutôt conjoints. Quatre sons et moins me semblent trop disjoint, trop proche de l'accord pour que je les utilise mélodiquement, et neuf sons et plus me semblent trop proches au niveau de la couleur musicale de la gamme chromatique à 12 sons. J'espère ainsi mieux définir une certaine esthétique modale que j'ai en tête.

### 3.2.3 Répertoire de modes, pratique et improvisation musicale

Avec l'aide du logiciel *Open Music*, j'ai donc répertorié :

- 155 modes répartis en 31 échelles pentatoniques,
- 282 modes répartis en 50 échelles hexatoniques,
- 168 modes répartis en 24 échelles heptatoniques,
- et 62 modes répartis dans 9 échelles octatoniques<sup>30</sup>.

Et ce pour un total un peu étourdissant de 667 modes répartis en 114 échelles différentes. (Voir Annexe 7)

J'ai mentionné plus tôt que je considérais chaque mode comme un potentiel musical expressif distinct, point fondamental dans ma pensée musicale. Pourtant, il y a bien trop de modes pour une seule

---

<sup>30</sup> La gamme par ton et le mode ton-demi-ton, ou demi-ton-ton, se retrouve dans ces modes. Également, il se trouve quelques échelles "à transposition limitée" dans les échelles à 6 et 8 sons, c'est pourquoi leur nombre de modes n'est pas un multiple de 6 ou 8. Il ne s'agit pas uniquement de ceux suggérés par Messiaen, il en existe quelques autres, comme [1 b2 b3 #4 5 6], [1 b2 3 4 #5 6] ou [1 b2 3 #4 5 b7]. Sans rien enlever au travail colossal de ce compositeur, je me demande pourquoi il ne les a pas inclus dans sa liste de modes à transposition limitée. Peut-être pour des raisons tout aussi subjectives que celles qui me guident à mon tour.

vie, une seule personne, cela va de soi, du moins bien trop pour qu'ils puissent faire l'objet d'une composition chacune, même en les regroupant par petits groupes de 4 ou 5. Mais je veux les aborder comme des entités expressives, pas de simples possibilités mathématiques qui existent dans un fond de tiroir.<sup>31</sup> Alors, dans un esprit métissé de ces conceptions théoriques occidentales et d'art improvisatoire issu du *Taqsim* et du *Raga*, trois traditions musicales qui ont mon admiration, j'entreprends d'inclure ces modes dans ma pratique quotidienne de la guitare, du 'Oud et du chant, et d'improviser sur chacun d'eux à tour de rôle... n'ayant bien sûr pour le moment qu'exploré une fraction de ceux-ci. Ces improvisations sont encore moins modulantes que mes compositions, forcément, et se font sur un drone, une pédale de tonique jouée sur un instrument électronique, dans le but de bien saisir le caractère du mode en relation avec sa tonique. En cela, ma pratique est plus proche du *Raga* indien qui est peu ou pas "modulant" dans le sens de changer de mode, et de tonique par ailleurs, contrairement au *Taqsim* moyen-oriental, changeant fréquemment de mode autant que de tonique, mais mes inspirations pour le contour mélodiques et le parcours interne au mode doivent en majeure partie au *Taqsim*. Le prochain chapitre sera l'occasion de mieux définir ces derniers.

Auparavant, pour avoir une meilleure idée de l'allure de mes improvisations, l'extraits des figures 20, bien que composé, est tout à fait dans l'esprit de ce que j'improviser habituellement. Voyez également, pour d'autres exemples, "Chants et Folies de la Petite-Patrie", la flûte aux mesures 152 à 171 et la clarinette aux mesures 274 à 306, ainsi que, dans "Entwined, Mostly Air", le violon aux mesures 1 à 14 et aux mesures 65 à 73.

Figure 20 (Byla Cesta - Annexe 3a, mes. 57 à 65, audio en Annexe 3b à 4:10)

31 Bien qu'une partie significative de ces modes soit utilisée au travers d'une multitude de styles, il est possible qu'une bonne partie n'ait jamais été utilisée. Répertorier lesquels ont été utilisés et lesquels sont nouveaux serait une autre entreprise aussi fascinante et importante pour l'avancée de la connaissance que colossale...



L'improvisation étant pour moi l'étincelle de la composition, n'importe quelle texture et contour mélodique peuvent se retrouver dans une improvisation, mais l'inspiration du *Taqsim* et du *Raga* en forme la base primordiale.

### 3.3 Influence modale du *Raga* indien

#### 3.3.1 Similarités

Toujours occupé à construire ma **conception abstraite** des modes, je partage avec la musique indienne classique cette conception d'une modalité fixe et constante, avec des degrés invariablement rattachée à une tonique précise. Je retiens également le fait que les *Ragas* sont évocateurs d'une couleur, d'une émotion, difficile à définir mais bien présente. Ainsi, tout comme l'improvisation dans un *Raga* sert souvent la recherche et la création de cette couleur propre au *Raga* spécifique employé, mes improvisations mais aussi mes compositions sont très souvent teintées de cette même volonté. La composition, en quelque sorte, est un lieu où je puis prendre un mode ou un nombre restreint de mode dans leur version abstraite et, à travers le travail musical concret, en extirper les couleurs et émotions que j'y trouverai. C'est pourquoi, tout comme une performance donnée en musique classique indienne sera souvent centrée sur un seul *Raga*, je fais le choix, dans mes compositions d'utiliser un nombre très restreint de modes, voir un seul, pour laisser tout l'espace nécessaire à leur déploiement musical, coloristique et poétique. Finalement, même s'ils témoignent d'une grande diversité, les types de contours mélodiques retrouvés dans les *Ragas* furent influents dans l'élaboration des critères de construction de mes modes abstraits, notamment à travers une préférence pour des modes de 5 à 8 sons, rarement plus, ainsi que pour une quantité restreinte de chromatisme dans chaque mode. Et même lorsqu'un *Raga* contient certains chromatismes – nous verrons par exemple plus bas l'exemple du *Raga Purvi* qui contient en lui les degrés 3, 4, #4, 5 et b6, donc quatre demi-tons collés, ce qui est exclu de mes modes – leur utilisation fait en sorte de ne pas décliner ces cinq notes en un seul trait mélodique rapproché, ce qui tends à rejoindre mes intentions d'un chromatisme modeste. Voir la figure 21 plus



bas.

### 3.3.2 Dissemblances

Par contre, le *Raga* n'est pas qu'un mode *abstrait*. C'est un bassin de possibilités musicales prédéfinies par une tradition en constante évolution, il contient déjà en lui-même, définies par l'usage et la tradition, toutes sortes de modalités d'*applications concrètes*. Ainsi, un *Raga* est un "*continuum, avec mode musical et composition musicale à chacun de ses extrêmes*" (traduction libre de BOR, 1999. p1)

Pour ma propre pratique personnelle de la composition, si la découverte des possibilités mélodiques intéressantes est une nécessité, je ne désire nullement les fixer a priori en vue d'utilisation future, elles seront toujours dépendantes du contexte compositionnel. Pour reprendre cette vision d'un axe mode-composition, à l'état pré-compositionnel, je me cantonne aux deux extrêmes de l'axe, ayant d'un côté produit comme compositeur classique un certain répertoire d'oeuvres fixes, et de l'autre un répertoire des possibles, répertoire de modes abstraits dont j'ai précédemment discuté. Le milieu de l'axe, aussi fertile soit-il dans le processus compositionnel, est temporaire. Le *Raga*, lui, se promène sur tout l'axe, mais c'est son point médian qui le caractérise le mieux, qui mets le plus en tension créative le bagage traditionnel avec la créativité individuelle. C'est ce point médian qui sera transmis par la tradition classique indienne, et non les extrêmes de l'axe, les performances intégrales<sup>32</sup> d'un côté ou les modes abstraits de l'autre. En cela ma pratique est fort différente de la pratique musicale classique indienne.

Comme je disais plus haut, les *Ragas* sont différenciés entre eux par leur couleur et leur émotion évoquées, mais aussi par quantité de caractéristiques musicales mélodiques. D'ailleurs, si des deux *Ragas* possèdent exactement les mêmes notes (et donc que je classifierais personnellement comme le même mode), la tradition indienne les différencie néanmoins, grâce à toutes leurs autres caractéristiques musicales (hiérarchie des sons entre eux, manière d'approcher les notes, manière d'ornementer, de tenir les notes, etc.). Voici des subtilités qui me fascinent mais que je ne retiens pas dans ma conception abstraite des modes, préférant laisser le contexte compositionnel me guider sans a

<sup>32</sup> Bien sûr des compositions plus fixes sont aussi transmises pour chaque *Raga*, mais elles ne constituent jamais qu'une petite partie de la performance musicale entière.



admettant qu'on le simplifie, parce que le #4 y apparaît plus central au mode [1 b2 3 #4 5 b6 7], ce qui déjà constitue soit un non-sens soit un nouveau *Raga* si l'on reste dans le cadre classique indien, on se retrouve avec 6 autres modes qui sont totalement absents de la recension de Bor, ni dans leur version simple telle que déclinée à la figure 22, ni dans une version qui serait complexifiée de la manière dont nous avons vu plus tôt.

Figure 22, les modes issus d'un *Purvi* simplifié



La tradition indienne semble aussi exclure l'altération du degré 5 (Pa), et le degré 4 (Ga) peut être diésé mais jamais bémolisé, règles que je ne retiens pas. Ces considérations esthétiques propres aux *Ragas* classiques indiens montrent que la genèse de tous les modes de chaque *Raga* n'y est pas quelque chose de pertinent, alors qu'elle est totalement pertinente dans ma pensée compositionnelle.

### 3.3.3 Analyse modale de "Communautés des Canopées Libres"

Exception plutôt que règle, une des compositions dans laquelle j'ai utilisé cette conception d'un mode avec des préconsidérations de mouvements mélodiques imposés est "Communautés des

---

majeure, il semble qu'il n'y ait aucun *Raga* apparenté au mode locrien.

Canopées Libres". Son mode dans sa version abstraite est [1 2 4 5 6 b7], mais ce n'est pas ce mode qui fut le point de départ de ma composition, je l'ai en fait pensé comme [b7 1 2 4 5 6]. Voir figure 23 qui exposent le thème et le mode<sup>34</sup>.

Figure 23 (Communautés des Canopées Libres, mes. 52 à 55, audio à 2:37)

Ainsi je cherche par la suite à ne pas trop employer les mouvements de 6 à b7 ou de b7 à 6. Le passage conjoint au 1er degré est atteint soit par 5 6 1 ou 5 b7 1, évitant le 6 b7 1, et typiquement le 5ème degré est atteint par 6 s'il est dans l'aigu de la phrase musicale, et b7 s'il est dans dans le grave, encore que ces gestes ne sont pas de registre fixe mais transposable d'un octave à l'autre, dépendamment de la phrase musicale et du pupitre qui les chante. Les mesures 113 à 115 montrent bien cela, voir à la figure 24.

34 En fait pour revenir à la notion de continuum entre mode et composition évoquée dans les *Ragas* en 3.3.2, le mode fut ici construit en fonction d'un thème, thème qui me plaisait pour évoquer le texte de cette composition, autant que ce mode s'est imposé à moi dans ma recherche d'une thème pour cette oeuvre. La circularité logique de ce raisonnement, loin d'être une erreur de réflexion, démontre comment peuvent se construire simultanément matériau mélodique et mode. Mais une fois trouvés, le mode comme le thème sont fixes et servent de base au reste de la composition, un peu comme dans les *Ragas*.

Figure 24 (Communautés des Canopées Libres, mes. 113 à 115, audio à 6:07)

Musical score for Figure 24, measures 113-115. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: Ya La Ya La Ya La Ya La La Ya La. The score includes dynamic markings such as *f* and *rit.*, and various musical notations including accents and slurs.

Le contexte de la composition m'a intimé quelques exceptions. La figure 25 en montre aux mesures 101 à 105 mais il y en a quelques autres (mes. 65 soprano, mes. 75 alto).

Figure 25 (Communautés des Canopées Libres, mes. 101 à 105, audio à 5:21)

Musical score for Figure 25, measures 101-105. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: qui ab-ri-tent nos ci-tés syl-vestres D'a-mour vert com-me la fo-rêt im-ri-tent nos ci-tés syl-vestres com-me la fo-rêt im-ri-tent nos ci-tés syl-vestres la fo-rêt im-ri-tent nos ci-tés syl-vestres fo-rêt im-. The score includes a tempo change to *Plus lent* and a metronome marking of 80.

Aussi ces caractéristiques modales tiennent-elles lieu de thématique à développer, et non de règles absolues. Mais au moins, la sonorité que j'avais en tête [b7 1 2 4 5 6] est différente, par exemple, de celle que serait le mode [6 1 2 4 5 b7] (inversion dans le registre du 6 et du b7) ou le mode [1 2 4 5 6 b7] (simplement dorien sans 3<sup>ree</sup>, sans autre considération a priori).

### 3.4 Influence modale du *Maqam* arabe

#### 3.4.1 Une approche personnelle double

Mon approche de ce système musical fantastique est double. D'un côté, contrairement à d'autres musiques comme celles de la musique classique occidentale ou celle des *Ragas* indiens dont nous venons de discuter, l'étude du *Maqam* n'est pas pour moi uniquement une affaire de retenir certains éléments et pas d'autres, dans mon vocabulaire personnel de compositeur. Je souhaite intégrer le plus en profondeur possible ce système afin d'être capable de le rendre d'une manière traditionnelle et créative. Cette pratique constitue une sorte de noyau central dans ma pratique musicale. De l'autre côté, je place cet apprentissage dans le contexte du système modal abstrait et personnel auquel j'ai fait référence précédemment. S'il sert donc d'influence forte pour mes compositions et pour mon langage modal, ceux-ci ne sont à aucun moment proprement traditionnelles, et sont toujours dans la démarche de fusion qui est l'objet de ce mémoire.

#### 3.4.2 Le tempérament et les tétracordes du *Maqam*

Abordons donc maintenant ce système tonal-modal des *Maqamat*, *Maqam* au pluriel. Au niveau du tempérament, la théorie moderne divise l'octave en 24 quarts de ton égaux. Comme la plupart des modes dans leur incarnation abstraite, la gamme de base possède sept notes. Il s'agit du *Maqam Rast* :

- [Do Ré Mi♭ Fa Sol La Si♭],
- ou [1 2 ♭3 4 5 6 ♭7],
- dont l'équivalence en cents serait de [0 200 350 500 700 900 1050 1200].

Quelques intervalles conjoints sont plus rares. Par exemple:

- l'intervalle de 50 cents, qu'on ne trouve dans aucun *Maqam* à part en tant qu'ornement,
- l'intervalle de 250 cents, qu'on ne trouve que dans quelques *Maqamat*.

L'intervalle microtonal conjoint qui est extrêmement fréquent par contre est le 3/4 de ton, 150 cents. (DANIELSON, 2002) Aussi, tous les degrés en quart de tons sont possibles, [♭2, +2, ♭3, ♭4, +4, ♭5, +5, ♭6, ♭7, ♭8], sauf le degré ♭♭2 (50 cents au-dessus de la tonique) et +6 (950 cents au-dessus de la

tonique). Tous les degrés en demi-tons sont également possibles [b2, 2, b3, 3, 4, #4, 5, b6, 6, b7, 7 et même b8]<sup>35</sup>

Après avoir intégré ce tempérament qui n'est qu'une base de référence, l'interprétation de la musique procède de manière plus subtile. Les instruments traditionnels adaptent légèrement l'intonation de certaines notes, de quelques cents. Le contexte et l'ampleur de cette adaptation dépend de très nombreux facteurs, notamment géographiques et culturels, mais je m'attarderai au facteur de la construction modale, probablement le facteur principal.

Les modes arabes sont construits par des blocs empilés, généralement tétracordes, ou tricordes ou pentacordes, appelés *Jins* au singulier, *Ajnas* au pluriel. Ces *Ajnas* sont généralement interprétés, au niveau microtonal, d'une manière spécifique. Par exemple, le *Maqam Bayyati* commence par un tétracorde *Bayyati* qui est utilisé par ailleurs dans plusieurs autres *Maqamat* et est construit, dans sa version abstraite, comme suit:

- [1 ♭2 b3 4],
- ce qui correspond en cents à [0 150 300 500]

Mais le tétracorde *Bayyati* sera souvent interprété avec son deuxième degré plus bas, d'environ 5 à 15 cents. (DANIELSON, 2002) Donc si j'arrondis "5 à 15 cents" pour 10 cents, le tétracorde qui est toujours pensé comme :

- [1 ♭2 b3 4],
- sonnera subtilement différent, [0 140 (ou 135 à 145) 300 500].

Et ainsi de suite pour de nombreux autres tétracordes. En Annexe 8, j'ai mis une liste des tétracordes, avec leur valeur en cents, sachant qu'ils peuvent laisser place à l'interprétation. Loin de vouloir les dénaturer à travers une fixation en cents, c'est l'interprétation personnelle que j'en fait, qui ne se substitue de toute façon jamais à l'écoute dans les situations de jeux avec d'autres musiciens.

### 3.4.3 Le système "tonal-modal" du *Maqam*

L'autre composante fondamentale des *Maqamat* est qu'elles incluent un parcours modulant plus ou moins traditionnel, plus ou moins libre d'interprétation, mais dans tous les cas, on n'a pas affaire à

---

<sup>35</sup> Je nomme tous ces degrés comme hauteur de note, leurs équivalents enharmoniques pourraient être possibles également.

un système purement modal comme les *Ragas*, dans lequel on peut rester dans le même mode, le même *Raga*, pendant une demi-heure ou une heure de musique. Au contraire, ici, grâce à divers mécanismes, la musique se promène à travers différents tétracordes, différents *Ajnas* et *Maqamat* sur différentes toniques, modulant et "tonulant" fréquemment. Chaque *Maqam* n'existe qu'en relation constante à d'autres *Maqamat*, ce qui fait que chaque *Maqam* n'est pas équivalent dans sa conception traditionnelle. Certains seront entendus très fréquemment comme *Maqam* principal d'une pièce, par exemple, *Bayyati*, *Rast* ou *Nahawand*. D'autres peuvent être parfois des *Maqamat* principaux, mais sont plus souvent utilisés en cours de modulation, par exemple, le *Maqam 'Iraq*, souvent utilisé depuis le *Maqam Huzam*. D'autres finalement comme le *Maqam Husayni*, presque jamais utilisé comme *Maqam* principal d'une pièce même si ressemble beaucoup à *Bayyati*, mais qu'on entend presque toujours, justement, dans le développement et le cadencement du *Maqam Bayyati*. Voir la figure 26 pour une illustration des *Maqamat* mentionnés. (FARRAJ, 2001-2018)

Figure 26a – *Maqam Bayyati*

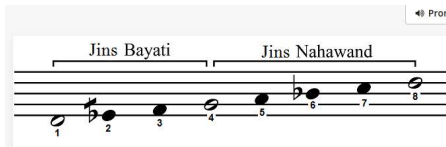


Figure 26b – *Maqam Rast*

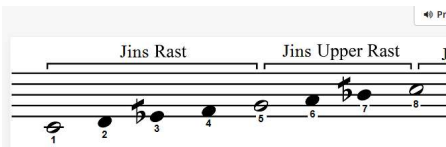


Figure 26c – *Maqam Nahawand*

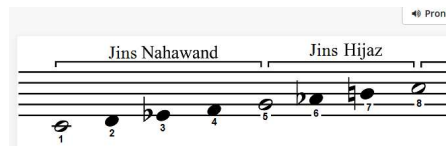


Figure 26d – *Maqam 'Iraq*

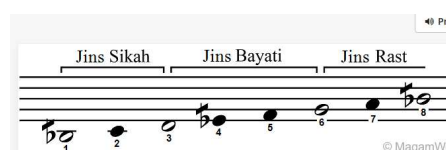
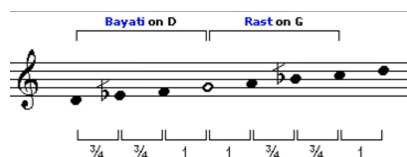


Figure 26e – *Maqam Huzam*





Figure 26f – *Maqam Husayni*



Il me semble que mieux que dans la musique de *Ragas*, les *Maqamat* sont identifiables à travers des structures abstraites à 7 ou 8 notes, comme tous mes modes inventés que j'ai présenté, probablement à cause du fait qu'ils sont tous et sans aucune exception construits à partir de *Ajnas*, fixes et prédéfinis, et que ces *Ajnas* sont en nombre très restreint. Nous aurions du mal, à la lecture des *Ragas* recensés par Bor, à identifier des tétracordes d'une telle régularité.

Cela dit, cela n'empêche pas les *Maqamat*, par la suite, d'être porteurs d'un complexe bagage traditionnel qui les place, comme les *Ragas*, sur un continuum entre mode et composition<sup>36</sup>. Mais ils sont peut-être légèrement plus proches du pôle "mode" que les *Ragas*. Peut-être cette caractéristique rend-elle les *Maqamat* plus propices à la modulation, ce que les *Ragas* ne sont pas. Mais je ne spéculerai pas davantage dans cette direction.

Pour aller plus loin dans la compréhension de ce système, j'exposerai certains des mécanismes les plus habituels dans le *Maqam Bayyati*. Comme vu à la figure 26a, le *Maqam Bayyati* est construit comme suit:

- un tétracorde *Bayyati* sur Ré [1 b2 b3 4]
- et un tétracorde *Nahawand* [1 2 b3 4] sur Sol, ce qui donne les degrés [4 5 b6 b7].

De plus, sous la tonique de base, le 6ème degré est presque toujours *Si♭*, tandis qu'au dessus il s'agit de *Sib*. Sa structure la plus basique peut donc être exprimée comme:

<sup>36</sup> D'ailleurs il existe parfois plusieurs version d'un même *Maqam*, comme celui de la figure 26f, *Maqam Husayni*, qui se voit maintenant attribuer par Farraj un *Sib* en plus du *Si♭* déjà présent, alors que la référence que j'avais en commençant mes recherches, et le répertoire qui était associé au *Maqam Husayni*, n'en faisait pas état. Les *Maqamat* individuels, s'ils sont présents dans de vastes aires d'influences, ne sont pas pour autant totalement standardisés dans le monde arabe.

- [b6 b7 1 b2 b3 4 5 b6 b7 1].

Puis, la composition et l'improvisation intiment un certain parcours mélodique, schématisé à la figure 27:

- Zone habituelle de départ: entre *Fa* et *Sib* de l'octave central,
- puis direction vers la tonique de base en utilisant une ou deux notes en-dessous.
- Quelques phrases présentent ensuite tout l'octave central, en prenant leur temps pour ajouter les notes peu à peu, l'improvisation ou la composition se dirigeant peu à peu vers l'octave supérieur.
- C'est alors que le *Sib* de l'octave central est remplacé par un *Sib̂*, donnant l'impression de l'octave supérieur comme étant la nouvelle tonique (on se rappelle le degré 6 avec quart de ton était sous la tonique, pas au dessus),
- ou alors donnant l'impression de *Maqam Husayni* [1 b2 b3 4 5 b6 b7], qui possède le b6 au-dessus de la tonique, si l'on s'attarde dans l'octave central.
- L'octave supérieur est par la suite exploré, avec plusieurs cadences sur cette nouvelle "tonique supérieure",
- jusqu'à ce que l'on redescende sur la tonique initiale, celle de l'octave central, en faisant réapparaître le *Sib*, et potentiellement au passage un *Mib* qui sera entendu au-dessus de la tonique supérieure, ce qui est d'ailleurs une brève référence au *Maqam Kurd*, pour accentuer l'effet de descente.
- Avant la cadence final, on a souvent un mouvement précadentiel en mettant un tétracorde *Hijaz* sur *Sol*, donnant ainsi le *Maqam Bayyati Shuri* [1 b2 b3 4 b5 6 b7].
- Finalement on résout sur la tonique avec le retour des notes d'origine du *Maqam*, incluant une dernière descente sous la tonique avec le 6ème degré comme *Sib̂*. (DANIELSON, 2002)

Figure 27 – parcours mélodique de *Maqam Bayyati* en Ré



Ceci n'est qu'un exemple, une foule d'autres mécanismes existent pour enrichir le *Maqam*, celui-ci comme les autres, mais cela donne une brève idée du caractère relationnel, non isolé, de chaque *Maqam*, et donne une perspective intéressante, celle d'un système "tonal", non pas harmonique comme à l'europpéenne, mais mélodique dans ses mécanismes et modal dans son matériau de polarisation. En plus de l'écoute musicale, parcourir des ressources telles que Oudipedia (PARFITT, 2001-2018) et *Maqam Lessons* (SHUMAYS, 2013) nous fait découvrir une langue musicale vivante aux accents riches, nuancés, parfois extrêmement subtils.

#### 3.4.4 Élargissement du répertoire modal des *Maqamat*

Passons maintenant à ce que cette influence a généré comme idées compositionnelles, outre rappeler que c'est la richesse de ce système, entre autres, qui m'a poussé à l'exploration modale tous azimut. Je ne me suis pas lancé dans une exploration aussi exhaustive de tous les modes possibles dans le système tempéré en 24... mais j'ai mis en lumière quantité de nouveaux modes dont j'ignore s'ils ont déjà été utilisés ou répertoriés. La nomenclature habituelle des *Maqamat* procède par famille de tétracorde, et c'est le système le plus pertinent pour la musique de *Maqam* et de *Taqsim*. Voir l'Annexe 9 pour toute la nomenclature, mais prenons ici l'exemple de la famille *Hijaz*, qui regroupe les *Maqamat*

partant avec un tétracorde *Hijaz* [1 b2 3 4] :

- *Maqam Hijaz*, descendant / ascendant [1 b2 3 4 5 b6/b6 b7]
- *Maqam Zanzaran* [1 b2 3 4 5 6 b7]
- *Maqam Hijazkar* [1 b2 3 4 5 b6 7].

On pourra remarquer que ces trois *Maqamat* ne font pas partie de la même échelle de 7 notes, ils appartiennent en fait à trois échelles différentes. Ainsi j'ai voulu connaître et répertorier la relation des *Maqamat* entre eux du point de vue de l'échelle abstraite des 7 modes par échelle de 7 notes, un mode par note de l'échelle, idem aux fameux dorien, phrygien, mixolydien, etc., chose qui n'est pas traditionnelle de faire pour les *Maqamat*. Le résultat est intéressant. Au lieu des 35 modes issus de *Maqamat* habituellement classés par famille de tétracorde, j'obtiens 101 modes répartis dans 14 échelles de 7, 8 ou 9 notes.<sup>37</sup> Voir l'Annexe 10.

Vus ainsi, on voit que de nombreux *Maqamat* appartiennent à la même échelle, mais pas à la même famille de tétracorde de base, par exemple :

- *Maqam 'Ajam*, dans la famille *'Ajam* équivalent du majeur occidental<sup>38</sup>
- et *Maqam Nahawand*-descendant, dans la famille *Nahawand*, équivalent du mineur ancien occidental.

D'autres *Maqamat* sont reliés par l'échelle et par leur tétracorde de base, par exemple ici dans la famille *Rast* :

- *Maqam Rast*-ascendant [1 2 b3 4 5 6 b7],
- et *Maqam Nairuz* [1 2 b3 4 5 b6 b7].

D'autres *Maqamat* sont dans une grande famille en termes de tétracordes, ici *Rast* encore, mais se retrouvent pourtant seuls lorsque considérés du point de vue de l'échelle des sept notes, par exemple:

- *Maqam Mahur* [1 2 b3 4 5 6 7], ses 6 autres modes n'étant pas des *Maqamat* traditionnels<sup>39</sup>.

37 À noter qu'un tel tableau "aplati" toutes les subtilités microtonales plus petites que le quart de ton comme discutées dans l'exemple de *Bayyati* en 3.4.2., du moins dans la notation et la classification. L'interprétation et la composition peuvent toujours ramener ces nuances.

38 Avec un 3ème degré abaissé d'environ 10 cents.

39 *Maqam Mahur* est un autre exemple de *Maqam* dont le nom semble faire référence à plusieurs réalités sonores

D'autres *Maqamat*, enfin, sont seuls à la fois dans leur famille de tétracordes et dans leur échelle de 7 notes. Par exemple, le très populaire *Maqam Saba* [1 ♭2 b3 b4 5 b6 b7 b1 2] est seul dans son univers modal, par tétracorde tout comme par échelle de notes. Même lorsqu'on déconsidère ses "extensions" dans l'aigu, [b1 2], qui viennent en faire un mode non-octaviant, il est seul.

Au-delà des nouveaux rapports mis en lumière grâce à cette classification – rapport qui d'ailleurs peuvent se révéler utiles dans l'improvisation *Taqsim* - on voit apparaître des nouveaux modes, compatibles avec les tétracordes classiques et qui pourraient faire l'objet d'improvisations *Taqsim* dans un esprit pas trop éloigné de l'esprit traditionnel. Par exemple :

- Le mode [1 b2 b3 4 ♭5 b6 b7] pourrait être joué dans l'esprit des *Maqamat*
  - avec un *Jins Kurd* sur le 1er degré [1 b2 b3 4]
  - et un *Jins Bayati* sur le 4ème degré [4 ♭5 b6 b7], ce qui est relativement plausible.

Cela ouvre une foule de nuances nouvelles<sup>40</sup>.

Allant encore plus loin, d'autres modes créés montrent sur leur tonique un tétracorde qui n'est pas du tout dans les tétracordes classiques, bien qu'issus de *Maqamat* classiques et contenant les *Ajnas* classiques... ouvrant à des possibilités sonores tout à fait intéressantes. Certaines de ces possibilités correspondent aux sonorités occidentales, par exemple :

- le mode lydien [1 2 3 #4 5 6 7] issu de l'échelle du *Maqam 'Ajam*.

D'autres sont plus proches des sonorités moyen-orientales mais ne font néanmoins pas partie des tétracordes arabes classiques. Par exemple, issus l'échelle du *Maqam Musta'ar* :

- le mode [1 2 ♭3 #4 5 6 b7],
- ou [1 ♭2 3 4 5 b6 b7].

Ainsi les tétracordes 1 2 3 #4, 1 2 ♭3 #4 ou 1 ♭2 3 4 ne me semblent pas correspondre à des *Ajnas* de la musique arabe classique.<sup>41</sup>

---

différentes... Farraj le classe avec *Rast* et les exemples fournis y correspondent, tandis que mon professeur de *'Oud* Mohamed Masmoudi m'en montre une utilisation différente, avec le 3ème degré naturel – quoique bas de quelques cents – mais le deuxième degré fréquemment diésé.

40 Mes connaissances du répertoire d'improvisations *Taqsim* ou de compositions sur des *Maqamat* étant limité, je ne sais pas si c'est vraiment une "nouveau" ou si c'est simplement des *Maqamat* plus obscures que mes sources ne mentionnent pas... je suis également limité aux sources francophones et anglophones, donc j'admets le caractère incertain de mon affirmation.

41 La question de savoir que faire avec les subtilités microtonales plus petites que le quart de ton, dans ces modes issus des

Finalement, prenant le chemin inverse, je refais par la suite un tableau par tétracorde des *Maqamat* et de leur "expansion" modale. (Voir Annexe 11)

### 3.4.5 Intégration à ma pratique compositionnelle

Toutes ces recherches modales sont fondamentales à mon inspiration compositionnelle. Cela dit, pour ce qui est des compositions que je veux effectuer en dehors du contexte de la musique classique arabe, je ne retiens pas nécessairement les détails du système tonal-modal classique des *Maqamat*, préférant laisser le contexte compositionnel guider mes choix d'éventuelles modulations ou relations entre modes. Et pour ce qui est des micro-intervalles, plus petits que le quart de ton, ces nuances de quelques cents nécessitent un long développement de l'oreille avant de pouvoir agir de manière créative dans ces minuscules subtilités. Aussi la plupart de ces idées sont-elles pour le moment confinées à ma pratique personnelle de l'improvisation au 'Oud et au chant... la microtonalité étant fort difficile à faire interpréter dans le contexte classique occidental. Mais elles sont importantes et seront utilisées en temps et lieu.

### 3.4.6 Analyse modale de "Chants et Folies de la Petite-Patrie"

Cette idée de système tonal-modal-mélodique, même si pas intégrée à ma conception de base des modes, a néanmoins été l'objet d'une très forte inspiration pour une composition en particulier, "Chants et Folies de la Petite-Patrie". Dans cette pièce je me sers de la structure interne du mode pour générer à la fois variété et cohésion. Le thème est renouvelé, varié, additionné, contredit, par un parcours interne au mode principal, [1 2 b3 4 #5 6 b7], qui contient une seconde augmentée mais dont la sonorité est pour le moins différente de celle des *Maqamat* arabes traditionnels.

La pièce est structurée comme suit au niveau modal. La première section expose un thème dans le mode principal [1 2 b3 4 #5 6 b7] en *Do* (mes. 1 à 33), dont on peut voir un court segment à la figure 28.

---

*Maqamat* mais sans *Jins* répertorié, se pose.

Figure 28 (Chants et Folies de la Petite-Patrie, mes. 8 à 14, audio à 0:07)

Musical score for Figure 28, showing two staves of music for Horns (Htb). The top staff has dynamics *mf* and the bottom staff has dynamics *ff*.

Puis une série de phrases plus courtes exposent différents modes issus du mode principal, donc sans altération par rapport au mode principal pour le moment, mais changeant néanmoins grandement l'éclairage de la mélodie. On commence d'abord par [1 b2 b3 4 b5 b6 7] sur VI, sur *La* (mes. 34 à 46). Voir la figure 29. Puis [1 #2 3 4 5 6 b7] sur IV, sur *Fa* (mes. 47 à 58). Voir la figure 30.

Figure 29 (Chants et Folies de la Petite-Patrie, mes. 34 à 38, audio à 1:02)

Musical score for Figure 29, showing five staves of music for Flute (Fl.), Horns (Htb), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Clarinet in Bass (Cl. Bs.), and Bassoon (Bsn.). Dynamics include *mp*, *mf*, and *pp*.

Figure 30 (Chants et Folies de la Petite-Patrie, mes. 48 à 49, audio à 1:22)

Musical score for Figure 30, showing one staff of music for Clarinet in B-flat (Cl. B.). Dynamics include *mp*.

Avant de réaliser une cadence pour clore la section sur le degré I, j'utilise pour la première fois de la pièce deux mécanismes qui altèrent le mode principal. D'abord, prenant un tétracorde caractéristique du thème de la pièce, les intervalles descendants ton, demi-ton, demi-ton, qui resserre VI en étai dans [1 b7 6 #5] dans le mode principal, je le transpose pour resserre ici la tonique, *Do*, dans un étai chromatique (mes. 60-61). Les conséquences "modales" de cette transposition sont un très bref passage d'un mode qui sonnerait qui suit [2 1 b7 6 #5 4 b3 b2 1 7 1] et ressemble à certains modes

arabes non-transpositeurs à l'octave... mais je ne l'ai pas pensé de manière indépendante, contrairement aux modes cités précédemment. Voir la figure 31.

Figure 31 (Chants et Folies de la Petite-Patrie, mes. 59 à 60, audio à 1:37)



Puis, après avoir enfin cadencé au mode principal sur I (mes.62-63 et première note de mes. 64), je fais un geste "post-cadentiel" (mes. 64-65) un mouvement de descente et remontée sous la tonique avec le mode [1 2 b3 4 b5 6 b7] sur I (mode d'ailleurs utilisé dans "Petits Dessins..."), geste directement inspirée du *Maqam Bayyati Shuri* et de son rôle en relation avec le *Maqam Bayyati*, là-bas "pré-cadentiel", ici "post-cadentiel", si on veut. Voir la figure 32.

Figure 32 (Chants et Folies de la Petite-Patrie, mes. 62 à 65, audio à 1:41)



Par la suite, on continue l'exploration des modes issus du mode principal, d'abord avec le mode [1 b2 b3 #4 5 b6 b7], issu de II (mes.67 à 84), puis le mode [1 2 #3 #4 5 6 7] issu de bIII, (mes. 85 à 94), puis on retourne à certains gestes vus précédemment comme l'étau de tonique [b3 b2 1 7 1] et à d'autres phrases internes au mode.

Tournons la page de notre mode principal et ouvrons une autre grande section (mes. 173 à 219) sur le plan modal, qui fera usage exhaustif d'un mode qui n'appartient pas à la même échelle que le mode principal, le mode [1 #2 3 4 #5 6 b7], mode néanmoins voisin. M'inspirant toujours ici de certains mécanismes modulatoires des *Maqamat* en ce que j'ai changé de mode en gardant un tétracorde mais en changeant l'autre, j'ai décidé non pas de changer le tétracorde plus aigu [#5 6 b7 1], mais le plus grave [1 2 b3 4 devient 1 #2 3 4], gardant intact le tétracorde aigu que je trouvais le plus caractéristique de l'oeuvre et que je ne pouvais donc pas faire disparaître. Voir un extrait de la section à la figure 33.



Figure 33 (Chants et Folies de la Petite-Patrie, mes. 177 à 180, Audio à 4:13)

La cadence de cette section se fait encore une fois en sortant du mode grâce à un mode d'une autre échelle que celle de notre nouveau mode principal, avec le mode hexatonique [1 b2 3 #4 5 6] sur le degré #II (mes. 220 à 225). Noter que ce mode est un substitut qui demeure proche du mode diatonique #II [1 b2 bb3 4 b5 bb6 bb7] si on le pense de manière enharmonique [1 b2 2 4 #4 5 6]<sup>42</sup>, puis lui enlever les degrés 2 et 4, et ajouter le 3, pour des raisons de pure couleur musicale. Voir un extrait à la figure 34.

42 Je pense d'ailleurs tous mes modes avec le plus de souplesse enharmonique possible. Pour tous les comparer, j'aime écrire les modes en altérant chacun des sept degrés et sans répéter de degrés – par exemple je n'écrirais pas dans un premier temps conceptuel [1 b3 3 4 #5 6 b7]. Mais ensuite, je considère par exemple, entre le premier mode principal de la pièce [1 2 b3 4 #5 6 b7] et le deuxième [1 #2 3 4 #5 6 b7], qu'il n'y qu'une seule note de différence, même si deux degrés "diffèrent", le deuxième et le troisième. Le b3 trois du premier est égal au #2 du deuxième, autant en termes de tons-modes voisins qu'en termes de possibilités harmoniques et mélodiques. Le statut diésé de ce deuxième degré ne vient d'ailleurs pas avec les implications de conduite des voix que la théorie classique occidentale tendrait à lui octroyer, il peut mener au premier degré comme au troisième ou à tout autre degré, tout comme le ferais un troisième degré bémolisé.

Figure 34 (Chants et Folies de la Petite-Patrie, mes. 220 à 222, Audio à 5:25)

Après une brève évocation du mode [1 b2 b3 4 b5 6 b7] (mes. 232 à 236) qui servira dans le geste "post-cadentiel" final, cette deuxième section enchaîne directement sur une troisième et dernière, dans un autre mode voisin du principal, [1 b2 b3 4 #5 6 b7] (mes. 227 à 258). Voir un extrait de la section à la figure 35.

Figure 35 (Chants et Folies de la Petite-Patrie, mes. 237 à 244, Audio à 5:48)

Cette section fait le même usage des mécanismes finaux qu'auparavant, étaiu [b3 b2 1 7] (mes. 259 à 260) et descente-remontée sous la tonique en mode [1 b2 b3 4 b5 6 b7] inspirée de *Bayyati Shuri*, plus forte et imposante qu'à sa première apparition (mes. 266 à 270). La pièce se termine dans le dernier mode [1 b2 b3 4 #5 6 b7] et non le premier [1 2 b3 4 #5 6 b7], en prenant bien soin de souligner chaque degré dans un solo final (mes. 273 à 306).

Ainsi, sans avoir recréé un système pareil au système arabe des *Maqamat*, je crois avoir pu créer un système modal qui, dans le même esprit que les *Maqamat*, fait coexister un ensemble de modes en relation les uns avec les autres, chacun ayant son rôle propre à jouer dans le développement, et chacun conservant néanmoins son caractère et sa couleur uniques.

### 3.5 Influence modale de la musique vocale géorgienne traditionnelle

#### 3.5.1 Éléments modaux retenus

Donnons quelques éléments introductoires en termes de musique géorgienne. Ceux-ci se veulent une traduction de la réalité sonore étudiée, dans des termes de conception occidentale et pas nécessairement géorgienne. En effet, contrairement à mes enseignements reçus en musiques classiques arabe et indienne, très riches sur le plan tant théorique que pratique, les enseignements que j'ai reçu en musique géorgienne se concentraient sur le plan pratique, sur la transmission des notes, intervalles et natures d'accords, ainsi que de toutes les nuances, timbres, intonations et intentions musicales, mais pas des modes présents ni de quelconque théorie préalable entourant les choix modaux. C'est pourquoi je tenterai d'analyser moi-même ce qu'il se passe au niveau modal dans quelques exemples de pièces géorgiennes.

Je prends pour exemple analytique la pièce "Odoia-Naduri", mais plusieurs autres pièces analysées font état de structures modales et tonales similaires. Voir la partition en Annexe 12.<sup>43</sup> "Odoia" fait usage d'un type de parcours modal très ancré autour de modulations par ton ou demi-ton, ce qui se reflète dans les progressions harmoniques internes au mode. Le mode de départ de la pièce est le mode mixolydien en *La*, 1er degré (mes. 1 à 9). Voir la figure 36.

---

43 Une excellente version est celle de l'ensemble Georgika, dont l'audio est disponible sur Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=4bw3WIJkEP4> aux minutes 0 : 00 à 3 : 17. Que l'auditeur et l'auditrice gardent à l'esprit que certains détails ne correspondent pas exactement à l'audio, joies de la musique traditionnelle qui est éternellement mouvante.

Figure 36 (Odoia-Naduri, Annexe 12, mes. 1 à 5)

Suite à son exposition brève, il est brusquement remplacé par le mode phrygien toujours sur I, et côtoie de très près le mode locrien sur I, dans une cadence extrêmement caractéristique de la musique géorgienne, la montée de basse en ton [b5 b6 b7 1]. Voir la figure 37.

Figure 37 (Odoia-Naduri, Annexe 12, mes. 10 à 12. Noter qu'à la mesure 11, le *Mi* à la basse est chanté bémol, tandis que le *Mi* au ténor est chanté bécarre, dans les versions de référence écoutées)

La phrase suivante poursuit cette bémolisation, en débutant en locrien, et sur cette caractéristique montée de basse [b5 b6 b7 1], on trouve une brève apparition d'un degré b1, toujours dans un mouvement typique par ton [b3 b2 b1 b2 b3], mais ici dans la voix interne. Le 1er degré est ensuite bécarrié pour la cadence sur I. Voir la figure 38.

Figure 38 (Odoia-Naduri, Annexe 12, mes. 15 à 18)

S'ensuivent plus tard toutes sortes de modulations souvent très éloignées. Si l'on résume les tons-modes en présence dans l'oeuvre, on peut entendre:

- *La* mixolydien (mes. 1 à 9),

- *La* phrygien (mes. 10 à 14),
- *La* locrien et "locrien b1" et retour à *La* locrien (mes. 15 à 18).
- *Sib* lydien (mes. 19 à 22) puis *Sib* majeur à la cadence (mes. 23 à 24), cette phrase étant à nouveau l'occasion d'une ambiguïté en *Mi* bécarre et *Mi* bémol, et d'une caractéristique montée de basse en tons, mais avec les degrés [4 5 6 7 1], en *Sib*.
- *Lab* lydien puis *Réb* majeur à la cadence (mes. 25 à 26)<sup>44</sup>
- *Si* phrygien puis locrien à la cadence (mes. 27 à 32)
- *Si* phrygien (mes. 33 à 37) puis *Si* mixolydien à la cadence (mes. 38 à 42)
- *Ré#* éolien (mes. 43 à 46)
- S'ensuit ensuite une longue section du fameux phrygien-locrien sur *La#* (mes. 47 à 78)
- Finalement, *Sol#* dorien et mixolydien à la cadence (mes. 79 à 86)
- et *Sol#* dorien (mes. 87 à 94).

Ce qui est fascinant de l'analyse de cette magnifique oeuvre qui parcourt, en moins de 4 minutes, tous les 7 modes de l'échelle majeure et 17 tons-modes différents, est comment elle nous permet de constater que la musique géorgienne, très différente du système de Maqamat arabes, met elle aussi en relation constante et ininterrompue plusieurs tons-modes<sup>45</sup>. Chaque cadence établit clairement et sans ambiguïté ces tons-modes, mais pourtant chaque cadence nous mène inévitablement ailleurs. Les diverses modulations montrent d'ailleurs une variété de différents mécanismes, et on n'a pas affaire à un grand cycle constant, tel un cycle de 5tes. Certaines modulations sont voisines au même ton, certains sont voisines à un ton différent. Certaines modulations sont éloignées au même ton, certains sont éloignées à un ton différent. Certaines modulations apparaissent en cours de phrase, d'autres entre les phrases. Par ailleurs, on retrouve des modulations au demi-ton, au ton, à la quarte et la tierce majeure sans pouvoir établir de marche harmonique ou de motif systématiquement répété.

---

44 La version audio analysée ici fait état d'un *Ré* bémol et non bécarre. D'ailleurs je n'ai trouvé aucune version avec le *Ré* bécarre.

45 Nous n'avions pas analysé, avec notre exemple du *Bayyati*, comment la musique arabe peut faire alterner les différentes tonalités, nous nous étions concentré sur les modes et les tétracordes. La musique arabe, beaucoup plus riche en modalité, est néanmoins moins modulante en termes de ton. La musique géorgienne, beaucoup plus riche en tons, est moins complexe en termes de modalité.

## L'étang au pied de la falaise

Passons maintenant à des exemples d'utilisation dans mon répertoire. Sans qu'elle ne représente une réelle "étude" de tonalité et de modalité géorgienne, la pièce "L'Étang au pied de la falaise" s'est inspiré de ce type de mélange de mode – et inclut certains gestes d'inspiration géorgienne sur d'autres paramètres, mais je limiterai mon analyse aux modes.

Toute la première section (mes. 1 à 71) présente le mode mixolydien, en *Do* ou *Fa*, avec un 3ème degré peu utilisé – sans être totalement évité (par exemple mes. 42 à 49). C'est une manière "non-géorgienne" d'établir une modalité légèrement ambiguë, pas trop "majorisante", couleur que mon oreille entend dans la musique géorgienne qui malgré son utilisation du mode mixolydien fait rarement entendre des accords majeurs sur le premier degré. Voir les figures 39 et 40.

Figure 39 (L'étang au pied de la falaise, mes. 36 à 41, en *Do* Mix sans 3<sup>ce</sup>, 2:18)

Figure 39 shows a bass clef staff with a *pp* dynamic marking. The music consists of a sequence of notes: m, n, N. The time signature changes from 2/4 to 4/4 and back to 2/4. The notes are: m (half note), n (half note), N (half note). The notes are: m (half note), n (half note), N (half note). The notes are: m (half note), n (half note), N (half note).

Figure 40 (L'étang au pied de la falaise, mes. 46 à 49, brève apparition de la 3<sup>ce</sup> en *Do* Mix, 2:48)

Figure 40 shows two vocal solo parts, S Solo 1 and S Solo 2, in treble clef. The music consists of a sequence of notes: À, pei, ne'u, ne, lar, me'à, la, sur, fa, ce, Corps, pres-sé, con-tre, sol, con-tre, fleur. The lyrics are: À pei - ne'u - ne lar - me'à la sur - fa - ce Corps pres-sé con - tre sol, con - tre fleur.

La deuxième section me donne ensuite l'occasion de passer au mode "phrygien-locrien" à basse montante par ton, en La, par exemple à la section E (mes. 72 à 83). Voir la figure 41.

Figure 41 (L'étang au pied de la falaise, mes. 76 à 79, 4:09)

L'Etang au Pied de la Falaise 11

Cette modalité "phrygien-locrien" est également clairement exprimée aux voix de soprano et d'alto à la lettre F (mes.84 à 96) lorsque j'utilise une progression harmonique très fortement inspirée de la musique géorgienne, c'est-à-dire:

- Isus4, Imin
- bVIIIsus4, bVIIimin
- bVIIsus4, bVIImaj,
- bV maj, bVI maj, bVIIimin
- I

Je vais également chercher cet intrigant "b1" en La, quoique d'une manière différente de la musique géorgienne, en faisant entendre le b1 contre le 1, dans un geste furtivement polytonal. Voir figure 42.

Figure 42 (L'étang au pied de la falaise, mes. 100 alto (b1) contre soprano (1), 5:17)

Ensuite, on retrouve un cluster diatonique à 6 sons (mes. 95), ce qui n'est certes pas usité en musique traditionnelle géorgienne. Voir figure 43.

Figure 43 (L'étang au pied de la falaise, mes. 95, 5:04)

Cela dit ouvrons une parenthèse sur les rencontres dissonantes en musique géorgienne. L'oeuvre "Odoia" était moins représentative de ce type d'harmonie géorgienne dans laquelle les rencontres de seconde sont omniprésentes, tout comme les rencontres de 9èmes et les 7èmes. La pièce Angelozi Ghaghadebs est par exemple extrêmement riche à cet égard. Voir l'Annexe 13a<sup>46</sup> dont les premières mesures sont à la figure 44.

Figure 44 (Angelozi Ghaghadebs, Annexe 13a, mes. 1 à 4)

Bien qu'il s'agisse d'un langage harmonique dans lequel l'unisson et la 5te sont les points de repères cadentiels, comme on peut voir à la mesure 3 au deuxième temps, les rencontres dissonantes sont par ailleurs foisonnantes. Si on prends les rencontres de secondes, on en retrouve aux mesures 1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 et 18. Seules les mes. 3, 6, 7, 15, 16 et 17 ne contiennent pas de rencontres

46 L'audio est disponible sur Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=LhzoDhePPNU> aux minutes 18:36 à 21:26.



de secondes... et de ces dernières, toutes contiennent par ailleurs des rencontres de 7èmes et/ou de 9èmes, sauf la mesure 3!

Pour revenir à "L'étang sur au pied de la falaise", l'accord *Mi Sib La Mib* (voir Figure 45) n'est pas géorgien mais est inspiré de l'ambiguïté 5te juste versus 5te diminuée inhérente à l'alternance phrygien-locrien, ainsi que des nombreuses fausses relations d'octaves présentes dans la musique géorgienne. Dans Angelozi Ghaghadebs on peut voir des fausses relations ou du moins des octaves augmentées très rapprochées aux mesures 2-3, 4, 6, 10, 11 (voir Figure 46).

Figure 45 (L'étang au pied de la falaise, mes. 106, 5:30)

ff  $\times 3$   
 temps ar - gent temps ar - gent p

ff  $\times 3$   
 temps ar - gent temps ar - gent p

ff  $\times 3$   
 temps ar - gent temps ar - gent p

ff  $\times 3$

Figure 46 (Angelozi Ghaghadebs, Annexe 13a, mes. 10 à 11)

T 1  
 k'va - la - d gi - kha - ro - den d

T 2  
 k'va la d gi kha ro den d

B  
 +50 -25 +50 +25 0

-Carl M. Linich • kavgasia@g

## K'viria

L'arrangement de la pièce K'viria reprends bon nombre des caractéristiques modales mentionnées en musique géorgienne. Ajoutons seulement que le geste de basse montante peut aller plus loin que le b5, et ce jusqu'au b4 (cela se trouve également dans la version originale, et donc ce n'est pas de mon cru mais bien de la musique traditionnelle géorgienne), comme on peut voir dans la cadence finale de la pièce *Fab Solb Lab Sib Do* [b4 b5 b6 b7 1] (mes. 75 à 79), et ce dans une pièce qui, évidemment, commence en La mixolydien. En termes modaux, on pourrait s'amuser à extrapoler la présence d'un mode [1 b2 b3 b4 b5 b6 b7]... ceci étant mon interprétation personnelle auditive d'une musique certainement pensée davantage comme une montée par tons. Voir la figure 47.

Figure 47 (K'viria, Annexe 5d, mes. 75 à 79, Annexe 5c à 3:40)

The musical score for K'viria, measures 75 to 79, is presented in a four-part vocal setting. The score is in 8/8 time and features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are "Ho i - a" and "o - ni - e o - ni - e". The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*, and a crescendo leading to a final cadence marked "Ho!".

## Phonèmes, Mouvement VII – Les Voix

Le mouvement "VIII – Les Voix" de "Phonèmes" est librement inspiré d'Angelozhi Ghaghadebs et de ses mouvements cadentiels et types de modulations et de points d'arrêts sur certains degrés. Voir figure 48 qui montre la cadence finale.

Figure 48 (Phonèmes VIII – Les Voix, mes. 9 à 10)

The image shows a musical score for four voices (Sifl. 1, 2, 3, 4) in 4/4 time, measures 9 and 10. The score includes a 'rit.' marking and a tempo of quarter note = 40. The lyrics 't k t p' are written below the notes. The first staff has a '5' under the first measure, and the second staff has a '5' under the second measure.

### 3.5.2 Éléments de tempérament retenus et extrapolation

Une chose importante à retenir de la musique géorgienne est que beaucoup de la musique d'aujourd'hui est interprétée dans un tempérament plus proche du tempérament occidental en douze demi-tons, avec sans doute de très subtils ajustements dans l'interprétation. Odoia et K'viria (version de Northern Harmony) sont dans cette catégorie. Or, le tempérament traditionnel de la musique géorgienne est absolument différent, et dans certaines régions telles que la Svanétie ou la Guria, ce tempérament est encore tout à fait en usage. Bien que ce tempérament soit encore fort mystérieux et fasse encore l'objet d'étude et de recherche, il est possible qu'un de ses fondements soit une division, non pas de l'octave en 12 parties égales, mais bien de la 5<sup>te</sup> juste, en 4 parties égales. (GELZER, 2014) Ainsi, les "tons" caractéristiques ne seraient pas des tons mais des intervalles de 175 cents. La gamme de base serait alors, en cents :

- 0 175 350 525 700 875 1050 1225 1400

Ce qui serait relativement fastidieux à écrire en degrés. On remarque tout de suite certaines caractéristiques très intéressantes:

- Cette gamme inouïe n'est pas octavante, ce qui est pour le moins surprenant pour une musique modale et tonale!
- Étant donné qu'on a un seul type d'intervalle conjoint, le "ton" de 175 cents, elle est symétrique, et donc tous ses degrés possèdent les mêmes accords.
- Les 5<sup>tes</sup> et les 9<sup>èmes</sup> sont les intervalles les plus "justes" et occupent de ce fait une place

centrale.

- Les 4<sup>tes</sup> ne sont qu'à un huitième de tons d'être justes, aussi l'accord suspendu (1 4 5) est très important.

Au-delà de la théorie, à l'écoute d'ensembles de Svanétie ou de Guria, il apparaît qu'il y a certainement cette échelle de "tons" de 175 cents comme trame principale mélodique. Mais il semble qu'il y ait davantage à l'oeuvre et que la réalité soit plus complexe. Notamment, même si les intervalles d'octaves ne sont pas omniprésents, on peut les entendre fréquemment néanmoins, et ils ne sonnent pas aussi dissonants que l'intervalle de 1225 cents ne le serait. Il semblerait aussi qu'occasionnellement les intervalles conjoints soient rapprochés ou éloignés, plus près du demi-ton ou du ton que ne l'est l'intervalle de 175 cents. Écouter l'audio de l'Annexe 5a.

Pour ce qui est d'Angelozhi Ghaghadebs, Carl Linich, lors de sa classe de maître, nous l'avait enseignée dans le tempérament occidental en spécifiant qu'elle était parfois chantée en Géorgie dans le tempérament de 5<sup>te</sup> divisée en 4, avec ces tons de 175 cents. J'en présente en référence ici une interprétation personnelle avec l'ajustement des octaves de 1225 cents pour des octaves de 1200 cents. L'Annexe 13a montre quels sont les intervalles que j'ai ainsi altérés. Cette procédure a pour effet de créer ainsi des intervalles mélodiques de 200 cents et de 150 cents à quelques endroits. Je ne prétends pas que c'est exactement ce qui se passerait dans le chant Géorgien, mais le chanteur géorgien et collègue de Carl Linich, Levan Veshapidze s'est prêté au même exercice mais avec sa propre voix et bien sûr son grand bagage de connaissances en musique géorgienne. La comparaison des deux versions montre, à mon oreille, beaucoup plus de similarités que de différences. Comparer les Annexes audio 13b et 13c.

Puis, j'ai entrepris une extrapolation qui m'a amené à rechercher d'autres tempéraments dans lesquels je pourrais composer une musique modale de mon cru. Très loin d'une systématisation à l'instar de mes 667 modes tempérés ou de mes 101 modes dérivés des *Maqamat*, j'ai ajouté quelques gammes "par tons-altérés" à mon répertoire modal, dont je mentionnerais, en plus de la 5<sup>te</sup> divisée en 4, la 4<sup>te</sup> divisée en 3 ("tons" de 166 cents) et l'octave divisé en 7 ("tons" de 171 cents). Voir Annexe 14 pour un tableau de ces tempéraments. De ce dernier tempérament, je joins en Annexe Audio 15 une modeste expérience harmonique qui me fait entrevoir des possibilités intéressantes. Pour le moment, mes improvisations microtonales au '*Oud* ou à la voix sont peuvent aller dans ce degré de détail mais

l'écoute de ces gammes et leur interprétation, grâce à un support électronique simple me donnant "le mode juste", permettent d'affûter peu à peu mes capacités instrumentales, mon vocabulaire modal et de générer des idées compositionnelles.

### 3.5.3 Analyse du tempérament de "Phonèmes", mouvement "IV - Le Vent"

Ce mouvement n'est certainement pas d'inspiration géorgienne, mais il se trouve sur le chemin de ce fil conducteur, de cette création modale autour de tempéraments inusités pour les oreilles occidentales. Comme je l'ai mentionné au paragraphe "Phonèmes" de la section 2.2.7, cette pièce a pour but de créer des transitions qui sont le lieu d'invention de sonorités nouvelles. Je décrirai la genèse du tempérament de ce mouvement:

- Le mouvement précédent ce mouvement "IV – Le Vent" (sautant le mouvement transitoire "III – La Forêt"), est le mouvement "II – Ku Mé Ka", qui utilise le mode [1 b2 b3 #4 b6].
- J'affectionne particulièrement le *Maqam* arabe *Sikah* [1 b2 b3 +4 b5 b6 b7<sup>47</sup>], inspiration pour la pièce "Le Vent".
- Or en ne faisant que baisser la tonique du mode de Ku Mé Ka d'un quart de ton, on se retrouve avec une version pentatonique de *Sikah*, [1 b2 b3 b5 b6], qui a donc une sonorité très proche du mode de Ku Mé Ka, mais aussi du fameux mode pentatonique majeur 1 2 3 5 6, étant techniquement à mi-chemin.
- Mais je n'étais pas entièrement satisfait de la sonorité de la version en quart de ton de ce mode. Me rappelant qu'il est très possible dans les *Maqamat* d'ajuster un mode de microintervalles pour l'embellir, et intrigué par mes nouvelles avenues microtonales, j'ai expérimenté et trouvé que c'étaient les tiers de demi-ton qui me satisfaisaient le plus<sup>48</sup>.

Le résultant en cents [0 166 366 666 866 1200] est toujours entre [1 b2 b3 #4 b6] et [1 2 3 5 6], et même entre [1 b2 b3 b5 b6] et [1 2 3 5 6], mais je ne le voulais pas trop "majeur", mon mode pour "Le Vent", alors il est quand même plus proche de *Sikah*, mode "mijeur" par excellence.

---

47 Mais dans la musique traditionnelle des *Maqamat*, c'est la tonique qui est altérée, par exemple, ce mode serait exprimé en *Miḥ*: *Miḥ Fa Sol La Si Do Ré Miḥ*. Cette réalité n'étant pertinent que dans un contexte où chaque *Maqam* est traditionnellement exprimé dans un nombre restreint de toniques, mais je n'aborde pas ce facteur, ici, et je ne le retiens pas dans ma musique.

48 Ainsi l'idée d'abaisser la tonique de 12356 d'un tiers de ton, donnant un mode tout en tiers de ton, est analogue au mode *Sikah*, qui en somme abaisse la tonique du mode lydien d'un quart de ton...

Je présente en Annexe 16 une version électronique de ces modes pour pouvoir les entendre avec précision, du plus "mineur" au plus "majeur" :

- le mode [1 b2 b3 #4 b6]
- le mode [1 b2 b3 b5 b6] (quarts de tons),
- le mode [1 b2 b3 b5 b6] (tiers de demi-tons),
- puis le mode [1 2 3 5 6].

L'important pour moi dans toutes ces expériences microtonales est d'exprimer une musique fondamentalement modale. Les critères de recherche modale que j'exprimais dans ma recherche de modes tempérés sont toujours valides, bien qu'ils doivent être adaptés. Ainsi, microtonalité ne devrait pas signifier automatiquement intervalles mélodiques ou harmoniques chromatiques, comme en témoigne ma musique et comme en témoignent surtout le tempérament géorgien, ainsi que le système des Maqamat, partant de quarts de tons, et jouant avec des intervalles beaucoup plus petits (environ une dizaine à une vingtaine de cents, par exemple)... mais ne les faisant jamais entendre chromatiquement ni plaqués les uns contre les autres.

Cette grande section démontre que la modalité est pour moi le plus grand pilier de ma pensée musicale, celui que j'ai sans doute le plus creusé et expérimenté depuis que je suis compositeur. C'est aussi celui vers lequel il me reste tant d'avenues à explorer dans le futur, plus que je ne le pourrai dans une seule vie! J'ai foi en ce paramètre comme pouvant générer de très prometteuses avenues pour les musiques nouvelles.

Mais ce pilier ne serait presque rien sans les autres paramètres musicaux, que j'analyserai maintenant.

## **4 Mélodie et ornementation**

La mélodie est la soeur inséparable de la modalité. Ma conception d'un mode est dans un premier temps reliée à ma conception de ce que ce mode peut générer au niveau mélodique. Sans rejeter le paramètre harmonique, j'affirme d'abord et avant tout la couleur mélodique comme celle que je veux mettre au premier plan chez un mode. Et inversement, une mélodie est souvent un excellent

moyen d'exprimer un mode. Même certains modes inusités pour un auditoire donné pourront sonner attirants si d'expressives mélodies en émane. Mais laissons de côté l'aspect modal pour mieux définir les caractéristiques purement mélodiques de ma musique.

## 4.1 Le type de mélodie

Grossièrement définie comme une "ligne", un enchaînement monodique de notes, ce que l'on nomme "mélodie" peut vouloir dire aussi bien une "ligne" instrumentale en musique classique, ou en musique atonale ou en musique de *Maqam*, qui sont trois réalités extrêmement différentes... Puisque ma pensée musicale modale est hybride entre musique classique occidentale, arabe, indienne et géorgienne, ma pensée mélodique incorporera plusieurs éléments d'influences de ces familles musicales.

### 4.1.1 Mélodies simples

D'abord, les lignes mélodiques les plus simples offrent un caractère très conjoint, au contours ascendant et descendant très linéaires. Ces mélodies plus conjointes dominent mon paysage mélodique, mais au-delà de leur simplicité, qui recèle une beauté et une pureté en soi, je m'en sers comme une base, un support efficace pour l'invention perpétuelle et la complexification de toutes sortes d'idées musicales – modales, ornementales, rythmiques, harmoniques, formelles, et ainsi de suite.

Elles sont très présentes dans quantités des musiques qui m'influencent. Par exemple, la musique de *Maqam* fait une utilisation exhaustive du mouvement conjoint, et cela a des influences positives sur la capacité de doser le cheminement à l'intérieur du *Maqam*, pour explorer adéquatement chaque note dans sa zone avoisinante, passer à la prochaine, et ainsi quand arrivent des changements de tétracordes ils apparaissent clairement à l'auditoire comme un événement musical fort. De plus, les lignes conjointes sont essentielles pour complexifier la texture à travers une ornementation extrêmement riche et une texture hétérophonique qui en elle-même est aussi improvisée qu'elle est pourtant claire pour l'auditoire. Finalement n'oublions pas la grande richesse microtonale des *Maqamat*, qui serait difficile à gérer avec précision dans un environnement mélodique trop disjoint. La musique de *Raga* procède de manière similaire quoique les stratégies hétérophoniques soient différentes. La

musique de *Raga* se sert notamment du mouvement conjoint dans sa construction abstraite de ses modes, au sein desquels les différents mouvements disjoints prescrits par le mode ou improvisés lors de l'exécution du *Raga* prennent un sens très fort, se démarquant admirablement de leur base conjointe. De manière harmonique, la recherche de mouvements conjoints est en musique classique occidentale tout comme en musique géorgienne une base essentielle pour la stabilité et la fluidité de l'enchaînement des accords, bien qu'en musique classique nous connaissons l'exploration de tous les intervalles mélodiques disjoints, mais toujours avec un savant dosage qui place, dans le cas de mélodie et non d'arpèges, le mouvement conjoint comme base essentielle.

Les mesures 93 à 106 de "Communautés des Canopées..." sont un exemple lent de ces mélodies simples, qui ici ne supporte aucune complexité autre qu'un parallélisme très simple et pur d'accords diatoniques, notamment d'accords [1 5 9]. Noter qu'ici, le mode est de [b7 1 2 4 5 6] en *Mi*, et donc je considère le mouvement de 2 à 4 comme un mouvement conjoint, car il n'y a aucun degré entre les deux. Voir figure 49.

Figure 49 ("Communautés des Canopées Libres", mes. 93 à 99, Audio à 4:54)

The musical score for Figure 49 is a vocal score for four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It is in 4/4 time and marked 'A tempo' with a quarter note equal to 110. The score is divided into two systems. The first system (measures 93-96) contains the lyrics 'Je tom - be du haut'. The second system (measures 97-99) contains the lyrics 'des grands ar - bres qui ab -'. The score includes dynamic markings such as 'non rit.', 'f', and 'p'.

À peine plus complexe, les mes. 70 à 94 de "Révolutions en forme de rivière" en sont un exemple plus rapide et qui se fait néanmoins le support de davantage de nuances, d'accentuations,



d'articulations et aussi d'une métrique plus complexe, en 7/8. Voir figure 50.

Figure 50 ("Révolutions en forme de rivière", mes. 70 à 76, Audio à 2:59)

a tempo  $\text{♩} = 140$  *mf*

À ar-mes'é-gales, nous n'en viend-ront

*mf*

À ar-mes'é-gales, nous n'en viend-ront

*mf*

À ar-mes'é-gales, nous n'en viend-ront

*mf*

à ar-mes'é-gales nous n'en viend-ront

6 Révolutions en forme de rivière

73

S ja - mais à bout.

A ja - mais à bout.

T ja - mais à bout.

B ja - mais à bout.

77

Nous verrons dans la section sur l'ornementation quantité d'exemples dans lesquels le mouvement conjoint se fait le support d'un plus haut degré de complexité mélodique.

#### 4.1.2 Mélodies complexes

Ensuite, certaines mélodies plus complexes offrent un caractère davantage disjoint et des contours moins linéaires. Les mes. 151 à 159 (surtout soprano et alto) de "L'étang au Pied..." commencent à s'extirper du mouvement conjoint mais possèdent encore des contours ascendants et descendants très clairs.

Figure 51 ("L'étang au Pied de la Falaise", mes. 152 à 154, Audio à 7:30)

Figure 51 shows a musical score for two vocal parts, Soprano (S) and Alto (A), covering measures 152 to 154. The lyrics are "vers le ciel" repeated. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano) with accents. The time signature is 3/4.

Les mesures 1 à 14 d'"Entwined, Mostly Air" offrent une mélodie avec des mouvements disjoints plus larges et au caractère plus pointilliste, bien qu'il y demeure le mouvement conjoint comme base. Noter que le mode de cette mélodie est [1 b2 bb3 4 5 b6 b7] en Ré, avec ajouts d'ornements au triton. Je considère donc le mouvement 1 vers bb3, bien qu'une seconde majeure en termes auditifs, comme un mouvement disjoint, puisqu'entre les deux on peut entendre un degré, le b2. Voir la figure 52.

Figure 52 ("Entwined, Mostly Air", mes. 1 à 4 et 10 à 14, Audio à 0:03)

Figure 52 shows musical scores for Violin and Viola (Vln.). The Violin part covers measures 1 to 4 and 10 to 14, with dynamics *mp*, *f*, *mp*, *f*, and *ppp*. Performance instructions include "espress.", "Soul eolien", and "3". The Viola part covers measures 10 to 14, with dynamics *f*, *p*, *mf*, and *ppp*. Performance instructions include "Normal Flaut.", "Pont.", "Tasto", and "Pont. exagéré".

Les mélodies disjointes sont moins présentes dans mon répertoire, bien qu'elles soient intéressantes. Lorsque le mouvement disjoint est présent, également, je l'utilise avec parcimonie. D'un côté c'est avenue à travailler et à réfléchir, sans doute. D'un autre côté il s'agit aussi de choix compositionnels conscients, à mon oreille le mouvement disjoint en grande quantité possède une certaine couleur très différente de celle du mouvement conjoint dans un mode ou un contexte harmonique donné, couleur qui n'est pas toujours celle que je veux transmettre.

#### 4.1.3 Lignes "non-mélodiques"

Alors que les mélodies présentées précédemment ne sont le fruit d'aucune considération préalable (autre que modale, peut-être) et sont créées pour leur caractère mélodique en soi, quantité de lignes musicales n'émergent qu'en raison d'autres paramètres musicaux. Certaines lignes sont

complètement statiques, comme les bourdons que j'utilise fréquemment, tels que celui dans "Révolutions...", sur la tonique *Sol*, mes. 1 à 34. En un sens, cette ligne sert d'abord le paramètre modal, affirmant sans ambiguïté une tonique comme repère, et donc un mode grâce aux notes qui s'y superposent.

D'autres lignes, sans être statiques, sont mélodiquement plus fades et servent la progression harmonique. Celles-ci sont fréquentes dans mon répertoire bien sûr, même si j'essaie toujours de convier un sentiment mélodique à tous et toutes les interprètes. Les mesures 48 à 52 de "Révolutions..." montrent de telles lignes, tout comme les mesures 95 à 116 de cette pièce. Voir la figure 53.

Figure 53 ("Révolutions en forme de rivière", mes. 95 à 101, Audio à 3:43)

The musical score for Figure 53 consists of two systems. The first system features two vocal staves (Soprano and Alto) and piano accompaniment. The lyrics are "La ri - viè-re ren - con - tre ses semb -". The piano part consists of a simple harmonic line. The second system features a Tenor vocal staff and piano accompaniment. The lyrics are "La nuit sè - che. la - bles au mi - lieu de la nuit sè - che Ra-mi - fi - ca - tions, ar - bo - res - cen - ces". The piano part has a more complex harmonic texture with arpeggios and leaps. Dynamics include *mf* and *mp*.

Finalement, les lignes harmoniques plus complexes, faites d'arpèges et de sauts, sont plus rares dans le répertoire que je présente, mais elles sont présentes, comme aux mesures 6 à 24 puis 30 à 38 de "Petits Jardins IV – De Briques", ou bien, sur lorsque l'instrument s'y prête de manière plus idiomatique, comme aux mesures 65 à 84 de "Entwined...", à la guitare. Voir les figures 54 et 55.

Figure 54 ("Petits Jardins IV – De Briques", mes. 12 à 14, Audio à 0:27)

Figure 55 ("Entwined, Mostly Air", mes. 74 à 82, Audio 5:50)

Finalement, plusieurs lignes sont créées pour des raisons purement texturales ou pour d'autres types d'effets musicaux. Par exemple, de simples notes tenues qui ne sont pas des bourdons, viennent se déposer délicatement sur une mélodie, simplement pour lui donner une réverbération, un peu d'épaisseur, surtout aux cordes, à tutti sauf altos aux mes. 29 à 33 de "Petits Dessins...". Autre exemple de cette même pièce, des fioritures mélodiquement isolées apparaissent aux mesures 39 à 43. Voir figure 56.

Figure 56 ("Petits Dessins et Pelleteux de Mirages", mes. 39 à 43, Audio 2:47)

Des grappes de secondes, glissantes vers le bas, ont pour unique but de créer une atmosphère nuageuse, ou plutôt "mirageuse", à divers endroits des mesures 1 à 26, toujours dans la même pièce. Voir figure 57.

Figure 57 ("Petits Dessins et Pelleteux de Mirages", mes. 1 à 4, Audio 0:00)

J'affectionne au plus haut point les textures de masses, de nuages et d'agrégats d'éléments disparates ou bruitistes, pour des raisons sonores mais aussi de la symbolique et de la poétique du brouhaha de parole qui émane de la masse humaine. Ces textures sont trouvables fréquemment dans mes autres oeuvres chorales. Voir les mesures 1 à 46 de "Communautés...", 1 à 33 de "Révolutions...", 5 à 18 de "L'étang au Pied...", et, bien que non-choralistiques en soi, les sonorités des minutes 0:00 à 1:50, 5:40 à 5:55, et 7:45 à 7:55 de "L'étang sur le Bord..." proviennent en bonne partie de "lignes" vocales humaines, enregistrées puis recomposées électroniquement pour créer des masses denses. La figure 58 montre un

exemple d'une texture de bruits rythmiquement coordonnés et s'ajoutant en entrées successives, puis qui disparaîtront au fur et à mesure des entrées des voix chantées plus conventionnelles.

Figure 58 ("Révolutions en forme de rivière", mes. 1 à 12, Audio 0:00)

The score is for the piece "Révolutions en forme de rivière" in 3/4 time, with a tempo of 90. It features several layers of sound and vocal entries:

- Mes. 1...:** Two tenors (Deux ténors) with the syllable "Sa".
- Mes. 2...:** Phoneme "x" (Phonème "x") with the syllable "X".
- Mes. 3...:** Phoneme "fch" (Phonème "fch") with the syllables "F" and "CH".
- Mes. 4...:** Tongue click (Cloc! de langue) represented by rhythmic ticks.
- Mes. 5...:** Phoneme "chf" (Phonème "chf") with the syllables "CHF" and "CHF".
- Mes. 6...:** Four basses (Quatre basses) with the syllable "Sa".
- Mes. 7 à 33:** Whistling melodies (Mélodies sifflées) represented by a wavy line.
- Mes. 8...:** Lip pop (Pop! de lèvres) represented by rhythmic ticks.
- Mes. 9...:** Three chorists (3 choristes) with the syllables "Geu!", "Beu!", and "Deu!".

Pour conclure, les sections 2 et 3 (mes. 18 à 57) d'"Entwined..." utilisent également divers effets timbraux et texturaux – des timbres inusités de la guitare préparée, aux timbres variés produits par divers modes de jeux à la guitare comme au violon.

Cela dit, malgré les divers éléments mentionnés, le dosage entre les divers contours mélodiques ou lignes instrumentales montrent la prédominance de la mélodie dans son sens plus traditionnel au sein de ma musique. Les considérations harmoniques, timbrales ou texturales, bien que présentes, viennent souvent en second lieu dans mon processus de création.

## 4.2 L'ornementation mélodique

J'ai volontairement omis du portrait précédent une des composantes les plus fondamentales de ma pensée mélodique, l'ornementation. Celle-ci vient, d'une part, réaffirmer le besoin de créer des mélodies au contour conjoint relativement simple, ou du moins plus linéaire et moins disjoint, moins harmonique ou moins pointilliste. Mais d'autre part, l'ornementation est la recherche d'un haut niveau de complexité, de subtilité et de raffinement, possible dans ce cadre mélodique plus simple.<sup>49</sup> L'ornementation, lorsqu'elle est improvisée et certainement telle que je la compose, permet d'amener sans cesse de la nouveauté à une mélodie, que cette mélodie soit de nature répétitive ou évolutive.

### 4.2.1 Sources d'inspiration

Ici, l'inspiration moyen-orientale est claire et sans ambiguïté. Cela dit préalablement, quantité de cultures musicales possèdent leurs propres ornements, qui ne sauraient simplement se substituer les uns aux autres. Mon stage en musique Corse, par exemple, m'a permis d'en apprendre quelques-uns issus de la polyphonie traditionnelle corse, tout comme mon stage avec Carl Linich sur la polyphonie géorgienne. Ce dernier affirmait à propos des ornements présents dans la musique de Kakhétie, région de Géorgie: "Si ces ornements ne sont pas là, ce n'est pas Kakhétien. Si c'est d'autres ornements qui sont là, ce n'est pas Kakhétien non plus!"

Pour la musique moyen-orientale, les ornements sont souvent transmis oralement, par l'écoute, l'imitation, puis la réinvention personnelle. Un joueur de *'Oud* relate ainsi quelques expériences avec son professeur, George Michel, grand oudiste égyptien. (PARFITT) "*Joue depuis ton coeur!...*" Il décida que je devrais, comme première étape, imiter l'une de ses improvisations. Après plusieurs semaines, il décida finalement que j'étais prêt à créer ma propre improvisation. Lorsque je jouais une phrase qu'il considérait comme provenant de ses *taqasim*, il m'arrêtais. "Non, ceci est de moi! Joue quelque chose de toi. Ta propre création!" (traduction libre de MARCUS, p46) Pareillement, mes cours de *'Oud* avec Mohamed Masmoudi me permettent d'accéder de manière intuitive à des processus ornementaux complexes et dont les mécanismes semblent, malgré leur caractère non-théorique pourtant cohérents, un langage en soi. Ainsi nous abordons chaque oeuvre interprétée, dont les contours

<sup>49</sup> Quoique l'ornementation mélodique pourrait théoriquement s'appliquer à n'importe quel type de mélodie ou lignes... du bourdon aux lignes les plus harmoniques. Cela reste à explorer dans ma musique.

mélodiques sont notées sur une partition, sans aucun ornement ni dynamique, comme un arrangeur aborderait une oeuvre. Chaque phrase, chaque mélodie et chaque section se voient décortiquées à travers l'angle de quel ornement utiliser, mais pas dans une optique fixe, car ces ornements sont toujours improvisés ou, avec la répétition, semi-improvisés, mais toujours à mi-chemin entre la tradition et la personnalité.

C'est donc dans un esprit double - imitation autant que de création personnelle - que je crée l'ornementation de mes compositions. Je propose à la lectrice et au lecteur d'écouter en Annexe 17a une brève compilation de musiques qui démontrent une magnifique virtuosité ornementale et qui font partie de mes inspirations, avec le document correspondant aux références et au minutage des pièces utilisées. Les références sont en Annexe 17b.

#### 4.2.2 Exemples de mon répertoire

Nous savons que la conduite des voix précise d'une progression harmonique donnée se distingue de la progression harmonique abstraite elle-même, mais que ces deux éléments sont intrinsèquement reliés. De la même manière, une mélodie richement ornementée se distingue de la version squelettique de cette même mélodie, mais lui est bien sûr intrinsèquement reliée. Dans la musique arabe, par exemple, il y a toujours un squelette mélodique, qu'on entend uniquement dans sa version richement ornementée et hétérophonique. Dans mes compositions, il y a deux cas de figures :

- Je compose la version squelettique en premier lieu et je rajoute l'ornementation ensuite.
  - La version ornementée n'est alors qu'une des versions possibles de "vraie" mélodie.
- Je compose directement une version ornementée.
  - La version squelettique qu'on peut entendre sous-jacente n'est alors qu'une des interprétations possibles de la "vraie" mélodie, ornementée.

Par exemple, le squelette des mesures 1 à 10 de *Byla Cesta* a pour but d'évoquer vaguement le thème principal, entendu plus clairement en mesure 15. J'ai mises entre parenthèse les notes évocatrices, pour moi, de ce thème. Voir la figure 59.



Figure 59 ("Byla Cesta", mes. 1 à 10, mélodie réelle et extraction d'un squelette mélodique évocateur du thème principal)

Très libre, à la Taqsim ♩ = 60

The image shows a musical score for 'Byla Cesta' in three systems. The first system (measures 1-4) is in 7/4 time, the second (measures 5-8) in 13/8, and the third (measures 9-10) in 4/4. A downward arrow points to a box labeled 'Squelette de Byla Cesta' which contains a simplified version of the melody in 4/4 time, with notes enclosed in parentheses to indicate phrasing or ornamentation.

Ensuite, le squelette de la pièce "Chants et folies de la Petite-Patrie" contient déjà quelques ornements. Par la suite, j'ai composé une multitude de versions ornementées, que je trouvais pertinentes au contexte instrumental et textural. En voici quelques-unes toutes tirées des mesures 8 à 14. Voir la figure 60.

Figure 60 ("Chants et folies de la Petite-Patrie", mes. 8 à 14, thème abstrait et différentes versions ornementées)

♩ = 170

The image shows a musical score for 'Chants et folies de la Petite-Patrie' in two systems. The first system (measures 21-24) is in 4/4 time, and the second system (measures 25-28) is in 3/4 time. The score shows the original melody and several variations with different ornaments.



40

À travers ces "ornements d'octaves" apparaissent également d'autres ornements.

41

Des notes du thème omises dans cette version - certaines des notes qui avaient un caractère ornemental dans le thème d'origine... (ici, indiquées en petites notes)

42

### Ornementation pour violoncelle

44

47

Le violoncelle prend ses aises et abandonne de nombreuses notes du thème!  
Il crée ainsi sa propre version squelettique du thème, en conservant des notes importantes du thème d'origine.  
Mais cette nouvelle version squelettique est à son tour ornementée.

49

On peut voir à la figure 61 un processus ornemental similaire pour l'oeuvre "Petits Dessins...".

Figure 61 ("Petits Dessins et Pelleteux de mirages", thème simple et différentes versions ornementées)

**THÈME DE PETITS DESSINS...**

♩ = 140

*Dans Petits Dessins et Pelleteux de Mirages, on entend le thème dans sa version non ornementée (mes. 39...) ainsi qu'en introduction, par fragments "nuageux" vraiment très ornementés.*

↓  
**Alto (corde), mes. 6 et 7**

♩ = 60  
*Un peu rubato*

*À travers toute cette dense forêt d'ornements, on ne retrouve sans doute pas précisément ses notes piliers, mais il s'agit du même chemin modal que les 3 premières mesures du thème - sur do ici, sur fa dans le thème. Dans les deux cas, il y a broderie autour de 1 (avec degrés 7 et 2), puis arrivée et broderie autour de 6 (avec degrés 5 et 7).*

5

**Violon II, mes. 10 à 12**

*Un peu rubato*

*Toujours sur do plutôt que fa, et toujours très ornementées, ce sont maintenant les 5 premières mesures du thème que l'on retrouve ici, un peu plus saisissables, sans doute.*

**Violon I, mes. 12 à 13**

*Le violon I prend le relais avec une allusion aux 6 dernières mesures du thème.*

**Violon II, mes. 22 à 23**

*On entend finalement le thème dans une version plus sobrement ornementée.*

### 4.2.3 L'ornementation comme richesse rythmique

Les exemples précédents nous permettent de parler de quelques concepts centraux à l'ornementation. D'abord, il y a deux portes d'entrées à l'ornementation, une mélodique et une rythmique. Au niveau rythmique, l'ornementation fait valoir de grands contrastes entre les différentes valeurs rythmiques d'une mélodie. Mes exemples montrent comment un cadre rythmique plus régulier, constitué de croches, de noires, de blanches, etc., peut être constamment brisé, hachuré, trituré, par le rythme de l'ornementation – avec bien sûr, les valeurs rythmiques plus courtes perçues comme ornementales et celles plus longues comme principales, et ce même si la mélodie est composée sans notion préalable de ce qui est ornemental et de ce qui ne l'est pas. Une mélodie composée dans cet esprit pourrait, potentiellement, sonner comme une mélodie richement ornée. bien sûr, une mélodie, par exemple en croches, pourrait être ornementée uniquement avec des doubles croches, créant une égalité rythmique (double croche) entre note ornementale et note pilier. C'est tout à fait possible mais n'utiliser que ce mécanisme n'exposerait pas le plein potentiel de l'ornementation.

### 4.2.4 Mécanismes mélodiques de l'ornementation

Au niveau mélodique, c'est plutôt le rapport entre un squelette initial "abstrait" que l'auditoire devine inconsciemment, et la jungle sonore qui arrive réellement dans ses oreilles. Cela crée, je n'oserais pas dire un contrepoint, mais à tout le moins, une mélodie à double face. Là interviennent toutes sortes de mécanismes de transformation mélodiques que les exemples précédents dévoilent en bref.

- L'ajout de notes entre les notes piliers du thème est un des plus évidents mécanismes. Une foule d'ornements peuvent être inventés en faisant varier:
  - leur nombre de notes (une, deux, trois, ou même une grande grappe de 16 notes, pourquoi pas),
  - le type d'articulation (attaquée, legato, glissée, tremolo à la '*Oud*),
  - le lieu de l'ornement (arrive-t-il avant ou après la note pilier?),
  - la direction de l'ornement (vient-il du bas, du haut, des deux, de la même note?),
  - l'intervalle (les secondes sont fréquemment utilisées, mais on peut orner avec d'autres

intervalles également) et ainsi de suite.

- Retirer des notes, surtout pour les remplacer par des notes tenues, est aussi une forme d'ornementation, d'une certaine manière.
- Le déplacement rythmique des notes piliers du thème l'est aussi.
- Des sauts de registres soudains peuvent donner un effet ornemental, tout comme les battements d'octaves brisées à la *Qanun* (illustrés par le piano dans "Chants et Folies...", on peut entendre un exemple de *Qanun* à la minute 1:52 de l'Annexe 17a, précédé d'un exemple pianistique à la minute 1:10).

Bref, toutes ces variations mélodiques sont subtiles mais contribuent, surtout en les combinant, à changer dramatiquement l'allure d'une mélodie, à la rendre considérablement plus riche.

### 4.3 La mélodie comme thème

Au-delà de la structure interne de la mélodie, elle me sert également à incarner une couleur caractéristique, plus facilement mémorable, qui symbolise la pièce au grand complet, un thème (ou quelques thèmes). Le thème est, tout comme le mode, une composante essentielle de mon langage musical. Que cela soit par transformation directe ou inspiration lointaine, j'essaie de construire des formes dans lesquelles ces thèmes agissent comme liant entre des sections potentiellement contrastantes, et ce dans le but de raconter une histoire musicale, abstraite, mais qui donne un sens, un fil conducteur, à tous les paramètres musicaux. Pour montrer son importance, des 12 pièces que je présente, 9 possèdent au moins un thème principal de nature indubitablement mélodique:

- "Byla Cesta", "Chants et Folies...", "Communautés...", "L'Étang au Pied...", "Petits Dessins...", "Petits Jardins...", "Phonèmes", "Révolutions..." et "L'étang sur le bord..."

Les trois autres montrent des allusions entre les sections, sans pouvoir parler d'un vrai thème:

- "Entwined..." et "The Hoopoe..." au niveau mélodique
- et "K'viria" au niveau harmonique.

## 5 Rythme

Avec l'ornementation mélodique nous avons commencé à voir les liens entre les hauteurs de notes et leur organisation temporelle. Ainsi, le rythme est, avec la modalité et la mélodie, le troisième des grands piliers de mon langage musical. Le rythme est pour moi l'objet de recherches aussi "poussées" que d'improvisation intuitives. Comme pour la modalité, les rythmes, notamment les métriques, ont un caractère, une couleur caractéristique. Comme pour la construction mélodique, le métissage et la construction intuitives ont plus souvent préséance sur une inspiration directe de mes sources externes d'influences. Ces sources d'influences sont néanmoins beaucoup plus variées que mes sources d'influences mélodiques. Notamment, les musiques de hard rock, de rock progressif, à travers le groupe Dream Theater, particulièrement ses 9 premiers albums, et de jazz fusion à travers Tigran Hamasyan et son album "Shadow Theater", qui sont des chefs d'oeuvres à tout point de vue musical, mais notamment au niveau rythmique.

Le document audio que j'ai préparé en Annexe 18a (voir références en Annexe 18b) donne quelques exemples de musiques dont je veux mettre en lumière certaines caractéristiques rythmiques. Si ces caractéristiques ne sont pas toujours présentes dans mon répertoire, elles sont néanmoins centrales au langage rythmique que je souhaite développer. Parmi ces caractéristiques on retrouve :

- une vigueur et une accentuation, qui doit induire un sentiment corporel puissant, un "groove",
- un sentiment d'avancée formelle constante et rapide,
  - les points de repos rythmiques, les cadences, les arrêts de tempo, les rythmes trop "assis", de marches ou de valse, etc. sont à utiliser avec parcimonie, sans quoi l'agogique serait brisée.
- Cette vigueur et ce sentiment d'avancée formelle ne sont pas simplement traduites en simple flot constant et rapide de notes. Comme dans l'ornementation mélodique, il y a sans cesse des subtilités, des irrégularités rythmiques.
- Il y a un dosage entre répétition et nouveauté, avec une belle place pour la répétition – même de motifs irréguliers.
- Cette importance de la répétition permet à l'auditoire de saisir la complexité rythmique en présence, de lui donner un sens, un caractère.

Faisant un lien avec le paramètre modal, on a besoin, pour ces types de rythmes, de sentir un ancrage, une cellule, un motif, et cela nous mène à parler du concept de métrique, qui est à mon langage

rythmique ce que le mode est à mon langage mélodique et harmonique : l'essence.

## 5.1 La métrique

La métrique est entendue ici dans son sens classique occidental: l'organisation d'une mesure avec un certain nombre de temps, temps parfois égaux, parfois inégaux. Mais la métrique pour moi n'est pas qu'un espace temporel, une durée plus large dans laquelle se déploient diverses durées plus courtes. La métrique est entendue pour elle-même, comme un personnage musical, de manière directe ou indirecte.

À contre exemple, on m'a déjà fait le commentaire comme quoi il était préférable d'écrire une musique métriquement complexe en 4/4, comme il est parfois d'usage en musique classique contemporaine. Un passage en 11/8 serait complètement réécrit, avec des temps réguliers, des syncopes et des accents. Mais le même passage écrit en 11/8 donnerait matière à créer un rapport dynamique entre chaque temps, fort, faible, "upbeat", "downbeat", un peu comme les degrés d'un mode qui ont chacun leur couleur, leur rôle. Une abstraction en 4/4 peut-être utile dans certains contextes, mais si possible je préfère garder la métrique comme information dans la notation pour interpréter une musique qui est pensée en ces termes, et dont il y a de fortes chances qu'elle sonne réellement comme un "groove" en 11/8 (ou 7, ou 15, etc.), non pas comme l'addition simple de "durées" dont le total donne 11 croches. À cet égard, le compositeur Nik Bärtsch, dont j'ai participé à un de ses ateliers rythmiques, donne une fantastique compréhension, par sa musique et par son enseignement, de tous les rapports dynamiques qu'il peut exister dans une métrique ou dans un ensemble de métrique.

### 5.1.1 Métriques claires et répétées

Présentes dans une grande partie de mon répertoire, on les retrouve par exemple dans "Communautés des Canopées...", aux mesures 111 à 114, avec une métrique de 13/8 (4+4+3+2 / 8) renforcée sans ambiguïté par la figure mélodique et l'accompagnement au chœur et aux percussions corporelles. Voir la figure 62.



Figure 62 ("Communautés des Canopées Libres", mes. 111 à 114, Audio à 6:00)

*Pius vite* ♩ = 150

M  
*p* Ya La Ya La

Ya La Ya La

*p*

10 Communautés des Canopées Libres

S  
Ya La Ya La Ya La Ya La *f*

A  
Ya La Ya La Ya La Ya La *f*

T  
Ya La Ya La Ya La Ya La *f*

B  
Ya La Ya La *f*

Clap 1  
*f*

Clap 2  
*p* *f*

Clap 3  
*p* *f*

Clap 4  
*f*

116

Dans "Entwined...", le 7/8 (2+2+3 / 8) des mesures 18 à 37, malgré une variation rapide des modes de jeu et des figures rythmiques, reste relativement imperturbé et se retrouve naturellement accentué d'une manière ou d'une autre. Voir la figure 63 qui montre le début de cette section.

Figure 63 ("Entwined, Mostly Air", mes. 18 à 22, Audio à 1:22)

Section 2 A

2

♩ = 150

Danse

Vln. *pizz.* *f*

Gr. *L.V.* *f*

Les rythmes en 7/8 ou 7/16 sont sans doute mes préférés. Sur les 12 pièces que je présente, on les retrouve dans 8 pièces: "Byla Cesta", "Entwined...", "L'étang au Pied...", "Petits Dessins...", "Petits Jardins", "Phonèmes", "Révolutions...", "Communautés...", au moins 3 mesures de suite à un moment dans la pièce, parfois beaucoup plus!

Les mesures en 16, plus complexes, sont présentes, comme le 7/16 aux mesures 10-11, 14-15 du mouvement II de "Petits jardins", ou le 15/16 à travers tout le mouvement II - "Ku Mé Ka", de "Phonèmes", qui présente aussi des passages en 14/16. Voir la figure 64.

Figure 64 ("Phonème II – Ku Mé Ka", mes. 3 à 4)

Patrick Bengio

15/16

'u 'a 'é 'a

'u 'a 'é 'a

kum ka ku ku ku ka Ré kum ka ku ku ku ka Ré

kum ka mé mé mé ka Ré kum ka mé mé mé ka Ré

ka kum mé ka ku ka ku ka ka kum mé ka ku ka ku ka

*f*

### 5.1.2 Métriques évolutives

Les mesures 115 à 118 de "Communautés..." procèdent en réduisant à chaque mesure cette figure en 13/8 : 9/8, 7/8, 5/8 et 3/8. Ce geste métrique n'a pas pour fonction d'être répétitif, au contraire, il a pour fonction d'être évolutif, de mener d'un point à un autre sur le plan métrique. Ce type de geste est souvent utilisé dans mon répertoire pour mener à des climaxes, ou pour servir de climax. Voir figure 65.

Figure 65 ("Communautés des Canopées Libres", mes. 115 à 118, Audio à 6:12)

The figure shows two musical staves. The first staff is in 9/8 time and contains the notes La, Ya, La with accents and slurs. The second staff, marked 'A', shows a sequence of time signatures: 9/8, 7/8, 5/8, and 3/8, with the notes La, Ya, La, Ya, La, Ya written below. The notes are connected by lines, and there are various rhythmic markings like accents and slurs.

Dans "L'étang au pied...", le thème originel est d'abord :

- étendu sur 7/8 + 7/8 + 7/8 + 7/8 (mes.181-184)
- puis comprimé à 7/8 + 7/8, (mes. 192-193),
- puis encore comprimé à une fois 9/8,
- puis 7/8,
- puis un 5/8 subitement plus lent qui subit une accélération du tempo, ce qui réduit encore sa durée totale (mes. 194 à 202).

Les mesures 91 à 93 de "Révolutions..." procèdent de manière similaire à "Communautés...", avec un 7/8, 5/8, 2/4. Plus modestement, le thème de "Petits Jardins III", en figure de 7, est comprimé en figure de 5, à la fin de la pièce (mes. 20 à 23).

### 5.1.3 Cycles métriques

Parfois, la répétition métrique n'a pas lieu à l'échelle de la mesure, mais à l'échelle de plusieurs mesures, en combinant des mesures différentes dans un seul cycle rythmique. La sensation métrique au niveau micro s'en trouve peut-être amoindrie, mais pour un effet musical différent, tout aussi intéressant. Par exemple, les mesures 45 à 48 de "Petits Dessins...", lorsque répétées la deuxième fois que la grande section est jouée, combinent 3/8 + 5/8 + 7/8 + 7/8, donnant un cycle métrique plus large,

qui équivaldrait à 22/8 (3+2+3+2+2+3+2+2+3 / 8). J'ai préféré la notation choisie, notamment à cause du profil mélodique accentuant certains temps et moins d'autres, et bien sûr, la question de la lisibilité est importante. Voir la figure 66.

Figure 66 ("Petits Dessins et Pelleteux de Mirages", mes. 45 à 48, Audio à 3:37)

D'où jaillit la pulsation

Répétition  
2ème fois  
seulement

S  
ê - tre vrai - sem - bla

A  
que — cela puisse ê - tre vrai - sem - bla

T  
ble que cela puisse ê - tre vrai - sem - bla

B  
que cela puisse ê - tre vrai - sem - bla

Voyons aussi les mesures 124 à 128 de "Communautés...", en 3/4+3/4+3/4+3/4+2/4, pour un total de 15/4. Ce genre de cycle plus long est entendu en musique arabe classique<sup>50</sup>, mais je préfère le noter à l'occidentale, en le divisant en mesures plus courtes. J'aurais aussi pu le noter en 7/4+7/4, en raison des phrases rythmiques de clap 1 et 2<sup>51</sup>, mais la pulsation sous-jacente me semblait avoir le dernier mot sur la perception globale. Voir figure 67.

50 Prenons un exemple, le rythme Muhajjar qui est en 14/4... (FARRAJ, 2018)

51 Malheureusement, la qualité plus faible de mon enregistrement ne permet pas d'entendre cette rythmique très clairement...

Figure 67 ("Communautés des Canopées Libres", mes. 124 à 128)

The image shows a musical score for four claps, labeled Clap 1, Clap 2, Clap 3, and Clap 4. The score is written on four staves. The first measure (124) starts with a 4/4 time signature. Clap 1 has a triplet of eighth notes. Clap 2 has a quarter note followed by a triplet of eighth notes. Clap 3 has a quarter note followed by a triplet of eighth notes. Clap 4 has a quarter note followed by a triplet of eighth notes. The second measure (125) continues with similar patterns. The third measure (126) has a quarter note followed by a triplet of eighth notes. The fourth measure (127) has a quarter note followed by a triplet of eighth notes. The fifth measure (128) has a quarter note followed by a triplet of eighth notes. The time signature changes to 3/4 in the fifth measure. The score ends with a double bar line and repeat signs.

#### 5.1.4 Changements métriques simples

Il va sans dire que changer de métrique est aussi un outil pour faire évoluer la forme, sans que cela ne participe à un cycle métrique quelconque. Par exemple, dans "Chants et Folies...", le thème des mesures 8 à 21, répété, est en 4/4, avec deux mesures de 3/4, mais il serait absurde de penser ce cycle entier comme un "cycle métrique" audible et assimilable à un "50/4". Les changements métriques ici ne participent pas non plus d'un geste métrique évolutif, de quelque chose qui nous amène ailleurs. La métrique change temporairement grâce au contour mélodique et à ses accentuations logiques.

#### 5.1.5 Métrique non exprimée

Finalement, comme contre-exemple, il arrive que les rythmes soient faites de simples durée non-organiquement reliées à une métrique. Les mesures 1 à 14 de "Entwined", qu'elles soient jouées Rubato ou non par l'interprète, offrent par ailleurs un exemple de mélodie faites de durées, sur fond métrique stable, sans que les durées ne supportent ou n'accentuent la mesure de quelque manière. Les mesures 273 à 306 de "Chants et Folies..." sont dans le même esprit. Les mesures 1 à 22 de Byla Cesta, jouées rubato, sont un exemple encore meilleure de "notation des durées" plutôt que de réelle métrique – c'est pourquoi il n'y a même pas de chiffres indicateurs, ici.

## 5.2 Les figures rythmiques

J'ai déjà parlé indirectement des figures rythmiques en soi, qu'elles soient cadre mélodique clair et simple, qu'elles soient figures plus complexes faisant partie de gestes ornementaux de toutes sortes ou qu'elles servent à renforcer une métrique donnée. Dans le répertoire que je présente, de telles figures forment la majorité de la matière rythmique. Mais des rythmes sont bien sûr composés, pour leur intérêt intrinsèque, et pour servir l'avancement de la forme d'une manière ou d'une autre, ce que nous verrons ci-dessous.

### 5.2.1 Cadre rythmique syncopé

Des rythmes peuvent agir comme cadre rythmique plutôt syncopé – n'ignorant pas la métrique, mais ne la renforçant pas non. C'est le cas par exemple de la figure rythmique des mesures 15 à 21 de "Chants et Folies" (voir piano), bel et bien en 4/4, mais possédant quelques airs syncopés de  $5/8+5/8+3/4$ . Voir la figure 68.

Figure 68 ("Chants et folies de la Petite-Patrie", mes. 15 à 18, Audio à 0:16)

The image displays a musical score for measures 15 to 18 of "Chants et folies de la Petite-Patrie". It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is marked with a forte (*f*) dynamic and features a syncopated rhythmic pattern with eighth and quarter notes. The violin part is marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a "no." marking above the first measure. The score is in 4/4 time and shows a complex syncopated rhythm.

Aussi en 4/4, les mesures 81 à 84 (voir piano et bois) de cette même pièce font également allusion, à travers des syncopes et un certain contour mélodique, à du  $9/8+7/8$ . Pour des rythmes allant considérablement plus loin dans la syncopation, écouter les minutes 2:17 à 2:33, 4:35 à 4:50 et 6:00 à 6:24 de "L'étang sur le bord de la falaise".

### 5.2.2 Kotekan

Un certain type de cadre rythmique peut offrir des lignes syncopées mais parfaitement imbriquées les unes aux autres, pour une résultante renforçant tout à fait la métrique. Ce type de rythme, nommé "Kotekan", est central à la musique balinaise, notamment de Gamelan. J'ai composé une bien modeste version de Kotekan dans "Communautés des Canopées..." aux mesures 141 et 142. Puis j'ai voulu complexifier mes efforts dans "Phonèmes - Ku Mé Ka", inspiré du Kecak balinaise. Les voix Kecak 1, 2, 3 montrent des lignes syncopées, et en 15/16, mais dont la résultante – avec le métronome - est un flot de doubles croches, dont il ne manque que la 2ème, comme on peut voir à la mesure 2. Voir plus haut la figure 64. On peut aussi voir, aux voix "Clps 1, 2, 3" à la mesure 59, la même structure rythmique, mais en 14/16. Voir la figure 69.

Figure 69 ("Phonèmes II – Ku Mé Ka", mes. 59)

The figure shows three staves of musical notation for claps, labeled Clps 1, Clps 2, and Clps 3. The time signature is 14/16. Above the staves, the notes 'dGu', 'dGu', 'dGu', and 'dGu' are written. The notation consists of stems with beams and accents, indicating syncopated rhythms. A forte (ff) dynamic marking is present at the bottom of the staves.

### 5.2.3 Rythmes évolutifs

Par-dessus un cadre rythmique peut flotter une ligne au rythme évolutif, contournant librement le cadre métrique entendu, comme les mesures 229 à 236 (cl. basse) puis 237 à 243 (trompette) de "Chants et Folies". Dans "Phonèmes IV - Le Vent", même s'il est très simple, le rythme des instruments nommés "Série 1 et 2" (Sé. 1, Sé. 2, mes. 37 à 44) a été composé dans un cadre de 4/4, mais avec des durées complètement ignorantes de la métrique, calculées pour des raisons purement contrapuntiques et harmoniques. Voir figure 70.





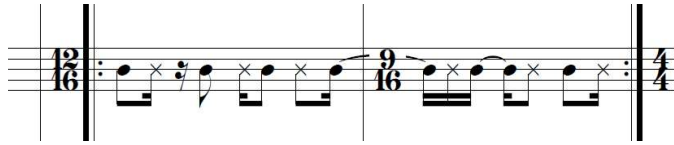
Une phrase mélodique aux minutes 6:00 à 6:24 de "L'étang sur le bord..." montrent un cadre de 9/8 sur lequel semble flotter une mélodie en 11/8... en réalité, la dernière itération brise ce motif, et cette mélodie a plutôt été pensée en 9/8, partant d'abord sur le premier temps, puis le deuxième, le troisième, le quatrième, puis répétant le tout. Voir le squelette de cette structure rythmique et mélodique à la figure 72. Ces rythmes "flottant" présagent d'un certain type de polyrythmie que je discuterai plus loin.

Figure 72 ("L'étang sur le bord de la falaise", squelette rythmique, audio à 6:00)

La figure 72 nous montre un autre geste analogue à l'hémiole que j'affectionne particulièrement. C'est l'accentuation binaire de métriques irrégulières, non binaires, générée soit par accentuation en soi, soit par timbre aigu contre grave. Cela a pour effet de complexifier la perception métrique... faut-il, pour entendre la métrique, se fier aux nuances, aux durées ou aux hauteurs de sons? La figure 72 montre cet effet dans un 9/8 en 2+2+2+2+1, ainsi qu'en 3+3+3, donc avec un nombre non-binaire de notes contre un nombre binaire de timbres (grave et aigu).

On retrouve cet effet également dans "Petits Jardins – I", mesures 2 et 3 au *Kajar*, mes. 7 à 10 au *Kendang*, ainsi qu'aux mesures 14-15 de "Petits Jardins – II", *Kajar*, mais ici la rythmique en 7 (2+2+2+1) génère un nombre binaire de notes. Voir figure 73.

Figure 73 ("Petits Jardins - I", mes. 2 et 3, audio à 0:03)



De telles occurrences sporadiques sont intéressantes et pimentent un cadre rythmique autrement plus simple. Cela dit, pousser plus loin ces gestes rythmiques nous fait basculer dans l'univers fantastique et multidimensionnel de la polyrythmie.

### 5.3 Les polyrythmies

Le terme polyrythmie est utilisé de différentes manières. Je l'utilise comme un terme générique pour parler de textures rythmiques à plusieurs couches relativement indépendantes. Puis ce terme englobe différentes réalités rythmiques. J'utilise l'expression "polyrythmie x *contre* y" pour parler d'une rencontre de figures différentes à l'intérieur d'un temps. Par exemple:

- un temps de cinq quintolets contre un temps de quatre doubles croches.

J'utilise le terme "polyrythmie x *dans* y" pour parler d'une imbrication de figures différentes dans un cadre donné. Par exemple:

- plusieurs itérations de 5 doubles croches, répétées dans un cadre où le temps équivaut à quatre doubles croches.

Si la "polyrythmie x dans y" est poussée de manière suffisamment consistante, on se retrouve alors face à une réelle dualité de cadres, deux métriques (ou plus) sur un pied d'égalité ou presque, ce que je nomme "polymétrie". Par exemple:

- un cadre métrique en 5/16 en contrepoint rythmique avec un cadre métrique en 4/4.

La figure 74 montre des exemples relativement simples de ces structures rythmiques, prenant le 5 contre ou dans 4, mais bien sûr, on peut imaginer toutes sortes de rapports mathématiques:

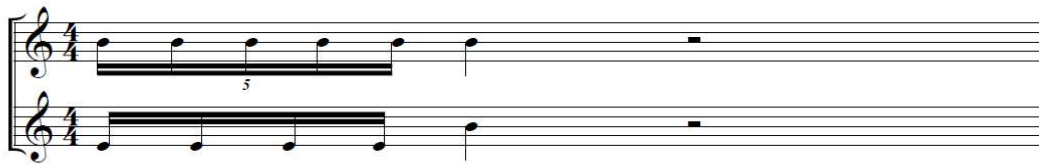
- $2 / 3^{52}$  ou  $3 / 2$

52 Attention, ici exceptionnellement la barre oblique n'indique pas une métrique comme dans les exemples 4/4 ou 7/16, mais le rapport de division qui est présent dans la polyrythmie. En effet, un rythme de 4 contre 5 divise une durée de 4

- $2/5$  ou  $5/2$
- $2/7$  ou  $7/2$
- $3/5$  ou  $5/3$
- $3/7$  ou  $7/3$
- et ainsi de suite jusqu'à ce que le degré de complexité dépasse les capacités musicales de l'interprète.

Figure 74 Exemples de polyrythmies

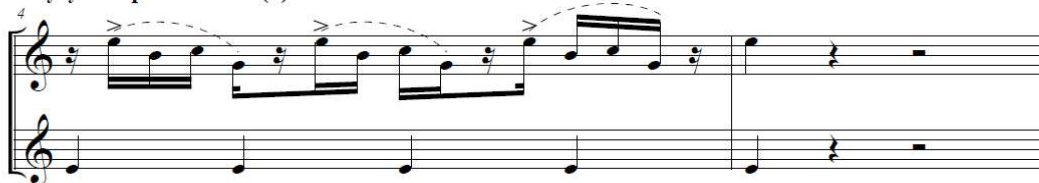
Polyrythmique X contre Y



Polyrythmique X dans Y (a)



Polyrythmique X dans Y (b)



Polymétrie X dans Y



Dans leur forme mathématique désincarnée de tout tempo ou de toute figure musicale, toutes ces polyrythmies sont réductibles à des fractions. Mais le rythme n'est pas qu'une affaire de

---

doubles croches en 5 parties égales, 5 quintolets, ou l'inverse, également vrai. C'est intéressant de constater, que côté nomenclature, notre notation habituelle des métriques, avec un numérateur et un dénominateur, est un peu trompeuse, car en réalité les métriques indiquent des multiplications et non des divisions. Une métrique de  $3/4$  indique un rapport de multiplication de 3 fois la noire, une métrique de  $7/8$  de 7 fois la croche et ainsi de suite.

mathématique, c'est aussi une affaire de vitesse, de dynamique, d'accent, de timbre, de contour mélodique, etc. et donc je considère chacune de ces polyrythmies comme ayant quelque chose de distinct à offrir.

### 5.3.1 Polyrythmie x contre y

Je n'utilise pas énormément ce type de polyrythmie en tant que cadre rythmique structurant. Par contre, on la retrouve de temps en à autres en tant que figure passagère, conséquence de la superposition d'un rythme évolutif sur un cadre rythmique répétitif, ou conséquence de la rencontre de diverses lignes ornementées, dans une texture hétérophonique ou contrapuntique. Dans "Chants et Folies...", les mesures 16 à 19, surtout à la flûte, au hautbois et à la clarinette, sur un cadre binaire syncopé, on retrouve des triolets de noirs et des triolets contre des figures en croches et en doubles croches. Voir la figure 75.

Figure 75 ("Chants et folies de la Petite-Patrie", mes. 16 à 19, audio à 0:19)

The image shows a page of a musical score for "Chants et Folies de la Petite-Patrie", measures 16 to 19. The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed are Flute (Fl.), Horn (Htb.), Clarinet Bb (Cl. B.), Clarinet Bb (Cl. Bs.), Bassoon (Bsn.), Cor, Trombone (Tbn.), Snare and 4 Tomms, and Piano (Pno.). The music is in 2/4 time and features complex polyrhythmic patterns, including triplets and syncopation. Dynamics range from *mf* to *p*. The score is numbered 4 at the top left.

Autre exemple, les mesures 124 à 126 de "Communautés des Canopées..." montrent aussi un 2 contre 3 entre les clap 1 et 4. Voir la figure 76.

Figure 76 ("Communautés des Canopées Libres", mes. 124 à 126)

The image shows a musical score for four claps (Clap 1, Clap 2, Clap 3, and Clap 4) across three measures (124, 125, and 126). Clap 1 has a 3-beat pattern (triplets) against a 4-beat pattern. Clap 2 and Clap 3 have a 3-beat pattern (triplets) against a 2-beat pattern. Clap 4 has a 3-beat pattern (triplets) against a 4-beat pattern.

Ce type de polyrythmie est superbe et relativement simple à exécuter lorsque les lignes sont prises individuellement, mais sa résultante rythmique globale est très touffue. C'est pourquoi je l'ai pour le moment peu utilisée comme cadre structurant et soutenu.

### 5.3.2 Polyrythmie "x dans y"

On retrouve fréquemment la polyrythmie x dans y dans mon répertoire. Les mesures 123 à 124 à elles seules démontrent deux polyrythmies différentes mais du même type "x dans y". Les voix de clap 2 et clap 3 sont en "3 dans 2", c'est-à-dire avec chacune une figure de 3 croches réitérée dans le cadre rythmique de 2 croches. La voix de clap 1 est quand à elle en "3 dans 4", avec une figure de 3 doubles croches dans le cadre de 4 doubles croches. Voir figure 77.

Figure 77 ("Communautés des Canopées Libres", mes. 123 à 124)

De haut en bas, clap 1, 2, 3 et 4.



Par ailleurs, j'ai mentionné plus haut aux figures 71, 72 et 73 quelques occurrences qui se qualifient aussi comme "polyrythmie x dans y", respectivement :

- un "7 dans 2", 7 croches dans un cadre de 2 croches au niveau de la pulsation,
- un "11 dans 9", des figures de 11 croches dans une pulsation irrégulière alternant 2 et 3 croches dans la métrique 9/8, ,
- et un "7 dans 3" des figures de 7 doubles croches dans un cadre de 3 doubles croches.

La figure 76 montrait, en plus d'un 2 *contre* 3 entre clap 1 et 4, un 7 *dans* 3, puisque la figure exécutée par clap 1, en triolets, est elle-même une figure de 7 triolets, répétée trois fois.

L'exemple de la figure 72, le 11 dans 9 issu de "L'étang sur le bord de la falaise" aux min 6:00 à 6:24, montre à quel point la polyrythmie "x contre y" et "x dans y" sont différentes, au niveau du rendu sonore, et au niveau de la difficulté d'interprétation précise. Nous ne pouvons nous imaginer écrire un 11 contre 9 et espérer qu'il sera exécuté avec précision, ni même que le résultat sonore ne soit satisfait, alors que le 11 dans 9, bien que complexe, est tout à fait jouable et l'effet polyrythmique plus facilement audible. C'est pourquoi la "polyrythmie x dans y" me a avoir un potentiel de diversité rythmique plus grand puisque l'on peut plus facilement explorer des figures au nombre d'unités plus élevé comme 11, 13, 15 et ainsi de suite. La "polyrythmie x contre y", nécessaire pour ajouter un peu de touffu, me semble a priori plus intéressante dans ses figures au nombre d'unité plus bas, comme 2, 3, 4 et 5.



Ce changement métrique de "7 dans 3" en alternance à "7 dans 4" est une polymétrie que j'affectionne et qui finit par me venir en fait irrésistiblement lorsque j'improvise simplement en 7/8 ou 7/16 purs. J'ai utilisé ce mécanisme, dans Petits Jardins I, III et V, pièces dans lesquelles cette polymétrie joue le rôle de thème rythmique autant que de cadre structurant. Voyez par exemple les mesures 2 à 5 de "Petits Jardins I – De Hautes Herbes" à la figure 80.

Figure 80 ("Petits Jardins I – De Hautes Herbes", mes. 2 à 5, Audio à 0:03)

The musical score for Figure 80 consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics "Improv en", a guitar line, a bass line, and a drum line. The second system includes a trumpet line with lyrics "Improv en", a keyboard line, a kaja line, and a gong line. The time signature alternates between 7/16 and 7/4 across the measures.

Mais contrairement à "Communautés..." à la figure 79 dans laquelle l'alternance se faisait dans un cadre en triolets puis en double croche, à la figure 80 l'alternance 7 dans 3 et 7 dans 4 se fait dans un cadre en croche pointée puis en noire, c'est-à-dire avec une égalité, double croche = double croche.

Autre type de polymétrie, dans Petits Jardins III, deux 7/16 différents se superposent sur le cadre en 3 et 4 donné par le gong grave – un 2+2+3 donné par le gong, et un 3+2+2 donné par la flûte. Ainsi c'est une polymétrie de subdivision en plus d'être une polymétrie de 7 dans 3. Voir la figure 81.



Figure 81 ("Petits Jardins III – D'Émotions", mes. 1 à 2, Audio à 0:10)

Flute

Gong

*p*

Avec mains  
MG et MD sur deux endroits différents du Gng Grave  
Légèrement étouffé avec genou

#### 5.4 Rythmique phonétique dans "L'Étang au Pied la Falaise"

Nous quittons le monde de la polyrythmie à proprement parler pour regarder un cas particulier de rythmique évolutive telle que discutée en 5.2.3. C'est une expérience particulière que je n'avais jamais tenté auparavant et qui établit des liens entre le rythme, la phonétique et le langage. Je ne prétends nullement que ces liens sont audibles par l'auditoire, cela dit, ils contribuent à une texture rythmique riche et évolutive. Voir la figure 82.

Dans, "L'Étang au Pied la Falaise", aux lettres F et G de la pièce:

- le texte pour cette section est d'abord déchiqueté en syllabes, répétées staccato par les ténors et basses, puis sopranos et altos.
- Puis des accents sont insérés pour donner un certain air aléatoire et syncopé.
- Puis interviennent les percussions, snare et toms, pour lesquelles j'applique une formule presque systématique (avec des ajouts plus libres à cette structure générale):
  - Les deux percussionnistes se rencontrent toujours sur les accents du chœur, avec un accent.
  - La figure rythmique qu'il feront dépendra
    1. de la voyelle qui la précède immédiatement
    2. de la consonne qui arrive sur l'accent.
  - Si la voyelle est:
    1. ouverte, le snare fait deux doubles croches avant l'accent, et les toms deux doubles croches après.
    2. Si la voyelle est fermée, c'est l'inverse, les toms font deux doubles croches avant l'accent et le snare deux après.

- Finalement, considération supplémentaire pour les toms, qui ont ici 4 hauteurs de tambours. J'ai divisé les phonèmes possible en 4 cas correspondant respectivement aux toms 1, 2, 3 et 4, de l'aigu au grave. Si la voyelle est:
  1. percussive et non voisée (c, p, t...), on joue le premier tom
  2. soutenable et non voisée (ch, s, f...), on joue le deuxième tom
  3. soutenable et voisée (l, m, n, z, v...), on joue le troisième tom
  4. percussive et voisée (d, b, g), on joue le quatrième tom.

Figure 82 ("L'étang au pied la falaise", mes. 84 à 86, Audio à 4:45)

The musical score for measures 84-86 features several parts:
 

- Vocal Tenor (T):** Lyrics: "ma - - - chi - nes blocs..."
- Vocal Bass (B):** Lyrics: "ma ma ma ma ma ma ma - chi - nes chi - nes chi - nes chi - nes et blocs de roches blocs de roches s'en-tre"
- Snare Drum (S.Dr.):** Rhythmic accompaniment with various drum patterns.
- Tom (Tms):** Percussion part with specific tom patterns.
- Piano (Pno.):** Accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

## 6 Quelques brefs commentaires sur d'autres paramètres

### 6.1 L'Harmonie

La richesse modale dévoilée précédemment ouvre autant de portes à l'expérimentation harmonique. D'inspiration classique occidentale ainsi que médiévale, mon harmonie est pleinement

fonctionnelle au sens bien précis que j'ai expliqué en 3.1.2, qui a mon sens d'un pan-diatonisme total dans lequel, pour chaque structure harmonique donnée, il ne serait pas pertinent d'identifier une fondamentale d'accord, qui corresponde par ailleurs à un degré du mode<sup>54</sup>. Ma musique, au contraire, utilise de manière prédominante des structures d'accords à la fondamentale claire, peu importe le renversement. Voici lesdites structures de base, ici à 4 sons, qui sont très largement basées sur les accords classiques et en systématisant l'utilisant de quelques-uns moins utilisés mais pas inconnus:

- Les accords augmentés 1 3 #5 7, 1 3 #5 b7
- Les accords majeurs / dominantes 1 3 5 7, 1 3 5 b7
- Les accords majeurs / dominantes diminués 1 3 b5 7, 1 3 b5 b7
- Les accords mineurs 1 b3 5 7, 1 b3 5 b7
- Les accords diminués 1 b3 b5 7, 1 b3 b5 b7, 1 b3 b5 bb7
- Les accords en quarte et quinte, 1 4 b7 b3, 1 5 2 6

Les notes ajoutées à cela apparaissent comme des extensions et je préfère de loin omettre la 3<sup>re</sup> et garder la 5<sup>te</sup>, à l'opposé de la musique "de Bach à Wagner".

Sur le plan des fonctions harmoniques, je souhaite élargir la conception classique des fonctions pour donner une autonomie initiale à tous les degrés, avec à davantage de structures d'accords, notamment le fait qu'il puisse exister plusieurs structures d'accords possibles pour un même degrés. Par exemple, dans le mode [1 #2 3 #4 5 #6 7] :

- Le degré I, particulière prolifique, peut être
  - 1 #2 #4 #6, ou par enharmonie pour mieux voir la structure d'accord, 1 b3 b5 b7
  - 1 #2 #4 7, ou 1 b3 b5 7, et ainsi de suite,
  - 1 #2 5 #6
  - 1 #2 5 7
  - 1 3 #4 #6
  - 1 3 #4 7

---

54 Bien que ce concept n'était probablement pas existant au Moyen-Âge, une analyse des polyphonies de l'époque, comme la Messe de Machaut, révèle quand même des cadres "fonctionnels", avec des polarisations sur la tonique, sur certains autres degrés, des harmonies privilégiées pour polariser, etc. On n'est pas dans un pan-diatonisme total où toutes les structures d'accords sont permises. Mais je suis conscient que c'est une affaire de point de vue plus que de démarche compositionnelle.

- 1 3 5 #6
- 1 3 5 7
- Ainsi de suite avec les autres degrés #II, III, #IV, V, #VI, VII.

Pour ce qui est des progressions harmoniques, je conçois par que dépendamment du mode ou de tout autre contexte musical et compositionnel, les degrés II, III, IV, VI ou VII pourraient très bien agir comme accords à fonction cadentielle, à l'image du V en musique classique et de tous ses dérivés. Cela dit, cela ne veut pas dire que les accords ne se stabilisent pas au gré de la composition, dans un certain discours harmonique cohérent, dans lequel la convergence vers la fonction de premier degré est récurrent, comme pour le discours tonal classique mais avec des mécanismes différents. Pour ne donner qu'un exemple tout simple d'une progression harmonique diatonique, voyons la figure 83. Je ne note ici que le degré de l'accord, le renversement et la nature apparaîtront clair avec la partition à l'appui. Noter que tout le passage est en mode *Sol* [1 2 b3 4 5 b7], avec bref mais stratégique ajout de 6, à l'avant dernière cadence à l'accord de IV.

Figure 83 ("Révolutions en forme de rivière", mes. 107 à 116, Audio à 4:24)

V bIII V bIII V bIII V IV I V I

— nous pleu - ve - rons ces ré - vo - lu - tions.

— nous pleu - ve - rons ces ré - vo - lu - tions.

V II bVII V IV I bVII bIII bVII I

en mode *Sol*  
[1 2 b3 4 5 b7]

On voit que malgré l'importance du degré V, c'est le degré bVIII qui a le dernier mot lors de la dernière cadence de l'oeuvre. Cette conception a des répercussions sur les possibilités théoriques au niveau des polarisations secondaires. Toutes les fonctions pourraient potentiellement servir à effectuer une polarisation secondaire sur n'importe quel degré du mode. Cela permet de moduler, de polariser, en gardant une structure interne toujours cohérente au mode de base. C'est ainsi qu'est née la progression des mesures 60 à 64 de "L'Étang au Pied...". En mode de *Do* dorien, elle est une progression II de II, II, bIII, II, I. Ce n'est donc pas du *Do* majeur ni du *Mi* phrygien que le *Mi* min7 sur le premier temps provient, mais d'une polarisation en mode dorien, II de II. Voir la figure 84.

Figure 84 (L'Étang au Pied de la Falaise", mes. 60 à 64, Audio à 3:32)

Plus lent ♩ = 60 *f* *accel.*

S  
chan - - - te'et il chan - - - te'et il

A  
chan - - - te'et il chan - - - te'et il

T  
chan - - - te'et il chan - - - te'et il

B  
chan - - - te'et il chan - - - te'et il

II de II II bIII II I bIII IV II de II II bIII II I bIII IV

Une foule d'autres mécanismes harmoniques modaux plus complexes pourraient être utilisés, toujours pour conserver une couleur propre au mode, mais allant chercher des notes hors-gamme. L'exemple ici montrait une polarisation qui utilise une gamme secondaire pour polariser sur la gamme principale. Cette conscientisation m'amène à imaginer quatre cas de figures possibles pour effectuer des polarisations secondaires. Voir le tableau ci-dessous qui indique la gamme d'appartenance de l'accord polarisant et celle de l'accord polarisé. Par gamme principale j'entends la gamme de départ et d'arrivée du passage, dont la tonique sera clairement entendue à un moment ou un autre. Par gamme secondaire j'entends la gamme utilisé pour sortir de la gamme principale, dont on pourrait entendre ou pas la

tonique, ce n'est pas d'importance.

| <u>Accord polarisant</u> | <u>Accord polarisé</u> |
|--------------------------|------------------------|
| Gamme principale         | Gamme principale       |
| Gamme principale         | Gamme secondaire       |
| Gamme secondaire         | Gamme principale       |
| Gamme secondaire         | Gamme secondaire       |

Toutes les pièces que je présente ici respectent les modes que j'ai choisis pour l'oeuvre, avec des mécanismes modulant totalement conscientisés. On ne retrouve donc presque de chromatisme libre, complètement déconnecté d'un mode ou d'un mécanisme harmonique d'origine modale, mode par ailleurs toujours conscientisé avant utilisation.<sup>55</sup>

## 6.2 La Forme

Pour ce qui est de la forme, même si elle fait moins partie de mon identité première de compositeur, elle demeure toujours travaillée avec soin. Parfois, mes formes sont très "unifiées", les sections développant le matériau musical tout en restant dans le même caractère d'un bout à l'autre de la pièce. Mais la plupart du temps, sans aller dans l'éclectisme total, je préfère les formes par tableau, elles conviennent tout à fait à ma vision poétique de la musique, et m'aident à raconter une histoire, à transporter l'auditoire à travers différents paysages, différentes émotions, et sont tout à fait compatibles avec les principes de la fusion, d'ailleurs. Sans pouvoir trancher de manière si binaire des réalités musicales complexes et macroscopiques, je rangerais quand même la majorité de mes pièces présentées dans les formes par tableau:

- "Byla Cesta"
- "Communautés des Canopées Libres"
- "Entwined, Mostly Air"
- "L'étang au pied de la falaise"
- "L'étang sur le bord de la falaise"

---

<sup>55</sup> Les notes issues de la préparation de la guitare dans "Entwined...", semi-aléatoires, semi-contrôlées, apparaissent comme un contre-exemple. J'y ai prêté moins d'attention à la modalité, quoiqu'un peu, parce que l'effet timbral générait des notes aux harmoniques d'une complexité étrange et un tempérament tout à fait insaisissable.

- "Petits Dessins et Pelleteux de Mirages"
- "Petits Jardins" lorsque vue globalement
- Les mouvements II et IV de "Petits Jardins"
- "Phonèmes" lorsque vue globalement,
- "Révolutions en forme de rivière"
- "The Hoopoe and the Owls"

Tandis qu'une minorité exhibe le sensiblement même caractère ou presque, d'un bout à l'autre de l'oeuvre:

- "Chants et Folies de la Petite-Patrie"
- "K'viria",
- les mouvements I, III et V de "Petits Jardins"
- chaque mouvement de "Phonèmes" lorsque pris individuellement.

### 6.3 La Texture, les Dynamiques, les Timbres

La texture ainsi que les paramètres dynamiques et timbraux seront souvent traités en fonction de ce que je viens de mentionner à propos de la forme. Cela dit j'aimerais mentionner l'utilisation de l'hétérophonie qui est également grandement dans l'esprit de la fusion, du moins cette texture est-elle beaucoup plus fréquente en musique Moyen-Orientale qu'en musique classique occidentale. La pièce "Chants et Folies..." est toute une étude de cette texture hétérophonique, toutes les variations d'ornementations, les différentes superpositions timbrales, ornementales et rythmiques sont toutes destinées à renouveler et faire avancer les thèmes, en renouvelant sans cesse le type d'hétérophonie présente. De plus, le squelette mélodique de la première partie (mes. 1 à 69) a été conçu de manière monodique, avec exception de grappes d'accords en quarts, tandis que le squelette du reste de la pièce a été en bonne partie composé sous forme d'un contrepoint à deux voix. Ainsi les rôles hétérophoniques, les différents mécanismes et différentes intensités d'ornementation passent d'un instrument à l'autre, d'une famille d'instruments à l'autre, dans un esprit fusionnant orchestration occidentale avec ornementation hétérophonique moyen-orientale.

## 7 Conclusion

Pour conclure, esquissons quelques voies à développer. Tout ce mémoire m'amène à croire fortement que la fusion musicale aux influences multiples est une démarche tout à fait fertile pour englober mes projets compositionnels futurs. Les styles musicaux que j'ai présentés dans les sections 1 et 2, la musique classique occidentale, moyen-orientale, indienne, balinaise, la musique vocale géorgienne, le rock progressif, et j'en passe, pourraient tous être creusés davantage, et pour ce faire, il est probable que l'expansion de la diversité de mes aires d'influences qui a cours depuis quelques années dans mon parcours soit ralentie voir stoppée. Ainsi, la multiplicité des influences présentées apparaît comme la base de la littérature musicale personnelle dans laquelle je puiserai. Je souhaite également que de plus en plus de projets m'amènent dans la branche de l'invention de styles que j'ai esquissée avec l'oeuvre "Phonèmes".

Au niveau du paramètre modal, l'avenir apparaît comme extrêmement fertile. Nous avons vu que même en partant de principes somme toute très simples, et ancrés dans ce qui existe déjà, nous pouvons générer de nouvelles avenues fascinantes, avenues qui ne sonneront par ailleurs pas trop déconcertantes pour les auditoires moyens, mais qui apparaîtront néanmoins comme rafraîchissantes, pourvus que tous les mécanismes modaux, mélodiques, thématiques, harmoniques que nous avons parcourus soient orientés dans la mise en valeur du ou des modes choisis pour les oeuvres. Ainsi la foule des modes continuera d'être explorée. Qui sait si tel ou tel mode a déjà été utilisé? A-t-il déjà été utilisé de telle ou telle manière, en fusionnant l'influence de telle tradition avec telle autre? Quelles peuvent en être les possibilités sonores et poétiques? Ces questions peuvent être constamment réitérées sans que jamais la modalité ne m'apparaisse comme un moyen essoufflé ou épuisé. Il me reste, sans doute, à entrevoir des projets de plus vaste envergure au niveau modal, à l'instar de "Chants et Folies de la Petite-Patrie", par exemple, mais qui explorent, dans une quantité plus grande de pièces et avec une plus grande diversité de mécanismes, un nombre restreint de modes. J'espère d'ailleurs que de telles initiatives continuent d'être partagées par mes pairs compositrices et compositeurs. Il y aurait tant de manières différentes de composer une oeuvre dans le mode, par exemple, de "Entwined, Mostly Air" [1 b2 bb3 4 5 b6 b7], ou n'importe quel mode ou presque. Ajoutez à cela toutes les possibilités au niveau des mixtures de modes, au niveau des possibilités harmoniques également, autant diatoniques à travers une exploration plus exhaustive des possibilités d'enchaînements, et modulateurs à travers une



diversité accrue de possibilités au niveau des polarisations, et vous ouvrez encore plus les possibilités de raffinement. Ces possibilités harmoniques, que j'ai commencé à explorer, demeurent un des champs dans lequel il reste beaucoup de développement à faire, et à cet effet il est remarquable de constater qu'aucune de mes compositions ne se concentrent sur ce paramètre en tout premier lieu, contrairement au paramètres modaux et rythmiques qui servent souvent de genèse à l'oeuvre.

Il en va de même pour l'exploration des tempéraments musicaux au niveau modal, mais nous touchons là à des défis au niveau de l'interprétation dans le contexte de la musique occidentale. Dans l'esprit de la fusion aux influences multiples, articuler ces influences et l'expansion de mes idées qui en découlent, dans des projets collaboratifs et coopératifs avec des interprètes autant occidentaux que moyen-orientaux, sera un défi qui me reste à relever. Des considérations similaires apparaissent pour les deux des autres paramètres que nous avons explorés, l'ornementation et les possibilités polyrythmiques, qui dans leur expression la plus pure, engendrent un niveau de virtuosité qui complexifie le passage à l'interprétation.

L'angle d'approche de la fusion aux influences multiples que j'ai choisi n'est pas la seule manière de décrire ma musique. J'aurais pu insister sur tel ou tel paramètre, tel ou tel aspect de ma démarche mais ce n'est pas ce que je souhaite transmettre à mon auditoire ni à mon lectorat. Le processus compositionnel que j'ai choisi et que je choisirai, est indubitablement fusionnel. Je me retrouve, ou plutôt je me conçois, constamment au milieu de tendances qu'on peut juger comme étant éloignées. Ma musique est douce et peu agressive aux oreilles des auditoires friands d'atonalité mais compliquée voir éclatée aux oreilles d'un grand public plus habitué à la chanson populaire, à la musique néoclassique ou à la musique pop, électro ou rock. Complexité musicale et simplicité musicale se pourchassent infatigablement sans qu'aucune ne remporte la lutte. Ma musique est sans cesse en tension entre tous mes styles musicaux préférés, qui tournent constamment dans mon esprit. Mon désir créatif est balancé de gauche à droite, entre un désir de rendre hommage aux merveilleuses traditions musicales qui existent, et un désir d'exprimer une individualité, une originalité créatrice.

Aussi me reste-t-il à trouver le milieu musical qui soit le meilleur ambassadeur pour ma musique, ce qui n'est pas évident. Cette difficulté est assez normale, puisque la fusion mets côte-à-côte des milieux musicaux différents. Malgré cela, je me sens pleinement en phase avec mon époque sur le

plan social comme musical. Cette époque qui en est une de recherche à taton, de remise en question, cette époque qui est bombardée d'informations autant que du sentiment d'urgence, et pourtant qui est dans l'obscurité quand à la nature de son avenir... cette époque qui est à la recherche d'un monde nouveau qui fusionne la reconnaissance des héritages culturels divers avec le rejet d'une rigidité des frontières entre humains, le tout dans le respect des préoccupations de chacun.

J'espère ainsi contribuer à ma façon, à travers ma musique et à travers ma manière de la mettre au monde, à créer un lieu de rencontres culturelles et musicales fusionnant solidarité, rêve et virtuosité humaine. Le compositeur que je suis ne peut qu'être là dans son élément: Voilà quelque chose d'ambitieux et de merveilleux qu'il me faut maintenant créer!

## 8 Bibliographie

ABDEL-MAGIED, Yassmin. 2016. "As Lionel Shriver made light of identity, I had no choice but to walk out on her". *The Guardian*. 10 septembre 2016, consulté le 20 février 2018.

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/sep/10/as-lionel-shriver-made-light-of-identity-i-had-no-choice-but-to-walk-out-on-her>

AGAWU, Kofi. 2011. "The Challenge of African Art Music". *Circuit, Volume 21 #2, Musiciens sans frontières*. 2011. 120 pages

ALAZANI. <http://www.alazani.ge/> Consulté en 2017-2018.

ANDERSON, Stephen R. "How many languages are there in the world".

<https://www.linguisticsociety.org/content/how-many-languages-are-there-world>

BAILLARGEON, Normand. 2003. "Justice et éducation". *À Babord!*, nov./déc. 2003,

<https://www.ababord.org/Justice-et-education>

BHAGWATI, Sandeep. 2018. "Glossaire raisonné" *Circuit, Volume 27 #1. Des nouvelles racines pour une musique nouvelle?* 2018. 111 pages

BHAGWATI, Sandeep, GOLDMAN, Jonathan. 2018. "Introduction. De l'appropriation au dialogue : des rencontres "transtraditionnelles" et leurs modalités." *Circuit, Volume 27 #1. Des nouvelles racines pour une musique nouvelle?* 2018. 111 pages

BOR, Joep, éditeur. 1999. *The Raga Guide, A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Nimbus Records Inc. Charlottesville.

BOULEZ, Pierre. 1952. "Éventuellement". *Revue musicale no 212*, mai 1952. p117-148. Lu sur

<http://nvx.francemusique.fr/boulez-portrait-musique/>

CIRCUIT, Musiques Contemporaines. *Volume 28 Numéro 1(2018) De nouvelles racines pour une musique nouvelle? Perspectives transtraditionnelles et transculturelles*

CRAFT, Marilou. 2018. "Slav: Le bilan de Marilou Craft", 3 juillet 2018.

<https://urbania.ca/article/slav-bilan-de-marilou-craft/>, consulté le 13 juillet 2018.

*CREATING VIEW FROM OLYMPUS*. 2006. Produit par John Psathas et Steve Garden. Wellington, NZ : Rattle Records, 2006, DVD.

CRYSTAL, D. 1997. *The Cambridge Encyclopedia of Language (2 ed.)*. Cambridge. Lu sur

<https://en.wikipedia.org/wiki/Phoneme> le 14 février 2018.

DAITZ, Mimi. 2004. *Ancient song recovered: the life and music of Veljo Tormis*. New York : Pendragon Press. 2004. Lu sur [https://en.wikipedia.org/wiki/Veljo\\_Tormis](https://en.wikipedia.org/wiki/Veljo_Tormis) le 12 février 2018.

DANIELSON, V.; MARCUS, S.; REYNOLDS, D. 2002. *The Garland Encyclopedia of world music*.

v.6 *The Middle East*. New York, Routledge. "The Eastern Arab System of Melodic Modes in theory and practice : A case study of *Maqam Bayyati*", p33-44.

DEMOCRACY NOW! Vendredi 12 janvier 2018. Durée : 59 minutes 04 secondes.  
<https://www.democracynow.org/shows/2018/1/12?autostart=true> à 2 min 10 du début du vidéo.

DUTEURTRE, Benoit. 2006. *Requiem pour une avant-garde*. Paris: Les Belles Lettres.

FASOLD, Ralph W.; CONNOR-LINTON, Jeff. 2006. *An Introduction to Language and Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press. Lu sur  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Prestige\\_\(sociolinguistics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Prestige_(sociolinguistics)) le 14 février 2018.

FERNANDO, Natalie. 2011. "Introduction: lorsque l'ethnomusicologie sort de sa bulle...". *Circuit, Volume 21 #2, Musiciens sans frontières*. 2011. 120 pages

FOX, Margalit. 1999. "The Way We Live Now: On Language; Dialects". *The New York Times Magazine*. 12 septembre 1999, consulté le 14 février 2018.  
<http://www.nytimes.com/1999/09/12/magazine/the-way-we-live-now-9-12-99-on-language-dialects.html?n=Top/Reference/Times%20Topics/People/F/Fox,%20Margalit>

GELZER, Stuart. 2014. "What's up with Georgian tuning?" <http://kavkasia.org/> Consulté le 22 juillet 2018.

GEORGIKA Ensemble. Volume 1 et 2. Face Music.

GERVAIS, Lisa-Marie. 2017. "Québec pressé de tenir une commission sur le racisme systémique". *Le Devoir*. 9 février 2017. <http://www.ledevoir.com/societe/491232/quebec-presse-de-tenir-une-commission-sur-le-racisme-systemique>

GOLDMAN, Jonathan. *BRAHMS IRCAM*. Centre Pompidou. "Pierre Boulez, Parcours de l'oeuvre." Consulté le 15 février 2018. <http://brahms.ircam.fr/pierre-boulez#parcours>

*Grèce, Paralogues, Chants traditionnels*, 2006. Collection OCORA, Radio-France. Pièce #5.

GUILLAUME, Sydney. 2019. "About" <https://sydneyguillaume.com/about/>, consulté le 6 mai 2019.

KANE, Frank. 2017. "Stage de chant polyphonique géorgienne avec Frank Kane". Information sur <https://en-ca.fievent.com/e/stage-de-chant-polyphonique-georgienne-avec-frank-kane/8721969>

KIBRIK, A.E. 2001. *Archi (Caucasian-Daghestanian), The Handbook of Morphology*. Blackwell. Lu sur [https://en.wikipedia.org/wiki/Archi\\_language](https://en.wikipedia.org/wiki/Archi_language) le 15 février 2018.

KITKA ENSEMBLE. 2013. *KITKA Byla cesta*. 3 minutes 50 secondes.  
<https://www.youtube.com/watch?v=5Pv6RhnP-yU>

KOUTEV, KYURKCHIYSKI, 1987. *Le Mystère des Voix Bulgares*. (The Bulgarian State Radio and Television Female Vocal Choir). Explorer Series, Elektra/Nonesuch, 1987.

La Nef. 2018 "Udistik Orkestra" <https://la-nef.com/offre-de-spectacles/udistik/>, consulté le 4 mai 2019.

LIZÉE, Nicole. 2018. "Biography" <https://www.nicoleelizee.com/biography/>, consulté le 6 mai 2019.

MAKDISSI-WARREN, Katia. 2007. *La rencontre des musiques du Moyen-Orient et de l'Occident : esthétique, composition et analyse*. Thèse de doctorat. (Université de Montréal).

MAKDISSI-WARREN, Katia. "Vision" [http://www.kmwarren.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=12&Itemid=111&lang=fr](http://www.kmwarren.com/index.php?option=com_content&view=article&id=12&Itemid=111&lang=fr), consulté le 6 mai 2018.

FARRAJ, Johnny. 2001-2018. "Maqam World" <http://Maqamworld.com/index.php>, consulté de 2010 à 2018.

MARCUS, S.. 2002. Dans *The Garland Encyclopedia of world music. v.6 The Middle East*. New York, Routledge. "Music in Performance, 'Ud Lessons with George Michel", p45-46.

MARSAN, Jean-Sébastien. 2010. *Le Petit Wazoo, Initiation rapide, efficace et sans douleur à l'oeuvre de Frank Zappa*. Montréal : Les Éditions Triptyque.

METCALFE, Jessica. 2012. "Native Americans know that cultural misappropriation is a land of darkness". *The Guardian*. 18 mai 2012, consulté le 20 février 2018.  
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/may/18/native-americans-cultural-misappropriation>

NYFolklore. "Carl Linich" <http://nyfolklore.org/tradarts/music/artist/linichc.html> Consulté le 20 juillet 2018

O'GRADY, William; ARCHIBALD, John; ARONOFF, Mark; REES-MILLER, Janie. 2001. *Contemporary Linguistics*. Boston: Bedford St. Martin's. Lu sur [https://en.wikipedia.org/wiki/Prestige\\_\(sociolinguistics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Prestige_(sociolinguistics)) le 14 février 2018.

Organisation des Nations Unies. 2008. "Declaration on the Rights of Indigenous Peoples". [http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS\\_en.pdf](http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_en.pdf)

ÖSTERSJÖ, Stefan. 2018. "Musical and Musicianly Listening in Intercultural Practice" *Circuit, Volume 27 #1. Des nouvelles racines pour une musique nouvelle?* 2018. 111 pages

O'YOUNG, James. 2010. *Cultural Appropriation and the Arts*. John Wiley and Sons. Lu sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Appropriation\\_culturelle](https://fr.wikipedia.org/wiki/Appropriation_culturelle) le 20 février 2018.

PARFITT, David. 2001-2018. "Oudipedia" <http://oudipedia.info/index.html> Consulté de 2016 à 2018. Pour Georges Michel, <http://oudipedia.info/michel.html> Consulté le 24 juillet 2018.

PROST, Mathieu. 2017. "Le fil des événements de l'attentat de Québec". *Radio-Canada*, 30 janvier 2017. <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1013909/le-fil-des-evenements-de-lattentat-de-quebec>

RIHO ENSEMBLE. Georgia: Vocal Polyphonies from Svaneti. Inédit, Maison des Cultures du Monde,

1999. "K'viria", pièce 11.

SADAK, Sami. 2010. Dans livret du disque compact EN CHORDAIS. Musique d'Asie Mineure et de Constantinople. Paris (France), Ocora Radio-France, 2010.

SCHULLER, Gunther. 1968. *Early Jazz, It's roots and musical development*. New York : Oxford University Press, Inc.

SERVICE, Tom. 2012. "A guide to Meredith Monk's music". *The Guardian*, 19 novembre 2012 <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2012/nov/19/contemporary-music-guide-meredith-monk>

SHUMAYS, Sami Abu. 2013. "Maqam Lessons" <http://Maqamlessons.com/> consulté de 2017 à 2018.

TABASSIAN, Kiya. 2006. Dans livret du disque compact CONSTANTINOPEL. De Castille à Samarkand. Saint-Augustin de Mirabel (Québec), ATMA Classique, 2006.

TAYLOR, Stephen Andrew. 2003. "Ligeti, Africa and Polyrhythm". *The world of music, vol. 45(2), Traditional Music and Composition, For Györgi Ligeti on his 80<sup>th</sup> Birthday*. 2003.

TORMIS, Veljo. 1996. Dans texte accompagnant la partition JAANILAULUD. St. John's Day Songs. Helsinki, Édition Frazer, 1996.

VALLIÈRES, Denis. 2018. "Elle nous embête, la rectitude". *On Jase! Pour l'ouverture et la diversité – contre l'intolérance et l'extrême-droite* (blogue), 10 février 2018. <https://onjase.org/post/2018/02/10/65-Elle-nous-embete-la-rectitude>

VASTEL, Marie. 2013. "C'est la crise au Canada, dit le rapporteur spécial de l'ONU". *Le Devoir*, 16 octobre 2013. <http://www.ledevoir.com/societe/390067/peuples-autochtones-c-est-la-crise-au-canada-dit-le-rapporteur-special-de-l-onu>

VIDAL, Nicolas. 2014. "Tigran Hamasyan, Shadow Theater repousse les limites du talent", *Putsch*, 20 janvier 2014 <https://putsch.media/20140120/interviews/interviews-jazz-club/tigran-hamasyan-shadow-theater-repousse-les-limites-du-talent/>

WIKIPEDIA. "Ocarina#Histoire". <https://fr.wikipedia.org/wiki/Ocarina#Histoire> Consulté le 17 juillet 2018.

ZPIVANKY, Nové. 2008. *Zpívánky - Byla cesta, byla ušlapaná*. 5 minutes 4 secondes. <https://www.youtube.com/watch?v=CGSQ5oX7JDC>

## **Annexe 1 - Réflexions supplémentaires sur la pratique de la musique fusion**

Dans le corps du texte j'ai insisté sur mon désir de traiter toutes les traditions et approches musicales, dans le processus de fusion, de manière égalitaire et respectueuse. C'est que j'ai ressenti, au fil de mon parcours, qu'une telle attitude, si elle se retrouve chez nombres de mes pairs, ne va pas toujours de soi non plus et reste quelque chose à consolider et dont il faut activement promouvoir l'importance. Qui plus est, toute démarche interculturelle et transtraditionnelle honnête ne peut que faire le constat des tensions et inégalités qui existent malheureusement, pas tant entre les musiques elles-mêmes, mais entre les humains et les groupes sociaux qui font vivre ces musiques. C'est pour moi un strict minimum, un point de départ en termes de conséquence politique du projet de fusion musicale à la multiplicité d'influences.

J'explorerai cet enjeu avec comme porte d'entrée le concept de la "valeur" musicale, en me questionnant sur la valeur auto-attribuée consciemment ou inconsciemment, par différent.es acteur.ices à leur propre musique, parfois malheureusement au dépend des musiques extérieur.es à eux et elles.

### La valeur musicale dans mon environnement académique

J'espère que le/la lecteur.ice pardonnera le caractère anecdotique des propos qui suivent. Qu'ils et elles les considèrent comme aussi importants pour comprendre d'où je viens comme compositeur que les brèves notes biographiques présentes dans le corps du texte. On pourra aussi me faire remarquer que le contexte académique dans lequel j'ai évolué est plus ouvert et accueillant qu'il ne l'a jamais été. C'est chose dont il faut se réjouir mais qui n'enlève rien à mes perceptions et à mes critiques, chaque génération pouvant apporter de nouvelles considérations, en phase avec l'évolution rapide de la société.

Mon point de départ pour ce mémoire était une certaine gêne, une certaine timidité de présenter la musique que je faisais comme étant "contemporaine" (entendue ici comme la musique post-Boulez et la musique électroacoustique), me sentant en marge des diverses esthétiques généralement catégorisées sous ce terme qui semblait avoir une valeur aussi grande qu'il semblait se restreindre à des esthétiques qui avaient en tout ou en partie fait table rase des esthétiques catégorisées comme "traditionnelles" ou "populaires". Nous verrons en 1.3 dans le corps du texte à quel point la fusion est dépendante de la notion de tradition. Or, à l'époque (2013-2014) étudiant dans le cours de contrepoint à l'Université de Montréal, j'ai pu découvrir chez le chargé de cours une mine d'or pour comprendre un certain courant de pensée sur toutes ces questions de traditions, de styles. Ce type de pensée est déploré par Bhagwati et Goldman lorsqu'ils disent que "*les projets musicaux dépassant les frontières de leur propre tradition sont souvent dénigrés sous prétexte qu'ils*

*n'appartiennent plus au royaume de la vraie musique, ou qu'ils ont trahi leur tradition d'origine. C'est aussi une suspicion assez répandue auprès des musiciens occidentaux et souvent appliquée aux musiciens qui osent la transtraditionnalité.*" (BHAGWATI, GOLDMAN, 2018, p12)

Le chargé de cours affirme que *"la musique Balinaise, c'est tout à fait autre chose que la musique classique, il faut être né là-bas pour la comprendre et l'interpréter"*. On retrouve ici des notions qui essentialisent les musiques traditionnelles, en faisant d'elles des particularismes purement locaux, comme les patois musicaux locaux, non universalisables, contrairement à la musique classique, qui tient plus souvent le statut de *lingua franca*, de musique universelle (BHAGWATI, 2018), quoique d'autres musiques revendiquent parfois ce statut de musique universelle. Il n'y a pas que la musique traditionnelle qui soit supposément non universalisable, car le chargé de cours en question nous affirme qu'on *"ne peut tout simplement pas apprendre à composer avec Frank Zappa"*, Bach et Ravel convenant mieux. Pour conclure la session d'enseignement, celui-ci nous relate une anecdote dans laquelle un professeur de composition jouait au piano divers styles, en les nommant tour à tour: *"Ça, c'est du rock. Ça, c'est du jazz. Ça, c'est du pop."* Arrivé à son dernier exemple, qui était de la musique classique, le professeur affirme: ***"Ça... c'est de la Musique!"*** Et une fois son anecdote terminée, le chargé de cours renchérit: *"Alors, chers étudiants, écoutez de la musique!"* Ces expériences ont concrétisé mon désir de comprendre et de critiquer la provenance de ces idées selon lesquelles seule la musique classique occidentale<sup>1</sup> serait de la "vraie" musique, ou du moins qu'elle trône au sommet d'une pyramide, qu'elle est plus sérieuse, plus raffinée et digne d'intérêt académique que les autres. Pour effectuer la construction de cette pyramide, il fallait bien qu'il y ait un critère, une **valeur** qui permette de les juger, de les empiler les unes par-dessus les autres dans le bon ordre, selon leur mérite, selon la grandeur de leur valeur.

Ce concept de valeur de la musique n'allait pas de soi dans mon esprit, mais je l'ai retrouvé dans mon quotidien à l'Université, quoique dans une bien moindre mesure. Mes chers professeurs de composition, avec tout le respect que je leur voue, ont également forgé ma pensée à ce sujet, bien que leurs questionnements ne concernaient peut-être pas tant la valeur musicale de manière explicite, mais plutôt les possibles différences qu'il existe entre musiques de différentes cultures. Cela dit, leurs réflexions me semblaient néanmoins ne pas poser toutes les musiques sur un pied d'égalité en terme de possibilités d'utilisations créatives. Pierre Michaud, mon professeur au baccalauréat, m'avoue d'emblée lors de notre premier cours ensemble (en 2012) sa crainte quand au caractère pastiche moyen-oriental d'une composition que j'avais amenée en cours. Il est attendu que l'élève au Baccalauréat n'a pas encore développé sa pleine personnalité de compositeur/trice. Mais je ne crois pas qu'une musique, de même qualité mais qui aurait été d'influence disons, Boulézienne,

<sup>1</sup> Et encore, le chargé de cours semblait aussi exclure les musiques atonales, affirmant encore dans le cadre de son cours qu'on ne peut tout simplement pas faire un métier avec ces musiques.



aurait reçu le qualificatif de "pastiche". Enfin, une supposition qui a alimenté ma réflexion. J'extirpe la même réflexion de mes cours avec Denis Gougeon, mon professeur de maîtrise. Il se questionne (en 2017), de manière similaire à Pierre Michaud, sur la possibilité qu'une pièce – teintée par la grande force des sonorités moyen-orientales – ne sonne "trop arabe", entre guillemets. Du moins y avait-il crainte que ces sonorités dissonnent trop avec des sonorités occidentales pour que le résultat ne sonne pas comme un assemblage maladroit. Mais je me suis demandé, qu'y a-t-il de si embarrassant, maladroit, dans les sonorités moyen-orientales? Il y a donc ici une valeur, mais d'ordre plus qualitative que les remarques du chargé de cours mentionné plus haut qui attribuaient nettement une valeur quantitative aux musiques.

Malgré leur caractère d'apparence anecdotique, il me semble qu'un écho de ces postures se trouve dans la littérature en musique dite "contemporaine".

### La valeur musicale dans la littérature

Si j'étais, moi, gêné de présenter la musique que je fait comme contemporaine, une certaine gêne est également annoncée en ouverture du numéro de la revue Circuit qui porte sur les musiques du monde. Ainsi, l'"étrange" envahit l'auteure à l'idée que les "*musiques de tradition orale*" puisse pénétrer dans l'"*antre des musiques savantes occidentales et des compositeurs contemporains*". Comme si les musiques du monde étaient tout à fait étrangères à "*la recherche de nouveaux langages*", à toutes les "*réflexions profondes*", ou aux "*multiples débats...*" En effet, répète, l'auteur, "*étrange, pour ne pas dire choquante, que cette lorgnette dans la chapelle d'à côté! Et pourquoi pas?*" (FERNANDO, 2011, p5) J'ai d'abord pensé que l'auteure utilisait ces procédés linguistiques pour introduire de manière intrigante le sujet des musiques du monde, mais le choix des mots est peut-être surtout révélateur de la classe socio-culturelle de son lectorat et de son état d'esprit. Révélerait-il ainsi une distance qui sépare les démarches en musiques du monde des sphères académiques plus "convenables"? Pour sortir le lectorat de "*sa bulle*", il faudrait donc le préparer soigneusement à ces "*questions embarrassantes*" sur les différents rapports entre cultures musicales, pour le prémunir contre "*l'erreur de l'anthropologue (qui se cache derrière tout ethnomusicologue)*" qui "*serait de croire que sous prétexte de différence, on peut dresser des frontières incommensurables entre les capacités à être musicien*". (FERNANDO, 2011, p6) Je sens bien dans l'introduction de Fernando un plaidoyer pour une ouverture sur les musiques non-occidentales et non-classiques. Mais je me demande pourquoi un tel plaidoyer est nécessaire, pourquoi faut-il ainsi prendre le lectorat par la main? Qu'y a-t-il de si embarrassant à l'étude sérieuse et complexe de musiques non-occidentales? Cela ne pose-t-il pas la question de la *valeur* des différentes musiques, là-bas du point de vue des musicologues, ici, par un vase communiquant évident, du

point de vue du compositeur?

Le lecteur ou la lectrice de Fernando trouveront peut-être "*étrange*" le fait de s'intéresser aux musiques qui ne sont pas occidentales, mais ce que Kofi Agawu ainsi que son lecteur que je suis trouvent étrange, voir choquant, c'est plutôt l'**absence** d'un tel intérêt sur des bases plus systématiques. Du moins Agawu témoigne-t-il, dans ce même numéro de *Circuit*, d'un point de vue qui confirme certaines de mes inquiétudes sur la valeur, esquissées au précédent paragraphe. "*En 2009, les Presses de l'Université d'Oxford ont publié une anthologie en cinq volumes, Piano Music of Africa and the African Diaspora, éditée par le pianiste et érudit du Ghana William Chapman Nyaho. Cet évènement sans précédent et potentiellement illuminant est passé largement inaperçu. (...) Comment cette publication fut-elle passée sous le silence? Comment, en effet, ceux qui contrôlent le discours sur la musique d'Afrique ont-ils été capables de diminuer le fait historique que des noir.es d'Afrique, depuis au moins le milieu du 19ème siècle, composent régulièrement des sonates, des études, des suites et un grand nombre d'arrangements de pièces traditionnelles et de negro spirituals, en plus d'opéras, de cantates, d'hymnes chorals et de symphonies?*" L'étonnement évoqué par Fernando prend une toute autre saveur lorsqu'on se rappelle que "*le colonialisme est venu et est parti, laissant sa trace sur la politique et la culture*" et que l'on ne constate en 2018 toujours "*personne pour s'attendre à ce qu'un Mozart ou un Beethoven n'émerge du continent africain.*" Agawu cite amèrement un Saul Bellow<sup>2</sup>: "*quand les Zoulous<sup>3</sup> produiront leur Tolstoy, nous le lirons*" et continue en s'imaginant les oppresseurs raciaux historiques, totalement dispensés de jeter ne serait-ce qu'un coup d'oeil dans une anthologie telle que celle de Nyaho avant de proférer des commentaires qui pourraient aller comme suit: "*Quand les Ewes<sup>4</sup> produiront leur Bartok, nous l'écouterons*". (AGAWU, 2011, p49) Mais ce que font les Ewes maintenant et depuis longtemps, est-ce que cela a une valeur moindre? Ainsi cette "*lorgnette dans la chapelle d'à-côté*" ne me choque-t-elle pas, pour reprendre l'expression de Fernando, au contraire, elle est salutaire et amèrement réclamée par plusieurs, à l'instar d'Agawu. D'ailleurs, le récent numéro de *Circuit* (CIRCUIT, 2018) montre un certain changement de paradigme dans le monde académique, une décomplexion face à ces enjeux et semble immédiatement attribuer une crédibilité pleine et entière à toutes les musiques, notamment traditionnelles, sans devoir s'excuser de les étudier, même si "*inévitablement, les contributeurs de ce numéro soulèvent plus de questions qu'ils n'en résolvent*", de leur propre aveu. J'ai déjà mentionné la proposition de Bhagwati et Goldman à l'effet qu'on peut désormais parler des musiques et non simplement de la musique, et qu'aucune musique ne peut prétendre au statut de musique universel, duquel on peut observer

---

2 Écrivain canadien-américain contemporain d'origine judéo-russe, né en 1915 et mort en 2005.

3 Peuple vivant majoritairement en Afrique du Sud, mais également au Lesotho, au Zimbabwe, au Swaziland, au Malawi, au Botswana et au Mozambique.

4 Peuple vivant principalement au Ghana, au Togo et au Bénin.

plus objectivement toutes les autres. La définition de Bhagwati de "tradition" vient renforcer cette idée égalitariste. Ainsi ce qui forme une tradition musicale digne de ce nom n'est rien d'autre qu'une constellation *"de pratiques, de croyances et de méthodes transmises par l'exemple et l'enseignement."* Les traditions ne sont pas plus ou moins figées dans le temps que les musiques savantes, elles sont *"en constante évolution et s'adaptent aux circonstances contemporaines"*, et sont donc des musiques réellement contemporaines. *"Tout musicking est, en ce sens, traditionnel – y compris la musique qui se définit comme "nouvelle", "avant-gardiste" ou "contemporaine"*". (BHAGWATI, 2018. p20)

Néanmoins, il reste que le compositeur de musique fusion que je suis constate qu'à cause de la valeur qui peut être attribuée à chacune, les relations entre les musiques ne sont pas toujours faites d'harmonie et de parfaite bonne entente. Certaines musiques semblent se faire attribuer plus de valeur que d'autres, au détriment des humains qui les font vivre. Il m'apparaît donc nécessaire de questionner et de critiquer la nature de cette valeur.

### Critique de la valeur musicale

Un rappel utile de la linguistique contemporaine nous apprend qu'indépendamment de la valeur que les locuteurs accordent à tel ou tel langage<sup>5</sup>, d'un point de vue purement linguistique, aucune langue n'est intrinsèquement supérieure à une autre, toutes sont égales en mérite. (FOX, 1999. O'GRADY et al., 2001, p7. FASOLD et CONNOR-LINTON, 2006, p387) On ne saurait donc, en s'en tenant à des principes linguistiques, établir pour les langues des pyramides de valeur telles que constatées précédemment dans le monde musical. Cela n'aurait pas de sens, et ce, même si elles ne sont pas toutes égales en complexité sonore, très loin de là!<sup>6</sup>

---

5 Voici quelques exemples québécois de la valeur que la culture ou la politique attribue à telle ou telle langue, accent ou registre de langue. Notre langue le français est organisée en registres soutenu, familier, vulgaire, qui ont différentes valeurs socialement admises. Le français québécois, certes défendu avec ardeur par plusieurs francophones d'ici, est néanmoins souvent classé comme une sous-langue du "français international", du "français standard". Et plus l'accent québécois est "fort", plus on trouvera matière à le comparer négativement au français international. Ensuite, au Québec, à tort ou à raison, les écoles accordent plus de valeur à la transmission de telle plutôt que telle langue. Ainsi les enfants apprennent l'anglais en langue seconde pour des raisons évidentes, puis possiblement l'espagnol ou même le latin en troisième langue, mais aucune des langues des peuples autochtones ne nous est transmise en langue seconde ni même troisième ou quatrième, sauf exceptions rarissimes. Elles ont même été historiquement violemment réprimées, et si le renversement de cette tendance est en train de se faire, il n'est pas très avancé. On doit faire le constat d'une certaine hiérarchisation des langues dans la culture et dans les institutions. En attendant, sur le plan personnel, j'entends encore parfois, en 2018, des gens préférer des insanités sur la valeur des langues, comme de dire que le Créole Haïtien est du Français bâtard... si ces commentaires ne sont pas systématiques, ils trahissent néanmoins un état des faits culturel.

6 D'ailleurs la valeur attribuée à une langue n'a rien à avoir avec sa complexité. Sur le plan phonétique, la variabilité parmi les quelques 6909 langues qui peuplent la Terre est immense, (ANDERSON) de 11 phonèmes dans les langues Rotokas et Pirahã jusqu'à 141

Une fois établie l'absence de hiérarchie tangible entre les langues, je m'intéresse particulièrement au fait qu'il persiste néanmoins une valeur accordée par la culture à une langue, une valeur socialement déterminée et non pas inhérente à cette langue. Ainsi, le linguiste expert dans les dialectes américains Walt Wolfram n'a jamais vu de langue ou d'"accent" de cette langue avoir une haute valeur sociale si ses locuteurs appartenaient à des classes inférieures dans notre hiérarchie politique et sociale, et inversement avec les classes culturellement et politiquement favorisées. (FOX, 1999) Donc l'élite politique et culturelle détermine, influence, consciemment ou non, là n'est pas la question, la hiérarchie des langues en fonction de la hiérarchie sociale. On retrouve bien notre pyramide de valeur de toute à l'heure, mais elle est artificielle, sans fondement autre que socio-politique.

J'ai dressé plus tôt le constat qu'on assiste, dans les exemples que j'ai donnés, à la construction d'une hiérarchie entre les musiques, basée sur une valeur de ces musiques, en me demandant d'où venait cette valeur. Comme compositeur, je prends la posture qu'il en est de même pour les langues comme pour les langages musicaux. Je conçois ces derniers comme une extension de notre faculté langagière de penser le son dans le temps dans un but de transmission d'information, factuelle ou artistique. De cet angle de vue, les différentes valeurs des différentes musiques ne reposeraient sur aucun fondement proprement musical, mais seulement politique, social ou culturel. Puisque je souhaite ne dominer personne, c'est le postulat avec lequel je travaillerai. Bien qu'une musique fasse partie et non soit la totalité d'une culture, je travaille avec ce postulat qui est à l'image de cette idée provenant de la déclaration de l'ONU sur les droits des peuples indigènes qui veut que *"tous les peuples contribuent à la diversité et à la richesse des civilisations et des cultures, qui constituent un héritage commun de l'humanité"* et qu'ainsi *"toutes les doctrines, politiques et pratiques basées sur ou faisant la promotion de la supériorité de certains peuples ou individus sur la base de (...) différences culturelles sont racistes, scientifiquement fausses, légalement invalides, moralement condamnables et socialement injustes."* (traduction libre de ONU, 2008, p5 du PDF)

Sans être aveugle aux hiérarchies qui existent entre les humains, et qui posent des questions d'appropriation culturelle dont je discuterai plus loin, pour le moment, ***je souhaite refuser les hiérarchies que l'on pourra dresser entre les musiques elles-mêmes.***

C'est même, si l'on accepte le parallèle avec les langues, de ces hiérarchies entre humains que me

---

phonèmes dans la langue !Xũ. (CRYSTAL, 2010, p173) J'ai également été frappé de constater la complexité inouïe de la langue Archi, entièrement orale, chez qui il y aurait mathématiquement 1 502 839 formes possibles dérivées d'une seule racine de verbe. (KIBRIK, 2001, p468)

semble maintenant provenir cette valeur musicale, cette hiérarchie entre les musiques. Historiquement, la musique classique occidentale est la musique des classes plus aisées (nobles puis bourgeoises), qui dominent les institutions culturelles et politiques en leurs propres pays. Et l'Occident dominant le Monde d'une manière plus ou moins directe, avec peu d'exceptions, depuis un peu plus de cinq siècles. Cette musique classique est celle du système scolaire, celle qu'on apprend à l'université... avec le jazz, ce qui nuance cette hypothèse de manière très ironique, le jazz étant né d'une rencontre d'influences musicales de peuples opprimés et de peuples colonisateurs. Mais, dans les murs de l'université et des salles de concert, c'est bien davantage de la musique classique, pas du jazz, dont on dit qu'elle est "contemporaine", "actuelle", "d'aujourd'hui", "savante", "moderne", "nouvelle", "inouïe", "de concert", "musique d'art" ou "de création". Du moins, c'est ce que j'entends. Tous ces qualificatifs pourraient très bien s'appliquer au jazz, au rock, ou à la plupart des musiques du monde d'aujourd'hui<sup>7</sup>, car ces divers styles continuent d'évoluer, à leur rythme, selon leurs besoins propres ou selon les forces sociales qui les influencent, tout comme la musique classique. Mais même au sein de la musique classique des querelles et luttes de pouvoir sont constatables. À cet effet la lecture du livre polémique "Requiem pour une avant-garde", de Benoît Duteurtre, (DUTEURTRE, 2006) nous éclaire grandement sur les manières avec lesquelles certaines musiques d'avant-garde, notamment en France, ont pu se hisser au sommet de la pyramide musicale, chose qui est dénoncée par Duteurtre.

#### Tension entre l'universalité du classicisme musical et la démarche de fusion

Pour le compositeur de musique fusion reconnaissant un mérite égal à toutes les musiques qu'il rencontre<sup>8</sup>, il y a un travail de reconceptualisation théorique à faire. Conséquent avec la remise en question de l'universalité de la musique opérée par Bhagwati, pour privilégier une conception plurielle des musiques, on ne peut plus parler de "théorie musicale", de "contrepoint" ou d'"harmonie" de manière universalisante, sans les qualifier. Il faut être certain de les comprendre comme "théorie musicale classique", de "contrepoint classique" et ainsi de suite, propres à un contexte culturel qu'il faut expliciter.<sup>9</sup>

Un exemple marquant et presque cliché est sans doute l'interdit académique de procéder à une conduite de voix en quintes parallèles. Cet interdit n'a rien de méchant si pris dans un contexte local, culturel.

7 Musiques du monde entendues au sens des musiques de tout le monde!

8 Et cela ne m'empêche en aucun cas d'avoir de nettes préférences pour certaines musiques, vers lesquelles j'irai de manière affirmée. L'idée est simplement de ne pas attribuer de valeur objective ni de prétention d'objectivité au goût musical personnel subjectif, ni aux normes traditionnelles retransmises. Les préférences subjectives existent encore mais elles ne s'érigent pas en système de valeur.

9 Revenant aux langues, nous conviendrons qu'il n'y a aucun problème, par exemple, à parler des cours de Langue française, et pas des cours de "Langue" qui n'enseigneraient, sous le couvert de la supériorité ou de l'universalité, que le Français. Il semble beaucoup plus difficile de convaincre certains de mes pairs du scénario analogue dans le domaine musical.

Dans un contexte restreint à un style bien précis, il est même salutaire. Mais dans l'enseignement académique, dans nos travaux, nos examens, il apparaissait comme un apprentissage objectif au même titre que les nomenclatures d'accords ou de gammes. Il apparaissait détaché de son contexte culturel bien précis. Évidemment, en creusant un peu on pouvait s'en rendre compte et on découvrait les Debussy, Ravel ou Machaut de ce monde, qui sont loin d'être ignorés dans les institutions académiques, certes. Mais leurs efforts créatifs, qu'ils appartiennent au passé récent ou très lointain, étaient toujours considérés à la lumière de la musique de Bach à Wagner, et non l'inverse, ce qui est le résultat de pures contingences historiques et non d'une logique musicale irréfutable.

Puisque la pédagogie prenait systématiquement une musique plutôt que l'autre comme première référence, il me fallait toujours ajouter, après tout apprentissage théorique, une petite note de bas de page dans ma tête pour me rappeler que ces connaissances étaient purement relatives à un contexte, celui de la musique de Bach à Wagner, parce que l'enseignement le rendait rarement très explicite. Si je ne le faisais pas, je craignais que cela puisse avoir un effet marquant sur une jeune et naïve démarche artistique de composition. J'ai d'ailleurs entendu plusieurs de mes jeunes collègues étudiants un peu confus à ce propos, voyant la théorie harmonique de Bach à Wagner comme contenant des principes purement acoustiques et universels. Cela ne cadrerait pas avec ma perception de l'omniprésence des quintes parallèles dans multiples styles musicaux, notamment dans la production chorale autant médiévale que moderne, dans des styles harmoniques magnifiques comme le chant géorgien, des styles hétérophoniques incroyables comme les gamelans indonésiens ou dans les puissants riffs en "power chord" du hard rock qui n'ont pas leur pareil malgré leur simplicité texturale. Le problème arrive lorsqu'on en vient à considérer ces styles comme existant en dépit des règles théoriques communément admises, et non par elles-mêmes. Le/la compositeur.trice de musique fusion doit donc reconnaître l'arbitraire des conventions sur la valeur accordée aux différentes musiques qui coexistent<sup>10</sup>.

---

10 Je pourrais aborder la question de la complexité comme fondement de la valeur musicale, mais cette question serait trop volumineuse pour ce mémoire. Pour l'heure je me contente de rappeler que si la musique classique est plus complexe que d'autres musiques dans l'harmonie, le contrepoint et les textures, elle est néanmoins généralement beaucoup moins complexe en terme modaux (en tout cas, de Bach à Wagner, et même après, la musique d'un Boulez ou d'un Schoenberg offrant peu de richesse sur le plan modal), en termes mélodiques et rythmiques, que les musiques de la Mauritanie jusqu'à l'Inde et l'Indonésie. La virtuosité en musique classique est grande mais pas nécessairement davantage que dans la musique Bebop, Métal, Jazz-Fusion ou Rock Progressif... L'improvisation y est possible mais beaucoup moins développée que dans les musiques Jazz, de Maqam arabe ou de Raga indien. Et puis, une fois constatée un certain type de complexité, encore faut-il montrer qu'elle se traduise en capacité expressive... pour cela, les musiques simples sont parfois les plus adéquates, mais pas tout le temps... bref! Le but n'est pas d'établir un vainqueur, au plus grand des contraires. Le but est de montrer qu'il m'apparaît peu approprié de chercher une valeur musicale dans la notion de complexité.

## Tension entre la notion de contemporanéité de la musique et la démarche de fusion

Le constat de cet arbitraire nous permet d'accepter pleinement toutes les traditions musicales au sein de la démarche de fusion. Il reste néanmoins une autre tension, celle davantage présente en musique dite contemporaine, la tension entre tradition et modernité. Puisque la musique fusion est dépendante des traditions musicales et de leur vitalité, il ne pourra absolument pas être question de faire table rase du passé, pour reprendre l'expression consacrée par *"une des figures incontournables du modernisme"* (GOLDMAN, 2016), qui affirmait que *"tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque"*. (BOULEZ, 1952) Quoi de plus intimidant, quoi de plus restreignant, que cette recherche de nécessité historique? Cette nécessité ne me fut pas enseignée avec autant de rigidité, j'en conviens. Mais j'ai néanmoins ressenti, à regret, que même si elle fait de manière plus respectueuse qu'autrefois, la musique dite contemporaine possède encore, consciemment ou non, un besoin de "nécessité de son époque", et d'aboutissement de l'évolution musicale. Et cela aussi, je le trouvais arbitraire, arbitraire qu'il y ait effectivement une musique nécessaire, une musique du progrès, arbitraire que cela soit celle-là plutôt qu'une autre. Et à mon sens, faire table rase du passé serait contourner le présent dans toute sa diversité, diversité qui est le réel état de la musique d'aujourd'hui, comme de la musique d'hier, d'ailleurs. Une fois qu'on met de côté les différents arbitraires des règles non-universelles, propres à deux styles – les styles "Bach à Wagner" et "post-Boulez" - on peut en fait célébrer chaque style musical comme autant de points de départ, de cheminements et de fins possibles, ouvrant la voie à une créativité désinhibée, sans a priori et résolument ancrée dans une modernité consciente d'elle-même.

C'est donc avec un désir d'égalitarisme et de méfiance face aux constats universalisants ou suprémacistes que j'approche les musiques des différentes classes sociales et des différentes cultures. Comme compositeur, une partie du choix d'aller vers des musiques "extra-occidentales" et "non académiques", en plus des raisons personnelles de forte attraction esthétique, vient des constats amers exemplifiés par Agawu sur le trop peu de place laissée aux compositeurs non-occidentaux dans la tradition classique. Sans du tout en diminuer la richesse, je ne peux que rejeter l'a priori qui place systématiquement les musiques "contemporaines" ainsi que les musiques "de Bach à Wagner", au sommet de la pyramide de valeur musicale, et les autres un peu plus bas, moins dignes d'être prises pour point de départ d'études musicales, pour exemples de démarches créatives, et pour finalités d'expressivités sonores. La contemporanéité de ma musique est donc cette liberté de me mouvoir dans les styles, dans les différentes manières de fusionner les styles, et dans les différentes approches quand à l'intégration de ces styles dans mon travail de composition.

Et avec nos dernières discussions, il est clair que cette contemporanéité ne doit pas être comprise comme elle fut comprise ailleurs, c'est-à-dire comme recelant une valeur ajoutée par rapport à d'autres styles de musique qui ne seraient "*pas contemporains*", et donc... "*inutiles*"! Je n'irai pas prétendre qu'une musique n'embrassant pas une grande variété de styles musicaux, une musique "non-fusion", serait de moindre valeur! ***Ma démarche rejette l'idée de valeur tout court***, et je ne vois dans le terme contemporain que le signal d'une conscience du monde qui m'entoure.

Pour conclure cette section, la liberté, que je célèbre comme un fantastique don des circonstances sociales, n'en demeure pas moins qu'une petite partie de l'équation. Comme on s'en doute avec les précédentes explications, cette liberté n'existe pas en vase clos, elle coexiste avec une variété de considérations politiques et culturelles que je mettrai, malheureusement trop brièvement, sur la table.

### **Appropriation culturelle, caricature ou partage culturelles**

Pour rappeler un peu le chemin parcouru, je cède encore la parole à Kofi Agawu, qui exprime avec limpidité trois des grandes postures face à l'intégration de musiques de cultures non-occidentales dans un art occidental.

*"Les critiques sont partagées quand à la signification" de l'appropriation culturelle effectuée par Steve Reich, que j'extrapole ici aux diverses démarches de fusion. "Du côté positif sont (1) ceux et celles qui voient dans un tel appel à la musique d'autrui une façon de redynamiser une tradition musicale occidentale exténuée, voir mourante. De telles critiques sentent une dissolution des frontières et une expansion du paysage sonore résultant des nouvelles proximités de territoires musicaux et de stratégies créatives autrefois lointaines. Du côté négatif sont (2) ceux et celles qui ne peuvent tout simplement pas accepter **les inéradicables asymétries de pouvoir qu'entraînent de telles appropriations de musiques du tiers-monde par des compositeurs du premier-monde**, ainsi que (3) ceux et celles qui, à un niveau purement esthétique, sentent émerger de telles rencontres un collage inorganique d'univers sonores singulièrement différents.* (traduction libre de AGAWU, p51-52. J'ai ajouté la numérotation et la mise en gras)

Nous avons déjà discuté de deux de ces trois postures, la première et la troisième. À propos de la première posture, je m'inscris par contre en faux contre la remarque d'Agawu à propos du fait que la musique occidentale soit mourante, pour de multiples raisons, d'abord parce que je ne vois aucun signe d'une baisse de vitalité créative chez mes pairs, ensuite parce qu'au contraire la musique occidentale tend encore aujourd'hui à



s'imposer comme référence en dehors de ses frontières géographiques, et finalement parce que, comme compositeur de musique fusion je vois toutes les possibilités de rencontres peu explorées entre les diverses musiques occidentales, qu'elles soient académiques, populaires ou folkloriques. Une fois cela dit, je me range joyeusement dans le camp des enthousiastes d'un rapprochement entre des territoires musicaux autrefois distants. Tout le projet qui m'occupe tente de démontrer la grande palette des possibilités de la fusion musicale, et j'ai expliqué plus tôt mon rejet de toute notion de valeur intrinsèque à la musique, et donc logiquement, je rejette la troisième posture, celle qui ne percevrait dans les tentatives de fusion qu'un bricolage de moindre valeur. Je prétends qu'un tel rejet, bien que fondé sur une légitime recherche de cohérence, est biaisé par la valeur sociale attribuée à telle ou telle musique. Il me resterait à aborder la deuxième posture évoquée par Agawu qui trouve comme pierre angulaire de sa critique le concept d'appropriation culturelle, concept qui suscite depuis quelques années de vives polémiques qu'il sera impossible de résoudre ici, ni malheureusement même d'explorer dans toute la profondeur qu'elles impliquent. Je tenterai néanmoins de mieux distinguer certains éléments que je perçois comme pertinents à ma démarche de Fusion, pour décider d'une voie à suivre personnelle dans mon travail de compositeur.

#### Description de l'enjeu

La définition immédiate de l'appropriation culturelle est "l'utilisation d'éléments d'une culture autre que la sienne". Cependant, la plupart du temps, celle-ci est décriée dans le cas où l'on retrouve des asymétries de pouvoir entre cultures, c'est-à-dire dans le cas où des éléments d'une culture dominée sont intégrés par une culture dominante – domination assurée depuis des siècles, depuis la période coloniale. (O'YOUNG, 2010, p5; METCALFE, 2012) Inutile de s'étendre en long et en large sur cette histoire terrible et bien documentée durant laquelle l'Occident en est venu à violemment dominer la quasi-totalité du globe, mais rappelons que les asymétries de pouvoir créées à cette époque perdurent encore sous plusieurs formes. On voit le caractère résolument contemporain de ces enjeux au Québec et au Canada à l'heure où on parle de réconciliation avec les peuples Autochtones mais où l'ONU décrie les conditions déplorables dans lesquelles ces peuples vivent, et ce en raison de la suppression historique de leurs droits (VASTEL, 2013), sans parler d'autres problèmes d'ordre écologiques, politiques, linguistiques, etc. (ONU, 2008) On constate également une montée de l'islamophobie ainsi que des demandes répétées d'investiguer sur le racisme systémique au Québec. (GERVAIS, 2017) Et on ne parlera même pas d'un Donald Trump qui lâche, à propos de pays ayant subi les affres du colonialisme, des insultes comme "*Shithole countries*"... (DEMOCRACY NOW, 2018) Bref! Comme compositeur, je ne peux que constater un contexte de tensions interculturelles palpables, et parfois mortelles, comme en a témoigné l'attentat commis à la Mosquée de Québec qui a fait 6 morts le 27 janvier

2017. (PROST, 2017) La tension s'en trouve renforcée car beaucoup de réactions surgissent chez ceux et celles qui perçoivent la critique sur l'appropriation culturelle comme étant de la rectitude politique ou carrément de la censure, d'où le constat de polémique évoqué plus tôt. (VALLIÈRES, 2018; ABDEL MAGIED, 2016) Ainsi la réflexion sur l'appropriation culturelle me saisit, virulente et brûlante... que faire alors de cette joyeuse liberté que j'évoquais précédemment? Je fais de la musique Fusion et n'en démordrai pas, mais il m'apparaît indubitable que je ne peux tout simplement pas prendre n'importe quelle musique de n'importe quelle culture de manière inconsidérée. La joie et la liberté créatrice ne peuvent que ressortir d'une telle réflexion avec une saine dose d'humilité et de prudence.

Le paragraphe précédent pourra servir d'ouverture pour une réflexion plus profonde sur les liens, autant positifs que négatifs, entre la fusion et l'appropriation culturelle, mais dans le contexte de ce mémoire en composition je ne pousserai pas la réflexion plus avant, car la complexité de ces questions nécessiterait beaucoup plus de temps et d'espace. Je me contenterai pour le moment de demeurer ouvert à la critique de mon travail sur ces bases, et ouvert au dialogue s'il y avait lieu. Pour le moment mes interprètes et spectateurs n'ont pas fait entendre de vives critiques, ce qui ne doit pas arrêter une réflexion en amont, bien entendu. Je donnerai donc quelques pistes de réflexion.

#### Quelques pistes pour l'avenir des démarches de composition en Fusion

Une fois admis qu'on utilise un matériau musical non-occidental, il faut bien observer la nature artistique de ce matériau.

Le matériau est-il caricatural? La caricature culturelle est probablement la chose à éviter à tout pris. Pensons à comment les divers peuples du monde sont dépeints de manière caricaturale dans le cinéma et la bande-dessinée pour enfants du 20ème siècle, que l'on pense à Tintin, Astérix, Lucky Luke, Peter Pan, etc., oeuvres qui ont marqué l'imaginaire de tant de gens depuis des générations, dont le mien.

Le matériau utilise-t-il des effets stéréotypés? Le stéréotype est sans doute moins "moqueur" que la caricature mais peut néanmoins soulever des tensions ou heurter des sensibilités. Par exemple, l'utilisation de l'effet qui implique de chanter en "o" ou en "ou" tout en se tappant rythmiquement sur la bouche, avait été demandé par un collègue compositeur créant une oeuvre pour le chœur du Brouhaha, dans lequel je chante et siège sur le CA. Le conseil d'administration du chœur, son directeur artistique et chef, ainsi que les choristes sondés, n'étaient pas tous et toutes à l'aise avec l'effet. Bien que le compositeur avait affirmé sa référence à

Vivier, l'interprétation caricaturale, associé au stéréotype autochtone qu'aurait pu en retenir le public et les choristes a eu raison de la sincérité du compositeur dans le débat. Il a donc été décidé de ne pas chanter cet effet... avec tous les questionnements sur la rectitude politique évoqués plus tôt. Cette anecdote ne se veut pas comme un appel à l'interdiction de l'utilisation d'effets pouvant être perçus comme stéréotypés, simplement comme un appel à la prudence. Autre exemple, mon professeur de oud Mohamed Masmoudi m'a fait part d'une expérience qui l'avait heurté, son contact avec les effets stéréotypés évocateurs de la musique arabe sur un projet de musique orchestral en fusion avec des instruments moyen-orientaux. Ce qui l'a choqué, ce n'est pas la fusion en soi, c'est le fait que des stéréotypes aient été utilisés pour dépeindre de manière simpliste la culture et la musique arabe. Les mélodies utilisaient la gamme dorien #4 et mineur harmonique #4 – références selon lui surutilisées lorsqu'il s'agit de dépeindre le moyen-orient, allusion au maqam Nikriz et au maqam Nawa Athar. Mais dans sa version occidentalisée, aux contours mélodiques simples, dénués de tout ornement, de toute subtilité microtonal et des développements modaux qui leur donnent toute leur splendeur, l'allusion à sa culture a pris pour lui une tournure enfantine quasi-ridicule. Un travail de rectification musical fut par la suite entrepris avec le compositeur. Qui a raison, qui a tort, là n'est pas la question, l'important est de tenir compte des sensibilités de part et d'autres dans un contexte collaboratif et coopératif.

Le matériau est-il simplificateur d'une culture, masquant ainsi une partie de sa complexité? Agawu mentionne que trop souvent, la musique africaine est réduite à son côté percussif, et que son côté percussif est en plus réduit au djembe, dans l'imaginaire populaire. (AGAWU, 2011, p50)

Le matériau applique-t-il de fausses croyances ou un matériau totalement fictif sur une culture bien réelle, transmettant ainsi une fausse image d'une vraie culture? Par exemple, l'oeuvre composée en 2011 que j'ai présenté aux auditions et qui m'a valu d'être accepté dans le programme du Baccalauréat en Composition de l'UdeM se nommait "Célébration Aztèque". Ma conscience de ces enjeux ayant évolué depuis, je me suis dit plus récemment qu'il était inutile de donner une fausse image de la musique et de la cultures aztèques, dont je ne connais de toutes façons strictement rien outre qu'elle fut presque éradiquée par l'arrivée des occidentaux espagnols... Solution très simple, j'ai tout simplement renommé l'oeuvre "Célébration". J'aurais pu ne pas le faire, je ne perçois pas cela comme de l'autocensure, mais comme un choix comme un autre qu'un compositeur peut faire, choix guidé par ma compréhension des enjeux contemporains. Ces quelques éléments peuvent nous mettre en garde contre certains effets délétères d'une utilisation bâclée d'éléments d'une autre culture que la nôtre. Dans toutes mes démarches de fusion, j'abandonne d'ailleurs l'idée de "faire référence" à une culture, même si j'utilise de ses éléments, et je préfère affirmer que ma musique est "inspirée" de ces éléments sans pour autant en constituer un compte-rendu ou une description qui risqueraient de s'avérer

inadéquate.

Une fois cela dit, on retrouve tant d'exemples de fusions musicales réussies qui contournent ces problèmes que cela ne devrait pas nous empêcher de poursuivre la voie de la fusion musicale. La culture est une "ressource" particulière dont on a pas nécessairement moins si on la partage (BAILLARGEON, 2013), pourvu qu'on ne soit pas lésé par les problèmes de caricature et simplification évoqués plus haut, et donc la création de musique fusion, côte-à-côte avec ses inspirations d'origine, peut devenir une contribution significative et positive à la culture. En plus de faire attention aux éléments mentionnés plus haut, il existe plusieurs solutions positives et constructives qui vont dans le même sens.

Premièrement, dévouer temps et énergie à l'acquisition d'une sérieuse connaissance des musiques que l'on souhaite utiliser, via l'écoute musicale dévouée, les lectures, les cours donnés par des musiciens provenant de la culture musicale en question, permetts d'*"aller au-delà des fausses reconnaissances et des clichés que les (...) cultures musicales peuvent avoir l'une vis-à-vis l'autre"*. (MAKDISSI-WARREN, 2007) Approfondir tous les langages musicaux qui intéresse le compositeur de fusion est un long processus, certes jamais abouti, mais infiniment fertile, ainsi qu'inhérent à la démarche de fusion.

Deuxièmement, la collaboration ou la consultation directe avec les artistes eux-mêmes et elles-mêmes, à n'importe quelle étape du processus créatif permet de réellement donner une voix aux artistes des cultures ayant, comme nous l'avons vu précédemment, subi d'une manière ou d'une autre les difficultés reliées au colonialisme.<sup>11</sup>

De telles collaborations n'existent pas non plus en vase clos et se déroulent toujours dans un contexte économique. Toujours dans l'idée d'être contre les hiérarchies entre les musiques, il faut s'assurer donc de ne pas reproduire les hiérarchies entre les humains. À ce titre, je privilégie et préconise à petite échelle, les options coopératives, l'autogestion, l'entraide directe, l'équité dans les relations de travail et la générosité dans

---

<sup>11</sup> Autre exemple anecdotique récent provenant de mon expérience chorale : La question avait été soulevée au sein du CA du chœur du Brouhaha quand à la possibilité que notre interprétation d'une oeuvre de Sydney Guillaume, jeune compositeur haïtien-américain, relève d'une certaine appropriation culturelle, notre chorale étant essentiellement blanche. Nous avons donc directement pris contact avec compositeur et il nous est apparu très clair qu'il désirait, tout au contraire, que sa musique voyage et soit chantée par n'importe qui, indépendamment que nous soyions de culture haïtienne ou non, et qu'ainsi l'acte relevait d'un réel échange entre musique d'influence haïtienne et interprètes québécois.es, mais surtout, que cet échange s'effectuait dans ses termes, ses termes culturels, et économiques – chose importante dans ces enjeux. Comme Agawu le mentionnait, cela se fait dans un contexte où il est si rare de retrouver un compositeur africain ou de la diaspora africaine dans un concert classique, alors que ceux-ci sont à l'oeuvre depuis plus d'un siècle et demi. (AGAWU, 2011, p54)

les relations marchandes. Et à grande échelle, une prise de conscience critique face au capitalisme et aux systèmes d'oppression, racisme, sexisme, hétéronormativité. Même si chaque personne n'est qu'une goutte dans l'océan politique, je considère que cela fait partie de mon métier de compositeur – compositeur qui n'est pas qu'un artiste, qui est aussi un travailleur, et donc un agent économique et politique, un citoyen. Encore une fois, l'enjeu économique est malheureusement trop vaste et complexe pour être abordé ici.

Les solutions ne seront pas parfaites, des maladresses seront commises<sup>12</sup> mais l'important est que ces sujets soient sur la table dans notre culture musicale, que des expériences soient tentées, que des solutions soient essayées, que les critiques soient émises, et que notre compréhension collective augmente, pour que peu à peu l'ancien monde soit reconstruit sur la base d'une d'équité pour tous les peuples et les cultures.

---

12 Au moment d'écrire ce mémoire fait rage la polémique autour de la pièce Slav de Robert Lepage et Betty Bonifassi. De mon avis de compositeur et étudiant de ces enjeux, voilà bien un exemple de maladresse et de contre-exemple de ce qu'il faut faire, surtout parce que l'oeuvre en question se veut réellement historique et non fictive, et parce qu'elle se sert directement dans du matériau préexistant, pas juste comme inspiration pour un langage musical fusion, mais vraiment comme arrangement. Ici le concept d'appropriation ne peut pas être ignoré. Il y aussi la question du casting, en lien avec la représentativité sociale de l'enjeu, qui n'est pas qu'historique mais qui demeure profondément actuel. (CRAFT, 2018). Il apparaît finalement que la collaboration, peu importe le projet, soit la clef, et que l'absence de collaboration peut nous mener à commettre des erreurs, ainsi qu'à accentuer les ressentis autour des inégalités entre humains.

## Annexe 2a – Liste de phonèmes

| PHONÈME | exemple (Qc) | (Autre)                          |
|---------|--------------|----------------------------------|
| i       | mari         |                                  |
| I       | vite         |                                  |
| é       | clé          |                                  |
| è       | mettre       |                                  |
| ê       | maître       |                                  |
| á       |              | (a ouvert arabe)                 |
| à       |              | (a exagérément ouvert)           |
| a       | claque       |                                  |
| â       |              | (entre a et A)                   |
| A       | pâte         |                                  |
| A.      |              | (A caverneux et emphatique)      |
| O       | gomme        |                                  |
| O.      |              | (O caverneux et emphatique)      |
| ô       |              | (entre o et O)                   |
| o       | mot          |                                  |
| o.      |              | (o caverneux et emphatique)      |
| u       | cou          |                                  |
| U       | toute        |                                  |
| y       | rue          |                                  |
| Y       | butte        |                                  |
| ë       | veux         |                                  |
| e.      | beurre       |                                  |
| e       | le           |                                  |
| a.      |              | (e plus ouvert, moins de lèvres) |
| ï       |              | (matin, parisien)                |
| in.     | matin        |                                  |
| ä       |              | (blanc, parisien)                |
| an.     | blanc        |                                  |
| ö       | bon          |                                  |
| ü       | brun         |                                  |
| û.      |              | (Sifflement voisé)               |
| û       |              | (Sifflement non voisé)           |

|     |         |                                                        |
|-----|---------|--------------------------------------------------------|
| j   | fil     |                                                        |
| H   | lui     |                                                        |
| w   | oui     |                                                        |
| p   | pomme   |                                                        |
| b   | bol     |                                                        |
| t   | table   |                                                        |
| d   | donner  |                                                        |
| θ   |         | <i>(th anglais non voisé)</i>                          |
| d.  |         | <i>(th anglais voisé)</i>                              |
| k   | cave    |                                                        |
| g   | gallon  |                                                        |
| q   |         | <i>(qaaf arabe)</i>                                    |
| Q   |         | <i>(qaaf arabe voisé)</i>                              |
| f   | fève    |                                                        |
| v   | vif     |                                                        |
| s   | sec     |                                                        |
| z   | zéro    |                                                        |
| S   | chat    |                                                        |
| G   | jardin  |                                                        |
| l   | lire    |                                                        |
| L   |         | <i>(l anglais)</i>                                     |
| r   |         | <i>(r roulé)</i>                                       |
| R   |         | <i>(r roulé non voisé)</i>                             |
| L.  |         | <i>(l avec la langue qui glisse le long du palais)</i> |
| ʁ   | roche   |                                                        |
| x   |         | <i>(jota ou r français non voisé)</i>                  |
| m   | mari    |                                                        |
| n   | neuf    |                                                        |
| N   | camping |                                                        |
| ɕ   |         | <i>(expiration par le nez)</i>                         |
| ˈ   |         | <i>(attaque glottale normale)</i>                      |
| C   |         | <i>(ʿayn arabe)</i>                                    |
| ɹ   |         | <i>(r anglais)</i>                                     |
| ç   |         | <i>(ichlaut allemand)</i>                              |
| gh. |         | <i>(un peu comme ichlaut voisé, grec ou haïtien)</i>   |
| h   | haha    |                                                        |

|      |                                                                                         |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------------|
| Ç    | <i>(h fort, haa' arabe)</i>                                                             |
| p.   | <i>(p avec la lèvre inférieure sous la lèvre supérieure)</i>                            |
| T    | <i>(t avec la langue dans le fond)</i>                                                  |
| D    | <i>(d avec langue dans le fond)</i>                                                     |
| P    | <i>(p avec un coup roulé de lèvres)</i>                                                 |
| B    | <i>(b avec un coup roulé de lèvres)</i>                                                 |
| !g   | <i>(explosif)</i>                                                                       |
| !d   | <i>(explosif)</i>                                                                       |
| !b   | <i>(explosif)</i>                                                                       |
| f    | <i>(très doux, comme souffler de l'air)</i>                                             |
| v.   | <i>(entre b et v, les lèvres ne se touchent pas)</i>                                    |
| F    | <i>(f très venteux, avec lèvres avancées)</i>                                           |
| V    | <i>(v très venteux avec lèvres avancées)</i>                                            |
| V.   | <i>(différent du v., plus nasal et étiré... son de trompette)</i>                       |
| s.   | <i>(s avec langue dans le fond)</i>                                                     |
| G.   | <i>(G, langue dans le fond)</i>                                                         |
| S.   | <i>(vent avec les dents fermées, non voisé)</i>                                         |
| Z    | <i>(vent avec les dents fermées, voisé)</i>                                             |
| /    | <i>(clac : la langue part du palais et claque en bas)</i>                               |
| ^    | <i>(ts : la langue sur les dents d'en bas et sur le palais, puis décolle du palais)</i> |
| °    | <i>(kok : l'arrière de la langue claque mais ne décolle pas le devant du palais)</i>    |
| m.   | <i>(les lèvres aspirent les dents)</i>                                                  |
| P.   | <i>(aspiration des lèvres puis explosion)</i>                                           |
| °.   | <i>(mouillé, aspiration avec les dents fermées et la bouche ouverte)</i>                |
| M.   | <i>(comme un bec)</i>                                                                   |
| f^^^ | <i>(f avec mouvements de doigts qui pince l'air en effleurant les lèvres)</i>           |



# Annexe 3a - Byla Cesta

Trad. Moravie  
Arr. Patrick Bengio

**A** Très libre, à la Taqsim ♩ = 60

The score is written for Alto Solo, Tenor (T), and Bass (B). It consists of three systems of staves. The Alto Solo part is in treble clef, and the vocal parts (T and B) are in bass clef. The lyrics are written below the notes. Dynamic markings include *mf*, *f*, *pp*, and *ff*. The tempo is marked as 'Très libre, à la Taqsim' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The lyrics are: 'bi - la tsês - ta bi - la ush - la pa - na m bi - la tses - ta bi - la ush - la pa'.

Annexe 3a - Byla Cesta

Alto Solo

10 *mp* *mf* *mp*

pa - na mat - ka kris - ta pa - na

S

A *pp*  
m

T

B

**B** *mf* Libre, Rubato ♩ = 80

Alto Solo

bi - la ush - la - pa - na

Duo

14 *mf*  
diph. pa - na diph.

S

14 *pp*  
bi - la tsês - ta bi - la ush - la - pa - na

A *pp*  
bi - la tsês - ta bi - la ush - la - pa - na

T *pp*  
bi - la tsês - ta bi - la ush - la - pa - na

B *pp*  
bi - la tsês - ta bi - la ush - la - pa - na

Annexe 3a - Byla Cesta

17

Alto Solo

17 bi - la tsês - ta bi - la ush - la - pa - na

Duo

8 pa - na diph.

S

m

A

17 bi - la tsês - ta bi - la ush - la - pa - na

T

8 bi - la tsês - ta bi - la ush - la - pa - na

B

17 bi - la tsês - ta bi - la ush - la - pa - na

19

Alto Solo

19 kdo yu shla - pal kdo yu shla - pal mat-ka kris - ta pa - na

Duo

8 pa - na diph.

S

m

A

19 kdo yu shla - pal kdo yu shla - pal mat-ka kris - ta pa - na

T

8 m

B

19 kdo yu shla - pal kdo yu shla - pal mat-ka kris - ta pa - na

Annexe 3a - Byla Cesta

21

Alto Solo

21

Duo

21

S

A

T

B

kdo yu shla - pal — kdo yu shla - pal — mat - ka kris - ta pa - na

mp Environ 10 sec

diph.

m

m

m

C

Tempo juste, assez lent ♩ = 60

pp

S

A

T

B

pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta

pp

pp

pp

pp

pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta

pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta

pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta

Annexe 3a - Byla Cesta

27

S  
pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta *f*

A  
pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta *f*

T  
8 pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta *f*, *p*

B  
pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta *f*

30

S  
*pp* kam ti krà - tshish kam ti krà - tshish sès - tritsh - ko ma mi -

A  
*pp* kam ti krà - tshish kam ti krà - tshish sès - tritsh - ko ma mi -

T  
*pp* kam ti krà - tshish kam ti krà - tshish sès - tritsh - ko ma mi

B  
*pp* kam ti krà - tshish kam ti krà - tshish sès - tritsh - ko ma mi

32

S  
*f* la ma mi - la kam ti krà - tshish kam ti krà - *pp* *f*, *pp*

A  
*f*, *pp* la ma mi - la kam ti krà - tshish kam ti krà -

T  
*f*, *pp* la ma mi - la kam ti krà - tshish kam ti krà -

B  
*f*, *pp* la ma mi - la kam ti krà - tshish kam ti krà -

## Annexe 3a - Byla Cesta

34 *rit.*

S tshish sês - tritsh - ko ma mi - la

A tshish sês - tritsh - ko ma mi - la

T tshish sês - tritsh - ko ma mi - la

B tshish sês - tritsh - ko ma mi - la

*mp* *pp*

36 **A Tempo** ♩ = 60

S *p* pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta

A *p* pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta

T *p* pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta

B *p* pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta

39 *mp*

S *mp* pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta

A *mp* pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta

T *mp* pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta

B *mp* pot - ka - la yu tam sva - ta ay - jbé - ta

*accel. peu à peu*

42 *mf*

S pos - lû - chat mtshê pos - lû - chat mtshê sva - tê - ho nésh - po -

A *mf*

A pos - lû - chat mtshê pos - lû - chat mtshê sva - tê - ho nésh - po -

T *mf*

T pos - lû - chat mtshê pos - lû - chat mtshê sva - tê - ho nésh - po -

B *mf*

B pos - lû - chat mtshê pos - lû - chat mtshê sva - tê - ho nésh - po -

44 *f*

S ra pos - lû - chat mtshê pos - lû - chat

A *f*

A ra pos - lû - chat mtshê pos - lû - chat

T *f*

T ra pos - lû - chat mtshê pos - lû - chat

B *f*

B ra pos - lû - chat mtshê pos - lû - chat

46 *Plus vite*  $\text{♩} = 140$  **D** *ff*

S mtshê sva - tê - ho nésh - po - ra la

A *ff*

A mtshê sva - tê - ho nésh - po - ra la

T *ff*

T mtshê sva - tê - ho nésh - po - ra la

B *ff*

B mtshê sva - tê - ho nésh - po - ra la

Annexe 3a - Byla Cesta

49

S *2ème fois pp*  
 la la la la la la la la

A *2ème fois pp*  
 la la la la la la la la

T *2ème fois pp*  
 la la la la la la la la

B *2ème fois pp*  
 la la la la la la la la

52

S *ff* *rit.*  
 la la la la Héy! mat - ka kris - ta pa - na

A *ff*  
 la la la la Héy! mat - ka kris - ta pa - na

T *ff*  
 la la la la Héy! mat - ka kris - ta pa - na

B *ff*  
 la la la la Héy! mat - ka kris - ta pa - na

55

S mat - ka kris - ta pa - na mat - ka kris - ta pa -

A mat - ka kris - ta pa - na mat - ka kris - ta pa -

T mat - ka kris - ta pa - na pa -

B pa -



**E** Très libre, à la Taqsim ♩ = 90

Annexe 3a - Byla Cesta

Alto Solo *f*

na

Duo *mf*

57

8

S *mp*

57

diph.

na a

A *mp*

na a

T *mp*

8

na a

B *mp*

na a

Alto Solo *mf*

a a

Duo *mp*

61

8

S *p*

61

diph.

m

A *p*

m

T *p*

8

m

B *p*

m

Annexe 3a - Byla Cesta

F

64

Alto Solo

64

Duo

64

S

A

T

B

a

bi - la ces - ta

bi - la ush - la - pa - na

68

Alto Solo

68

Duo

68

S

A

T

B

bi - la ces - ta

bi - la ush - la - pa - na

diph.

m

m

m

m

Annexe 3a - Byla Cesta

70

Alto Solo

kdo yu shla - pal\_\_\_ kdo yu shla - pal\_\_\_ mat - ka kri - sta pa - na -

Duo

diph.

S

A

T

B

72

Alto Solo

*mp*

kdo yu shla - pal\_\_\_ kdo yu shla - pal\_\_\_ mat - ka kri - sta pa - na -

S

*pp*

A

*pp*

T

*pp*

B

*pp*

74

Alto Solo

*p*

kdo yu shla - pal\_\_\_ kdo yu shla - pal\_\_\_ mat - ka kris - ta pa - na

*rit.*



Annexe 4a - The Hoopoe and the Owls

3 Le Hibou

8 *accel.*

Fl 1

Flautando  
(tasto d'8ve)

*p*

*expressif*

*p*

Gt. cl. 1

Gt. cl. 2

L.V.

*p*

Gt. cl. 3

L.V.

*p*

Cym

*mf* *ppp*

Bagettes douces

x : avec main

Toms (4)

*p*

Onde inversée  
(enregister la bonne durée)

Gng (3)

*ppp*



Annexe 4a - The Hoopoe and the Owls

5 Le "Hoopoe"

6 Transition

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts and dynamics:

- Fl 1:** Starts at measure 16 with a forte (*f*) dynamic. It features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 20 and a dynamic shift to piano (*p*) in measure 21.
- Fl 2:** Enters in measure 17 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It also features a triplet of eighth notes in measure 20 and a dynamic shift to piano (*p*) in measure 21.
- Fl 3:** Enters in measure 17 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a triplet of eighth notes in measure 20 and a dynamic shift to piano (*p*) in measure 21.
- Gt. ac. 1:** Remains silent until measure 21, where it plays a melodic line with a piano (*p*) dynamic. A performance instruction reads "L.V. Mute à frette 0" with a triplet of eighth notes.
- Gt. ac. 2:** Enters in measure 17 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a triplet of eighth notes in measure 20 and a dynamic shift to piano (*p*) in measure 21. A dashed line labeled "L.V." is present above the staff.
- Gt. ac. 3:** Enters in measure 17 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a triplet of eighth notes in measure 20 and a dynamic shift to piano (*p*) in measure 21. A dashed line labeled "L.V." is present above the staff.
- Gt. ac. 4:** Enters in measure 17 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a triplet of eighth notes in measure 20 and a dynamic shift to piano (*p*) in measure 21. A dashed line labeled "L.V." is present above the staff.
- Cym:** Remains silent throughout the piece.
- Crt:** Remains silent throughout the piece.
- Gng (3):** Remains silent throughout the piece.

The score concludes with a piano (*p*) dynamic marking at the bottom right.

Annexe 4a - The Hoopoe and the Owls

7 Parole

20

éolien

Musical score for Flute 1 (Fl 1), Flute 2 (Fl 2), Violin 1 (VI. 1), and Guitar (Gt. ac. 1). The score is in 2/4 time and features a 3-measure rest in the first measure of each part. The Flute parts end with a melodic phrase in the final measure, marked *pp*. The Violin part includes a trill marked *pp* and a *8va* marking. The Guitar part includes a trill marked *pp*. The score is labeled "7 Parole" and "20". The key signature is "éolien".



Annexe 4a - The Hoopoe and the Owls

8 Vol dans le vent

*accel.*

27

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for Flutes 1 and 2 (Fl 1, Fl 2), both in treble clef and 4/4 time. They play a melodic line with a long slur across the first five measures, followed by a change to 5/4 time in the sixth measure. The next two staves are for Violins 1 and 2 (VI 1, VI 2), also in treble clef and 4/4 time. They play a sustained accompaniment of chords, with a 'Flautando (tasto d'8ve)' instruction in the sixth measure. The two guitar staves (Gt. ac. 1, Gt. ac. 2) are in treble clef and 4/4 time, playing a similar accompaniment. The cymbal staff (Cym) is in 4/4 time and features a series of rhythmic pulses. Performance markings include 'pp' and 'ppp' dynamics, and 'enregistré 3 fois' for the guitar accompaniment. The tempo marking 'accel.' is at the top right, and the page number '27' is at the top left.

9 Parole

Annexe 4a - The Hoopoe and the Owls

33 ♩ = 80

Fl 1

Fl 2

Fl 3

VI 1

VI 2

Cym

Toms (4)

Sn

Crt

Clch

Gng (3)

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Sul Pont

Onde inversée  
(enregister la bonne durée)

une crot.  
avec baguette bois

Annexe 4a - The Hoopoe and the Owls

10 La Bataille

37

The musical score is arranged in a system of staves. The top section includes Flute 1 (Fl 1), Flute 2 (Fl 2), Violin 1 (VI. 1), Violin 2 (VI. 2), and Voice (Vox). The middle section includes Clarinet 1 (Gt. cl. 1), Clarinet 2 (Gt. cl. 2), and Clarinet 3 (Gt. cl. 3). The bottom section includes Cymbals (Cym), Toms (4), Congas (3), and Bass Drum (Gros CC). The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The Flute and Violin parts include trills and are marked '(enregistré 3 fois)'. The Toms part features a crescendo from *p* to *f*. The Congas part has a steady rhythmic pattern. The Bass Drum part has a single note in the second measure.

Fl 1

Fl 2

VI. 1

VI. 2

Vox

Gt. cl. 1

Gt. cl. 2

Gt. cl. 3

Cym

Toms (4)

Crt

Gng (3)

Gros CC

*f*

(enregistré 3 fois)

*f*

*f*

*f*

*f*

L.V.

L.V.

*f*

*f*

*f*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

Annexe 4a - The Hoopoe and the Owls

39

Fl 1

Fl 2

VI. 1

VI 2

Vox

Gt. cl. 1

Gt. cl. 2

Gt. cl. 3

Cym

Toms (4)

Crt

Gng (3)

Gros CC

*p* *f*

11 Transition

Annexe 4a - The Hoopoe and the Owls

41

*tr.*

*rit.*

*pp*

*pp*

*pp*

L.V.

L.V.

*pp*

*pp*

*p*

*pp*

Fl 1

Fl 2

VI. 1

VI 2

Gt. cl. 1

Gt. cl. 2

Gt. cl. 3

Cym

Toms (4)

Crt

Gng (3)

12 Désespoir

Annexe 4a - The Hoopoe and the Owls

44 ♩ = 54

Fl 1

pp

Flautando  
(tasto d'8ve)

VI. 1

pp

Cym

Toms (4)

pp

51

13 Parole

Fl 1

Cym

57

14 Crédits

Fl 1

pp

Sur chevalet

VI. 1

pp

Tasto d'8ve  
L.V.

Gt. cl. 1

Cym

pp

Baguettes douces x : avec main

Toms (4)

pp

Gng (3)

pp

ppp

# Annexe 5d - K'viria

Trad. Svanétie (Nord-Ouest Géorgie)

Arr : Patrick Bengio

**Rubato** ♩ = 60

**A** Solo *f*

Soprano  
O — Ho! — K'vi - ri - a i

Alto

Tenor

Bass  
Solo *f*

O — Ho! — K'vi - ri - a i

**Tutti** *f* **Plus rapide** ♩ = 80

S  
K'vi - ri - a - i — *mp* *f* Wo ho —

A  
K'vi - ri - a - i — *mp* *f* Wo ho ho!

T  
K'vi - ri - a - i K'vi - ri - a - i Wo —

B  
**Tutti** *f* *mp* *f*  
K'vi - ri - a - i — Wo ho —

**II** *mp*

S  
K'vi - ri - a - i — K'vi - ri - a - i *mp*

A  
K'vi - ri - a - i — K'vi - ri - a - i *mp*

T  
K'vi - ri - a - i — K'vi - ri - a - i *mp*

B  
K'vi - ri - a - i — *mp*

Annexe 5d - K'viria

**B** *accel.* ----- **A Tempo** ♩ = 80 *rit.* -----

*f* *f* *f*

S  
Solo *f* *f* *f*  
Wo \_\_\_\_\_ Wo! Ho Ho Ho

A  
Solo *f* *f* *f*  
O Ho \_\_\_\_\_ Ho! \_\_\_\_\_ Wo \_\_\_\_\_

T  
Solo *f* *f* *f*  
O Ho \_\_\_\_\_ Ho! \_\_\_\_\_ Wo \_\_\_\_\_

B  
*f* *f* *f*  
Wo \_\_\_\_\_ Wo \_\_\_\_\_ Ho!

21 **Plus rapide** ♩ = 120

S  
Wo K'vi - ri - a mizh de - ts'esh K'vi - ri - a,

A  
Wo K'vi - ri - a mizh de - ts'esh, K'vi - ri - a,

T  
8 Wo K'vi - ri - a Wo! mizh de - ts'esh, K'vi - ri - a,

B  
Wo K'vi - ri - a Wo! mizh de - ts'esh, K'vi - ri - a,

28 *mf* *mp* *p*

S  
*mf* *mp* *p*  
gim - li - ts'ish, K'vi - ri - a Sa - e wo da

A  
*mf* *mp* *p*  
gim - li - ts'ish, K'vi - ri - a, Sa - e wo da

T  
8 *mf* *mp* *p*  
O gim - li - ts'ish, K'vi - ri - a, Sa - e wo da

B  
*mf* *mp* *p*  
O gim - li - ts'ish, K'vi - ri - a, Sa - e wo da



Annexe 5d - K'viria

Plus rapide ♩ = 130

*rit.*

A tempo ♩ = 130

37

*f* *ff*

S  
i - a o - ri - a o - ri - e Ho! Yo!

A  
Solo *f* Tutti *f* *ff*  
Wo Ho Ho! i - a o - ri - a o - ri - e Ho! Yo!

T  
Solo *f* Tutti *f* *ff*  
Wo Ho Ho! i - a o - ri - a o - ri - e Ho! Yo!

B  
*f* *ff*  
i - a o - ri - a o - ri - e Ho! Yo!

**C** Plus lent ♩ = 80

43

*pp* *pp* *pp*

S  
Yo! Wo K'vi - ri - a ho mizh de - ts'esh, k'vi - ri -

A  
Yo! Wo K'vi - ri - a ho mizh de - ts'esh, k'vi - ri -

T  
Yo! Wo K'vi - ri - a ho mizh de - ts'esh, k'vi - ri -

B  
Solo *mf* *p* Tutti *pp*  
Yo! K'vi-ri-a o-ri-ra o-ri-e-o Wo K'vi - ri - a ho mizh de - ts'esh, k'vi - ri -

Rythme assez libre

48

*rit.*

S  
a gim - li - ts'ish, k'vi - ri - a

A  
a gim - li - ts'ish, k'vi - ri - a sa - e wo da i - a o - ri - a

T  
a gim - li - ts'ish, k'vi - ri - a sa - e wo da i - a o - ri - a

B  
a gim - li - ts'ish, k'vi - ri - a sa - e wo da i - a o - ri - a

54 D *f* Solo *accel.* *f* Tutti *Plus rapide* ♩ = 120

S Wo \_\_\_\_\_ Ho Ho K'vi-ri - a \_\_\_\_\_ K'vi - ri -

A o - ri - e o. *f* Solo *f* Tutti *f* Tutti *f* Tutti

T o - ri - e o. *f* Solo *f* Tutti *f* Tutti *f* Tutti

B o - ri - e o. *f* Solo *f* Tutti *f* Tutti *f* Tutti

60 *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

S a - i \_\_\_\_\_ Wo \_\_\_\_\_ Ho Wo K'vi-ri - a \_\_\_\_\_

A a - i \_\_\_\_\_ Wo \_\_\_\_\_ Ho Wo \_\_\_\_\_ Ha - i

T K'vi - ri - a - i Wo \_\_\_\_\_ Ho Wo K'vi-ri - a \_\_\_\_\_

B a - i \_\_\_\_\_ Wo \_\_\_\_\_ Ho Wo K'vi-ri - a Ha - i

66

S mizh K'vi-ri - a \_\_\_\_\_ mizh K'vi-ri - a \_\_\_\_\_ wo K'vi - ri - a

A mizh K'vi-ri - a \_\_\_\_\_ mizh K'vi-ri - a \_\_\_\_\_ wo K'vi - ri - a

T mizh K'vi-ri - a \_\_\_\_\_ mizh K'vi-ri - a \_\_\_\_\_ wo K'vi - ri - a

B mizh K'vi-ri - a \_\_\_\_\_ mizh k'vi - ri - a \_\_\_\_\_ wo K'vi - ri - a

Annexe 5d - K'viria

72

*rit.* *mf*

S  
wo Yo! Yo! Ho i - a

A  
wo Yo! Yo! Ho i - a

T  
8 wo Yo! Yo! Ho i - a

B  
wo Yo! Yo! Ho i - a

77

*ff*

S  
o - ri - e o - ri - e Ho!

A  
o - ri - e o - ri - e Ho!

T  
8 o - ri - e o - ri - e Ho!

B  
o - ri - e o - ri - e Ho!

# Annexe 6a - Entwined, Mosty Air

♩ = 50

## Intro

Flaut. ----- Son éolien

Violin

*mp* *espress.* *f* *> mp* *f* *ppp*

CUE

## Section 1

Sourd. de pratique  
Tasto -----

Vln. 5

*p* *pp* *mp* *> p*

Gtr. 5

Réagir à la danse avec ces sons répétés de manière éparse

*pp*

Normal  
Flaut. -----

Vln. 10

*f* *p* *mf* *ppp*

Pont. Tasto ----- Pont. exagéré

Gtr. 10

## Transition I

15

"Natation"

"Étirement"

7  
8

♩ = 150

Annexe 6a - Entwined, Mostly Air

Section 2 A

18 *pizz.*

Vln. *f*

Gtr. L.V. *f*

18 *Début de la danse rapide*

22 *arco Pont.* *pizz.*

Vln.

Gtr. SP - - - , SP - - - , SP MD

22 *Mouvement de relâche* *"Développé"*

26 *arco Flaut.*

Vln.

Gtr.

30

Vln.

Gtr. SP 3 SP - , 3 SP - - - - -

30 *p*

30 *Mouvement de jambe* *"1er retiré"*

Annexe 6a - Entwined, Mosty Air *pizz.*

Vln. 34 *mp* *f* x4

Gtr. 34 *f* x4

34 *Mouvement de relâche*

**Section 2 B** *accel. peu à peu*

Vln. 38 x5 *Improvisation libre, mais inclure Ricochets, ponticello, trilles, glissandi*

Gtr. 38 L.V. SP SP x5 *Improvisation libre, mais inclure Cordes préparées, coups sur la caisse, Slaps sur cordes graves*

38

**Section 2 C** Plus vite que section 2 B

Vln. 42 *Improviser dans le même esprit que Section 2B, mais plus vite*

Gtr. 42 *Improviser dans le même esprit que Section 2B, mais plus vite*

**Transition II**

Vln. 43 *Impro continue* - - - - *Impro cesse brusquement* ♩ = 50

Gtr. 43 *Impro continue* - - - - *Impro cesse brusquement*

43 *Fin du "1er chaos"*  
*Retour au calme puis "2ème chaos"*

Annexe 6a - Entwined, Mosty Air

**Section 3**

*Répéter cellule le plus rapidement possible, mais doux*  
Pont.

Vln. *pp*

Guit. acoustique  
Tasto 8ve  
L.V.

Gtr. *f* *mf*

Vln.

Gtr. *mp* Pont. Pont. exagéré

**Section 4 A**

Vln.

Gtr. *mp* L.V.

Dernier étirement de Cotton Candy

Section 4 B

Annexe 6a - Entwined, Mosty Air

Vln. 65 Sourd. normale

Gtr. 65 *mp*

65 *Les mains dans le dos*



Section 5

Annexe 6a - Entwined, Mostly Air

**74**  
Vln. *p*  
Gtr. *p* Basse ressort un peu

**77**  
Vln.  
Gtr.

**79**  
Vln. pizz. arco  
Gtr.

**81**  
Vln.  
Gtr.

**83**  
Vln. pizz.  
Gtr.

**85**  
Vln. Sourd. de pratique *pp*  
Gtr. *pp* li Arpèger en harm. art.

## Annexe 7 – Modes tempérés à 5, 6, 7 et 8 sons

### DEGRÉS

### INTERVALLES MÉLODIQUES

#### *Modes heptatoniques sans 2de aug ni chromatisme*

##### **A**

|              |         |
|--------------|---------|
| 1234567      | 2212221 |
| 12b3456b7    | 2122212 |
| 1b2b345b6b7  | 1222122 |
| 123#4567     | 2221221 |
| 123456b7     | 2212212 |
| 12b345b6b7   | 2122122 |
| 1b2b34b5b6b7 | 1221222 |

##### **B**

|               |         |
|---------------|---------|
| 12b34567      | 2122221 |
| 1b2b3456b7    | 1222212 |
| 123#4#567     | 2222121 |
| 123#456b7     | 2221212 |
| 12345b6b7     | 2212122 |
| 12b34b5b6b7   | 2121222 |
| 1b2b3b4b5b6b7 | 1212222 |

#### *Modes heptatoniques avec 2de aug, sans chromatisme*

##### **C**

|                |         |
|----------------|---------|
| 1234#567       | 2213121 |
| 12b3#456b7     | 2131212 |
| 1b2345b6b7     | 1312122 |
| 1#23#4567      | 3121221 |
| 1b2b3b4b5b6bb7 | 1212213 |
| 12b345b67      | 2122131 |
| 1b2b34b56b7    | 1221312 |

##### **D**

|                 |         |
|-----------------|---------|
| 12b34#567       | 2123121 |
| 1b2b3#456b7     | 1231212 |
| 12#3#4#567      | 2312121 |
| 1#23#456b7      | 3121212 |
| 1b2b3b4b5bb6bb7 | 1212123 |
| 12b34b5b67      | 2121231 |
| 1b2b3b4b56b7    | 1212312 |

**E**

|                |         |
|----------------|---------|
| 12b34b567      | 2121321 |
| 1b2b3b456b7    | 1213212 |
| 12b3#4#567     | 2132121 |
| 1b23#456b7     | 1321212 |
| 1#2#3#4#567    | 3212121 |
| 12b34b5b6bb7   | 2121213 |
| 1b2b3b4b5bb6b7 | 1212132 |

**F**

|               |         |
|---------------|---------|
| 12345b67      | 2212131 |
| 12b34b56b7    | 2121312 |
| 1b2b3b45b6b7  | 1213122 |
| 12b3#4567     | 2131221 |
| 1b23456b7     | 1312212 |
| 1#23#4#567    | 3122121 |
| 1b2b34b5b6bb7 | 1221213 |

***Modes heptatoniques avec chromatisme, sans 2de aug*****G**

|                |         |
|----------------|---------|
| 1b2b34567      | 1222221 |
| 123#4#5#67     | 2222211 |
| 123#4#56b7     | 2222112 |
| 123#45b6b7     | 2221122 |
| 1234b5b6b7     | 2211222 |
| 12b3b4b5b6b7   | 2112222 |
| 1b2bb3b4b5b6b7 | 1122222 |

***Modes heptatoniques avec chromatisme et avec 2de aug*****H**

|                 |         |
|-----------------|---------|
| 1#234567        | 3112221 |
| 1b2bb3b4b5b6bb7 | 1122213 |
| 1b2b345b67      | 1222131 |
| 123#45#67       | 2221311 |
| 1234#56b7       | 2213112 |
| 12b3#45b6b7     | 2131122 |
| 1b234b5b6b7     | 1311222 |

**I**

|              |         |
|--------------|---------|
| 1b234567     | 1312221 |
| 1#23#4#5#67  | 3122211 |
| 1b2b345b6bb7 | 1222113 |
| 123#45b67    | 2221131 |

|               |         |
|---------------|---------|
| 1234b56b7     | 2211312 |
| 12b3b45b6b7   | 2113122 |
| 1b2bb34b5b6b7 | 1131222 |

**J**

|                   |         |
|-------------------|---------|
| 12b345#67         | 2122311 |
| 1b2b34#56b7       | 1223112 |
| 123x4#567         | 2231121 |
| 12#3#456b7        | 2311212 |
| 1#2345b6b7        | 3112122 |
| 1b2bb3b4bb5bb6bb7 | 1121223 |
| 1b2b3b4b5b67      | 1212231 |

**K**

|                 |         |
|-----------------|---------|
| 1b2b3b4567      | 1213221 |
| 12b3#4#5#67     | 2132211 |
| 1b23#4#56b7     | 1322112 |
| 1#2#3x4#567     | 3221121 |
| 1234b5b6bb7     | 2211213 |
| 12b3b4b5bb6b7   | 2112132 |
| 1b2bb3b4bb5b6b7 | 1121322 |

**L**

|                 |         |
|-----------------|---------|
| 1b2b3#4#567     | 1232121 |
| 12#3x4#5#67     | 2321211 |
| 1#2#3#4#56b7    | 3212112 |
| 12b34b5bb6bb7   | 2121123 |
| 1b2b3b4bb5bb6b7 | 1211232 |
| 12b3b4b567      | 2112321 |
| 1b2bb3b456b7    | 1123212 |

**M**

|                  |         |
|------------------|---------|
| 12345#67         | 2212311 |
| 12b34#56b7       | 2123112 |
| 1b2b3#45b6b7     | 1231122 |
| 12#3#4567        | 2311221 |
| 1#23456b7        | 3112212 |
| 1b2bb3b4b5bb6bb7 | 1122123 |
| 1b2b34b5b67      | 1221231 |

**N**

|                |         |
|----------------|---------|
| 1b2b3#4#56b7   | 1232112 |
| 12#3x4#567     | 2321121 |
| 1#2#3#456b7    | 3211212 |
| 12b3b4b5bb6bb7 | 2112123 |

|                  |         |
|------------------|---------|
| 1b2bb3b4bb5bb6b7 | 1121232 |
| 1b2b3b4b567      | 1212321 |
| 12b34#5#67       | 2123211 |

**O**

|                 |         |
|-----------------|---------|
| 12b3#4#56b7     | 2132112 |
| 1b23#45b6b7     | 1321122 |
| 1#2#3#4567      | 3211221 |
| 12b3b4b5b6bb7   | 2112213 |
| 1b2bb3b4b5bb6b7 | 1122132 |
| 1b2b34b567      | 1221321 |
| 1234#5#67       | 2213211 |

**P**

|               |         |
|---------------|---------|
| 1234b567      | 2211321 |
| 12b3b456b7    | 2113212 |
| 1b2bb345b6b7  | 1132122 |
| 1b23#4567     | 1321221 |
| 1#2#3#4#5#67  | 3212211 |
| 12b345b6bb7   | 2122113 |
| 1b2b34b5bb6b7 | 1221132 |

**Q**

|                |         |
|----------------|---------|
| 1b23#4#567     | 1322121 |
| 1#2#3x4#5#67   | 3221211 |
| 12345b6bb7     | 2212113 |
| 12b34b5bb6b7   | 2121132 |
| 1b2b3b4bb5b6b7 | 1211322 |
| 12b3b4567      | 2113221 |
| 1b2bb3456b7    | 1132212 |

**R**

|                |         |
|----------------|---------|
| 1234b5b67      | 2211231 |
| 12b3b4b56b7    | 2112312 |
| 1b2bb3b45b6b7  | 1123122 |
| 1b2b3#4567     | 1231221 |
| 12#3#4#5#67    | 2312211 |
| 1#23#4#56b7    | 3122112 |
| 1b2b34b5bb6bb7 | 1221123 |

**S**

|             |         |
|-------------|---------|
| 1b2b34#567  | 1223121 |
| 123x4#5#67  | 2231211 |
| 12#3#4#56b7 | 2312112 |
| 1#23#45b6b7 | 3121122 |

|                  |         |
|------------------|---------|
| 1b2b3b4bb5bb6bb7 | 1211223 |
| 12b3b4b5b67      | 2112231 |
| 1b2bb3b4b56b7    | 1122312 |

***Modes heptatoniques avec chromatisme et deux 2de aug***

**T**

|                |         |
|----------------|---------|
| 1#234#567      | 3113121 |
| 1b2bb34b5b6bb7 | 1131213 |
| 1b2345b67      | 1312131 |
| 1#23#45#67     | 3121311 |
| 1b2b3b45b6bb7  | 1213113 |
| 12b3#45b67     | 2131131 |
| 1b234b56b7     | 1311312 |

**U**

|                  |         |
|------------------|---------|
| 1#2345b67        | 3112131 |
| 1b2bb3b4bb5b6bb7 | 1121313 |
| 1b2b3b45b67      | 1213131 |
| 12b3#45#67       | 2131311 |
| 1b234#56b7       | 1313112 |
| 1#23x4#567       | 3131121 |
| 1b234b5b6bb7     | 1311213 |

**V**

|                 |         |
|-----------------|---------|
| 1b234#567       | 1313121 |
| 1#23x4#5#67     | 3131211 |
| 1b2345b6bb7     | 1312113 |
| 1#23#45b67      | 3121131 |
| 1b2b3b4bb5b6bb7 | 1211313 |
| 12b3b45b67      | 2113131 |
| 1b2bb34b56b7    | 1131312 |

***Modes heptatoniques avec deux chromatismes et deux 2de aug***

**W**

|                 |         |
|-----------------|---------|
| 1#2345#67       | 3112311 |
| 1b2bb3b45b6bb7  | 1123113 |
| 1b2b3#45b67     | 1231131 |
| 12#3#45#67      | 2311311 |
| 1#234#56b7      | 3113112 |
| 1b2bb34b5bb6bb7 | 1131123 |
| 1b234b5b67      | 1311231 |

**X**

|                |         |
|----------------|---------|
| 1b234b567      | 1311321 |
| 1#234#5#67     | 3113211 |
| 1b2bb345b6bb7  | 1132113 |
| 1b23#45b67     | 1321131 |
| 1#2#3#45#67    | 3211311 |
| 12b3b45b6bb7   | 2113113 |
| 1b2bb34b5bb6b7 | 1131132 |

*Modes pentatoniques sans demi-ton*

**A**

|          |       |
|----------|-------|
| 12356    | 22323 |
| 1245b7   | 23232 |
| 1b34b6b7 | 32322 |
| 12456    | 23223 |
| 1b345b7  | 32232 |

**B**

|           |       |
|-----------|-------|
| 1b3b5b6b7 | 33222 |
| 1b3456    | 32223 |
| 123#46    | 22233 |
| 1235b7    | 22332 |
| 124b6b7   | 23322 |

**C**

|          |       |
|----------|-------|
| 13b5b6b7 | 42222 |
| 123#4#5  | 22224 |
| 123#4b7  | 22242 |
| 123b6b7  | 22422 |
| 12#4b6b7 | 24222 |

*Modes pentatoniques avec un demi-ton*

**D**

|          |       |
|----------|-------|
| 1b3#45b7 | 33132 |
| 1#2356   | 31323 |
| 1b23#46  | 13233 |
| 1b34b67  | 32331 |
| 124b66   | 23313 |

**E**

|          |       |
|----------|-------|
| 1b3b5b67 | 33231 |
| 1b34b66  | 32313 |

|         |       |
|---------|-------|
| 124b56  | 23133 |
| 1b335b7 | 31332 |
| 1b2356  | 13323 |

**F**

|          |       |
|----------|-------|
| 1b3b56b7 | 33312 |
| 1b3#456  | 33123 |
| 1b33#46  | 31233 |
| 1b2b3#46 | 12333 |
| 124b67   | 23331 |

**G**

|          |       |
|----------|-------|
| 1b3#467  | 33321 |
| 1b3#4b66 | 33213 |
| 1b34b56  | 32133 |
| 12b3#46  | 21333 |
| 1b235b7  | 13332 |

**H**

|          |       |
|----------|-------|
| 13456    | 41223 |
| 1b2b34b6 | 12234 |
| 12357    | 22341 |
| 1246b7   | 23412 |
| 1b35b6b7 | 34122 |

**I**

|           |       |
|-----------|-------|
| 1345b7    | 41232 |
| 1b2b3#4b6 | 12324 |
| 12457     | 23241 |
| 1b346b7   | 32412 |
| 12#456    | 24123 |

**J**

|          |       |
|----------|-------|
| 134b6b7  | 41322 |
| 1b23#4b6 | 13224 |
| 1b3457   | 32241 |
| 123#56   | 22413 |
| 12#45b7  | 24132 |

**K**

|           |       |
|-----------|-------|
| 13#456    | 42123 |
| 12b34b6   | 21234 |
| 1b2b3#4b7 | 12342 |
| 12467     | 23421 |
| 1b356b7   | 34212 |



**L**

|          |       |
|----------|-------|
| 13#45b7  | 42132 |
| 12b3#4b6 | 21324 |
| 1b23#4b7 | 13242 |
| 1b3467   | 32421 |
| 12#4#56  | 24213 |

**M**

|          |       |
|----------|-------|
| 13#4#56  | 42213 |
| 1234b6   | 22134 |
| 12b3#4b7 | 21342 |
| 1b23b6b7 | 13422 |
| 1b3567   | 34221 |

**N**

|          |       |
|----------|-------|
| 13#4b67  | 42231 |
| 1235b6   | 22314 |
| 124b5b7  | 23142 |
| 1b33b6b7 | 31422 |
| 1b2456   | 14223 |

**O**

|          |       |
|----------|-------|
| 13#46b7  | 42312 |
| 124b5b6  | 23124 |
| 1b33#4b7 | 31242 |
| 1b2b356  | 12423 |
| 12#4b67  | 24231 |

**P**

|          |       |
|----------|-------|
| 13#467   | 42321 |
| 1245b6   | 23214 |
| 1b34b5b7 | 32142 |
| 12b356   | 21423 |
| 1b245b7  | 14232 |

**Q**

|          |       |
|----------|-------|
| 135b6b7  | 43122 |
| 1b33#4b6 | 31224 |
| 1b2b346  | 12243 |
| 123b67   | 22431 |
| 12#46b7  | 24312 |

**R**

|        |       |
|--------|-------|
| 1356b7 | 43212 |
|--------|-------|

|          |       |
|----------|-------|
| 1b34b5b6 | 32124 |
| 12b346   | 21243 |
| 1b2b35b7 | 12432 |
| 123#467  | 24321 |

**S**

|          |       |
|----------|-------|
| 13567    | 43221 |
| 1b345b6  | 32214 |
| 12346    | 22143 |
| 12b35b7  | 21432 |
| 1b24b6b7 | 14322 |

*Modes pentatoniques avec deux demi-tons, sans chromatisme*

**T**

|         |       |
|---------|-------|
| 134b66  | 41313 |
| 1b234b6 | 13134 |
| 1b3357  | 31341 |
| 1b23b66 | 13413 |
| 1b35b67 | 34131 |

**U**

|         |       |
|---------|-------|
| 134b67  | 41331 |
| 1b235b6 | 13314 |
| 1b3#457 | 33141 |
| 1b33b66 | 31413 |
| 1b24b56 | 14133 |

**V**

|          |       |
|----------|-------|
| 1346b7   | 41412 |
| 1b24b5b6 | 14124 |
| 13457    | 41241 |
| 1b2b35b6 | 12414 |
| 12#457   | 24141 |

**W**

|          |       |
|----------|-------|
| 13#457   | 42141 |
| 12b35b6  | 21414 |
| 1b24b5b7 | 14142 |
| 13467    | 41421 |
| 1b245b6  | 14214 |

**X**

|         |       |
|---------|-------|
| 135b67  | 43131 |
| 1b335b6 | 31314 |

|         |       |
|---------|-------|
| 1b2346  | 13143 |
| 1b33b67 | 31431 |
| 1b24b66 | 14313 |

**Y**

|          |       |
|----------|-------|
| 13#567   | 44121 |
| 1345b6   | 41214 |
| 1b2b34b6 | 12144 |
| 12b357   | 21441 |
| 1b246b7  | 14412 |

*Modes pentatoniques avec un chromatisme*

**Z**

|           |       |
|-----------|-------|
| 134b56    | 41133 |
| 1b2bb34b6 | 11334 |
| 1b2357    | 13341 |
| 1b3b5b77  | 33411 |
| 1b35b66   | 34113 |

**AA**

|          |       |
|----------|-------|
| 13#4b77  | 42411 |
| 12#456   | 24114 |
| 134b5b7  | 41142 |
| 1b22#4b6 | 11424 |
| 1b2457   | 14241 |

**AB**

|         |       |
|---------|-------|
| 135b66  | 43113 |
| 1b334b6 | 31134 |
| 1b2246  | 11343 |
| 1b23b67 | 13431 |
| 1b35b77 | 34311 |

**AC**

|          |       |
|----------|-------|
| 135b77   | 43311 |
| 1b3#45b6 | 33114 |
| 1b3346   | 31143 |
| 1b22#46  | 11433 |
| 1b24b67  | 14331 |

**AD**

|         |       |
|---------|-------|
| 13b66b7 | 44112 |
| 134b5b6 | 41124 |
| 1b223b6 | 11244 |

|         |       |
|---------|-------|
| 1b2b357 | 12441 |
| 12#4b77 | 24411 |

**AE**

|            |       |
|------------|-------|
| 13#5#67    | 44211 |
| 13#45b6    | 42114 |
| 12b3b4b6   | 21144 |
| 1b2bb3#4b7 | 11442 |
| 1b2467     | 14421 |

*Modes hexatoniques sans chromatisme, sans 3rce maj\*\*\**

*\*\*\* sans 3rce maj dans les intervalles mélodiques, pas dans les degrés*

**A**

|           |        |
|-----------|--------|
| 123#4b6b7 | 222222 |
|-----------|--------|

**B**

|            |        |
|------------|--------|
| 1b33#4b6b7 | 312222 |
| 1b2b3456   | 122223 |
| 123#4b67   | 222231 |
| 123#46b7   | 222312 |
| 1235b6b7   | 223122 |
| 124b5b6b7  | 231222 |

**C**

|           |        |
|-----------|--------|
| 1#23#46b7 | 312312 |
| 1b2b3#456 | 123123 |
| 124b5b67  | 231231 |

**D**

|           |        |
|-----------|--------|
| 1#235b6b7 | 313122 |
| 1b23456   | 131223 |
| 1#23#4b67 | 312231 |
| 1b2b34#56 | 122313 |
| 1235b67   | 223131 |
| 124b56b7  | 231312 |

**E**

|          |        |
|----------|--------|
| 1#235b67 | 313131 |
| 1b234#56 | 131313 |

**F**

|            |        |
|------------|--------|
| 1b34b5b6b7 | 321222 |
| 12b3456    | 212223 |
| 1b2b345b7  | 122232 |

|          |        |
|----------|--------|
| 123#467  | 222321 |
| 12356b7  | 223212 |
| 1245b6b7 | 232122 |

**G**

|            |        |
|------------|--------|
| 1b34b5b67  | 321231 |
| 12b34#56   | 212313 |
| 1b2b3#45b7 | 123132 |
| 124b567    | 231321 |
| 1#2356b7   | 313212 |
| 1b23#456   | 132123 |

**H**

|            |        |
|------------|--------|
| 1b34b56b7  | 321312 |
| 12b3#456   | 213123 |
| 1b2345b7   | 131232 |
| 1#23#467   | 312321 |
| 1b2b3#4#56 | 123213 |
| 1245b67    | 232131 |

**I**

|           |        |
|-----------|--------|
| 1b34b567  | 321321 |
| 12b3#4#56 | 213213 |
| 1b23#45b7 | 132132 |

**J**

|            |        |
|------------|--------|
| 1b345b6b7  | 322122 |
| 123456     | 221223 |
| 12b345b7   | 212232 |
| 1b2b34b6b7 | 122322 |
| 123567     | 223221 |
| 12456b7    | 232212 |

**K**

|           |        |
|-----------|--------|
| 1b345b67  | 322131 |
| 1234#56   | 221313 |
| 12b3#45b7 | 213132 |
| 1b234b6b7 | 131322 |
| 1#23567   | 313221 |
| 1b23#4#56 | 132213 |

**L**

|          |        |
|----------|--------|
| 1b3456b7 | 322212 |
| 123#456  | 222123 |
| 12345b7  | 221232 |

|             |        |
|-------------|--------|
| 12b34b6b7   | 212322 |
| 1b2b3b5b6b7 | 123222 |
| 124567      | 232221 |

**M**

|            |        |
|------------|--------|
| 1b34567    | 322221 |
| 123#4#56   | 222213 |
| 123#45b7   | 222132 |
| 1234b6b7   | 221322 |
| 12b3b5b6b7 | 213222 |
| 1b23b5b6b7 | 132222 |

**N**

|            |        |
|------------|--------|
| 1b34#567   | 323121 |
| 124b5b6bb7 | 231213 |
| 1#23#45b7  | 312132 |
| 1b2b3b456  | 121323 |
| 12b3#4b67  | 213231 |
| 1b23#46b7  | 132312 |

**O**

|            |        |
|------------|--------|
| 1b3#456b7  | 331212 |
| 1#23#456   | 312123 |
| 1b2b3b4b56 | 121233 |
| 12b34b67   | 212331 |
| 1b2b3#46b7 | 123312 |
| 124#567    | 233121 |

**P**

|           |        |
|-----------|--------|
| 1b3#4567  | 331221 |
| 1#23#4#56 | 312213 |
| 1b2b34b56 | 122133 |
| 1234b67   | 221331 |
| 12b3#46b7 | 213312 |
| 1b235b6b7 | 133122 |

**Q**

|             |        |
|-------------|--------|
| 1b3#4#567   | 332121 |
| 1b34b5b6bb7 | 321213 |
| 12b34b56    | 212133 |
| 1b2b3b45b7  | 121332 |
| 12b3#467    | 213321 |
| 1b2356b7    | 133212 |

*Modes hexatoniques sans chromatisme, avec une 3rce maj*

**R**

|             |        |
|-------------|--------|
| 1345b6b7    | 412122 |
| 1b2b3b4b5b6 | 121224 |
| 12b3457     | 212241 |
| 1b2b346b7   | 122412 |
| 123#567     | 224121 |
| 12#456b7    | 241212 |

**S**

|             |        |
|-------------|--------|
| 1345b67     | 412131 |
| 1b2b3b45b6  | 121314 |
| 12b3#457    | 213141 |
| 1b2346b7    | 131412 |
| 1#23#567    | 314121 |
| 1b24b5b6bb7 | 141213 |

**T**

|            |        |
|------------|--------|
| 13456b7    | 412212 |
| 1b2b34b5b6 | 122124 |
| 123457     | 221241 |
| 12b346b7   | 212412 |
| 1b2b35b6b7 | 124122 |
| 12#4567    | 241221 |

**U**

|            |        |
|------------|--------|
| 134567     | 412221 |
| 1b2b345b6  | 122214 |
| 123#457    | 222141 |
| 12346b7    | 221412 |
| 12b35b6b7  | 214122 |
| 1b24b5b6b7 | 141222 |

**V**

|            |        |
|------------|--------|
| 134#567    | 413121 |
| 1b2345b6   | 131214 |
| 1#23#457   | 312141 |
| 1b2b3b4#56 | 121413 |
| 12b35b67   | 214131 |
| 1b24b56b7  | 141312 |

**W**

|             |        |
|-------------|--------|
| 13#456b7    | 421212 |
| 12b34b5b6   | 212124 |
| 1b2b3b4b5b7 | 121242 |

|           |        |
|-----------|--------|
| 12b3467   | 212421 |
| 1b2b356b7 | 124212 |
| 12#4#567  | 242121 |

**X**

|            |        |
|------------|--------|
| 13#4567    | 421221 |
| 12b345b6   | 212214 |
| 1b2b34b5b7 | 122142 |
| 123467     | 221421 |
| 12b356b7   | 214212 |
| 1b245b6b7  | 142122 |

**Y**

|             |        |
|-------------|--------|
| 13#4#567    | 422121 |
| 12345b6     | 221214 |
| 12b34b5b7   | 212142 |
| 1b2b3b4b6b7 | 121422 |
| 12b3567     | 214221 |
| 1b2456b7    | 142212 |

*Modes hexatoniques avec chromatisme, sans 3<sup>re</sup> maj*

**Z**

|           |        |
|-----------|--------|
| 1b345#67  | 322311 |
| 1235b6bb7 | 223113 |
| 12#3#45b7 | 231132 |
| 1#234b6b7 | 311322 |
| 1b2bb3456 | 113223 |
| 1b23#4b67 | 132231 |

**AA**

|            |        |
|------------|--------|
| 1b34#56b7  | 323112 |
| 12#3#456   | 231123 |
| 1#2345b7   | 311232 |
| 1b2bb3b456 | 112323 |
| 1b2b3#4b67 | 123231 |
| 1245#67    | 232311 |

**AB**

|             |        |
|-------------|--------|
| 1b34#5b67   | 323211 |
| 1245b6bb7   | 232113 |
| 1b34b5bb6b7 | 321132 |
| 12b3b456    | 211323 |
| 1b2bb345b7  | 113232 |
| 1b23#467    | 132321 |



**AC**

|             |        |
|-------------|--------|
| 1b3#45b6b7  | 331122 |
| 1#23456     | 311223 |
| 1b2bb3b4b56 | 112233 |
| 1b2b34b67   | 122331 |
| 1235#67     | 223311 |
| 124#56b7    | 233112 |

**AD**

|            |        |
|------------|--------|
| 1b3#45b67  | 331131 |
| 1#234#56   | 311313 |
| 1b2bb34b56 | 113133 |
| 1b234b67   | 131331 |
| 1#235#67   | 313311 |
| 1b235b6bb7 | 133113 |

**AE**

|              |        |
|--------------|--------|
| 1b3#45#67    | 331311 |
| 1#235b6bb7   | 313113 |
| 1b234b56     | 131133 |
| 1#234b67     | 311331 |
| 1b2bb34b6bb7 | 113313 |
| 1b235b67     | 133131 |

**AF**

|             |        |
|-------------|--------|
| 1b3#4#56b7  | 332112 |
| 1#2#3#456   | 321123 |
| 12b3b4b56   | 211233 |
| 1b2bb3b45b7 | 112332 |
| 1b2b3#467   | 123321 |
| 124#5#67    | 233211 |

**AG**

|             |        |
|-------------|--------|
| 1b3#4#5#67  | 332211 |
| 1b345b6bb7  | 322113 |
| 1234b56     | 221133 |
| 12b3b45b7   | 211332 |
| 1b2bb34b6b7 | 113322 |
| 1b23567     | 133221 |

***Modes hexatoniques avec chromatisme et 3rce maj*****AH**

|            |        |
|------------|--------|
| 134b5b6bb7 | 411213 |
|------------|--------|

|               |        |
|---------------|--------|
| 1b2bb3b4bb5b6 | 112134 |
| 1b2b3b457     | 121341 |
| 12b3#4#67     | 213411 |
| 1b23#56b7     | 134112 |
| 1b3x4#567     | 341121 |

**AI**

|              |        |
|--------------|--------|
| 134b5b6b7    | 411222 |
| 1b2bb3b4b5b6 | 112224 |
| 1b2b3457     | 122241 |
| 123#4#67     | 222411 |
| 123#56b7     | 224112 |
| 12#45b6b7    | 241122 |

**AJ**

|              |        |
|--------------|--------|
| 134b5b6b7    | 411231 |
| 1b2bb3b45b6  | 112314 |
| 1b2b3#457    | 123141 |
| 12#3#4#67    | 231411 |
| 1#23#56b7    | 314112 |
| 1b24b5bb6bb7 | 141123 |

**AK**

|             |        |
|-------------|--------|
| 134b56b7    | 411312 |
| 1b2bb34b5b6 | 113124 |
| 1b23457     | 131241 |
| 1#23#4#67   | 312411 |
| 1b2b35b6bb7 | 124113 |
| 12#45b67    | 241131 |

**AL**

|             |        |
|-------------|--------|
| 134b567     | 411321 |
| 1b2bb345b6  | 113214 |
| 1b23#457    | 132141 |
| 1#2#3#4#67  | 321411 |
| 12b35b6bb7  | 214113 |
| 1b24b5bb6b7 | 141132 |

**AM**

|              |        |
|--------------|--------|
| 1345b6bb7    | 412113 |
| 1b2b3b4bb5b6 | 121134 |
| 12b3b457     | 211341 |
| 1b2bb346b7   | 113412 |
| 1b23#567     | 134121 |
| 1#2x4#5#67   | 341211 |

**AN**

|                |        |
|----------------|--------|
| 1345#67        | 412311 |
| 1b2b3#45b6     | 123114 |
| 12#3#457       | 231141 |
| 1#2346b7       | 311412 |
| 1b2bb3b5bb6bb7 | 114123 |
| 1b24b5b67      | 141231 |

**AO**

|               |        |
|---------------|--------|
| 134#56b7      | 413112 |
| 1b234b5b6     | 131124 |
| 1#23457       | 311241 |
| 1b2bb3b4b6bb7 | 112413 |
| 1b2b35b67     | 124131 |
| 12#45#67      | 241311 |

**AP**

|               |        |
|---------------|--------|
| 134#5#67      | 413211 |
| 1b23#45b6     | 132114 |
| 1#2#3#457     | 321141 |
| 12b3b4b6bb7   | 211413 |
| 1b2bb3b5bb6b7 | 114132 |
| 1b24b567      | 141321 |

**AQ**

|              |        |
|--------------|--------|
| 13#45b6b7    | 421122 |
| 12b3b4b5b6   | 211224 |
| 1b2bb3b4b5b7 | 112242 |
| 1b2b3467     | 122421 |
| 123#5#67     | 224211 |
| 12#4#56b7    | 242112 |

**AR**

|             |        |
|-------------|--------|
| 13#45b67    | 421131 |
| 12b3b45b6   | 211314 |
| 1b2bb34b5b7 | 113142 |
| 1b23467     | 131421 |
| 1#23#5#67   | 314211 |
| 1b245b6bb7  | 142113 |

**AS**

|           |        |
|-----------|--------|
| 13#45#67  | 421311 |
| 12b3#45b6 | 213114 |
| 1b234b5b7 | 131142 |

|                |        |
|----------------|--------|
| 1#23467        | 311421 |
| 1b2bb3b5bb6bb7 | 114213 |
| 1b245b67       | 142131 |

**AT**

|              |        |
|--------------|--------|
| 13#4#56b7    | 422112 |
| 1234b5b6     | 221124 |
| 12b3b4b5b7   | 211242 |
| 1b2bb3b4b6b7 | 112422 |
| 1b2b3567     | 124221 |
| 12#4#5#67    | 242211 |

**AU**

|              |        |
|--------------|--------|
| 13#4#5#67    | 422211 |
| 123#45b6     | 222114 |
| 1234b5b7     | 221142 |
| 12b3b4b6b7   | 211422 |
| 1b2bb3b5b6b7 | 114222 |
| 1b24567      | 142221 |

**AV**

|                |        |
|----------------|--------|
| 13x4#567       | 431121 |
| 1#2345b6       | 311214 |
| 1b2bb3b4bb5bb7 | 112143 |
| 1b2b3b4b67     | 121431 |
| 12b35#67       | 214311 |
| 1b24#56b7      | 143112 |

**AW**

|               |        |
|---------------|--------|
| 13x4#5#67     | 431211 |
| 1#23#45b6     | 312114 |
| 1b2b3b4bb5bb7 | 121143 |
| 12b3b4b67     | 211431 |
| 1b2bb3b56b7   | 114312 |
| 1b24#567      | 143121 |

***Modes hexatoniques avec deux chromatismes et deux 3rce maj***

**AX**

|             |        |
|-------------|--------|
| 134b5#67    | 411411 |
| 1b2bb3#45b6 | 114114 |
| 1b2#3#457   | 141141 |

***Modes octatoniques sans chromatismes, sans 2de aug***

**A**

|              |          |
|--------------|----------|
| 12b34b5b667  | 21212121 |
| 1b2b33#456b7 | 12121212 |

*Modes octatoniques avec chromatisme, sans 2de aug***B**

|               |          |
|---------------|----------|
| 1234b5#567    | 22112121 |
| 12b33#456b7   | 21121212 |
| 1b22345b6b7   | 11212122 |
| 1b2b33#4567   | 12121221 |
| 12b34b5b6b77  | 21212211 |
| 1b2b33#4#56b7 | 12122112 |
| 12b345b667    | 21221121 |
| 1b2b34#456b7  | 12211212 |

**C**

|               |          |
|---------------|----------|
| 12345b667     | 22121121 |
| 12b34#456b7   | 21211212 |
| 1b2b3345b6b7  | 12112122 |
| 12b33#4567    | 21121221 |
| 1b223456b7    | 11212212 |
| 1b2b33#4#567  | 12122121 |
| 12b345b6b77   | 21221211 |
| 1b2b34b5#56b7 | 12212112 |

**D**

|               |          |
|---------------|----------|
| 12345b6b77    | 22121211 |
| 12b34b5#56b7  | 21212112 |
| 1b2b33#45b6b7 | 12121122 |
| 12b34#4567    | 21211221 |
| 1b2b33456b7   | 12112212 |
| 12b33#4#567   | 21122121 |
| 1b223#456b7   | 11221212 |
| 1b2b34b5b667  | 12212121 |

*Modes octatoniques avec deux chromatismes, sans 2de aug***E**

|              |          |
|--------------|----------|
| 1234b5b6b77  | 22112211 |
| 12b3#45b6    | 21122112 |
| 1b223#45b6b7 | 11221122 |
| 1b2b34#4567  | 12211221 |

**F**

|              |          |
|--------------|----------|
| 123#45b6b77  | 22211211 |
| 1234#4#56b7  | 22112112 |
| 12b33#45b6b7 | 21121122 |
| 1b2234b5b6b7 | 11211222 |
| 1b2b334567   | 12112221 |
| 12b33#4#5#67 | 21122211 |
| 1b223#4#56b7 | 11222112 |
| 1b2b345b667  | 12221121 |

*Modes octatoniques avec deux chromatismes, une 2de aug*

**G**

|               |          |
|---------------|----------|
| 1#2345b667    | 31121121 |
| 1b2234b5b6bb7 | 11211213 |
| 1b2b3345b67   | 12112131 |
| 12b33#45#67   | 21121311 |
| 1b2234#56b7   | 11213112 |
| 1b2b3b45b667  | 12131121 |
| 12b3#45b6b77  | 21311211 |
| 1b234b5#56b7  | 13112112 |

**H**

|               |          |
|---------------|----------|
| 1#2345b6b77   | 31121211 |
| 1b22345b6bb7  | 11212113 |
| 1b2b33#45b67  | 12121131 |
| 12b34#45#67   | 21211311 |
| 1b2b334#56b7  | 12113112 |
| 12b3b45b667   | 21131121 |
| 1b2bb34#456b7 | 11311212 |
| 1b234b5b667   | 13112121 |

**I**

|                |          |
|----------------|----------|
| 1#23#45b6b77   | 31211211 |
| 1b2b3345b6bb7  | 12112113 |
| 12b33#45b67    | 21121131 |
| 1b2234b56b7    | 11211312 |
| 1b2b334#567    | 12113121 |
| 12b3b45b6b77   | 21131211 |
| 1b2bb34b5#56b7 | 11312112 |
| 1b2345b667     | 13121121 |

## Annexe 8 – Tétracordes des Maqamat

| <u>TÉTACORDE</u> | <u>DEGRÉS</u> | <u>APPROX EN CENTS</u> |
|------------------|---------------|------------------------|
|------------------|---------------|------------------------|

### *Tétracordes tempérés en 12*

|             |          |                   |
|-------------|----------|-------------------|
| Nahawand    | 12b34    | 0 200 300 500     |
| Kurd        | 1b2b34   | 0 100 300 500     |
| Nawa Athar  | 12b3#45  | 0 200 300 600 700 |
| Athar Kurd  | 1b2b3#45 | 0 100 300 600 700 |
| Saba Zamzam | 1b2b3b45 | 0 100 300 400 700 |

### *Tétracordes tempérés en 24*

|          |                                                |               |
|----------|------------------------------------------------|---------------|
| Rast     | 12 <del>b</del> 34                             | 0 200 350     |
| Sikah    | 1 <del>b</del> 2 <del>b</del> 3                | 0 150 350     |
| Mustaar  | 1+2 <del>b</del> 3                             | 0 250 350     |
| Saba     | 1 <del>b</del> 2 <del>b</del> 3 <del>b</del> 4 | 0 150 300 400 |
| Mukhalif | 1 <del>b</del> 2 <del>b</del> <del>b</del> 3   | 0 150 250     |

### *Tétracordes tempérés en 12 avec microtonalité*

|          |       |               |
|----------|-------|---------------|
| Ajam     | 1234  | 0 200 390 500 |
| Jiharkah | 1234  | 0 200 380 500 |
| Hijaz    | 1b234 | 0 110 390 500 |
| Busalik  | 12b34 | 0 200 280 500 |

### *Tétracordes tempérés en 24 avec microtonalité*

|        |                                  |               |
|--------|----------------------------------|---------------|
| Bayati | 1 <del>b</del> 2 <del>b</del> 34 | 0 140 300 500 |
|--------|----------------------------------|---------------|

### *Sikah Baladi\*\*\**

|              |                                          |               |
|--------------|------------------------------------------|---------------|
| Sikah Baladi | 1b234 / 1 <del>b</del> 2 <del>b</del> 34 | 0 130 370 500 |
|--------------|------------------------------------------|---------------|

\*\*\*Il n'y a sans doute pas de notation occidentale idéale pour Sikah Baladi. Effectivement, ses notes sont environ à mi-chemin entre Hijaz et Sikah...

## Annexe 9 – Maqamat par tétracordes

### MAQAM

### DEGRÉS

#### JINS de base TEMPÉRÉS EN 12

##### *Jins Nahawand*

|                   |                  |
|-------------------|------------------|
| Nahawand desc     | 1 2 b3 4 5 b6 b7 |
| Nahawand asc      | 1 2 b3 4 5 b6 7  |
| Nahawand Murassah | 1 2 b3 4 b5 6 b7 |

##### *Jins Kurd*

|      |                    |
|------|--------------------|
| Kurd | 1 b2 b3 4 5 b6 b7  |
| Lami | 1 b2 b3 4 b5 b6 b7 |

##### *Jins Nawa Athar*

|            |                  |
|------------|------------------|
| Nawa Athar | 1 2 b3 #4 5 b6 7 |
| Nikriz     | 1 2 b3 #4 5 6 b7 |

##### *Jins Athar Kurd*

|            |                   |
|------------|-------------------|
| Athar Kurd | 1 b2 b3 #4 5 b6 7 |
|------------|-------------------|

##### *Jins Zamzam*

|             |                    |
|-------------|--------------------|
| Saba Zamzam | 1 b2 b3 b4 5 b6 b7 |
|-------------|--------------------|

#### JINS de base TEMPÉRÉS EN 24

##### *Jins Rast*

|           |                  |
|-----------|------------------|
| Rast asc  | 1 2 b3 4 5 6 b7  |
| Rast desc | 1 2 b3 4 5 6 b7  |
| Nairuz    | 1 2 b3 4 5 b6 b7 |
| Suznak    | 1 2 b3 4 5 b6 7  |
| Mahur     | 1 2 b3 4 5 6 7   |

##### *Jins Sikah*

|           |                    |
|-----------|--------------------|
| Sikah asc | 1 b2 b3 +4 5 b6 b7 |
|-----------|--------------------|



|            |                                                                 |
|------------|-----------------------------------------------------------------|
| Sikah desc | 1 $\flat 2$ $\flat 3$ +4 $\flat 5$ $\flat 6$ $\flat 7$          |
| Iraq       | 1 $\flat 2$ $\flat 3$ 4 $\flat 5$ $\flat 6$ $\flat 7$           |
| Huzam      | 1 $\flat 2$ $\flat 3$ $\flat 4$ +5 $\flat 6$ $\flat 7$          |
| Bastanikar | 1 $\flat 2$ $\flat 3$ 4 $\flat 5$ $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 8$ |

***Jins Mustaar***

|         |                                                 |
|---------|-------------------------------------------------|
| Mustaar | 1 +2 $\flat 3$ +4 $\flat 5$ $\flat 6$ $\flat 7$ |
|---------|-------------------------------------------------|

***Jins Saba***

|      |                                                                     |
|------|---------------------------------------------------------------------|
| Saba | 1 $\flat 2$ $\flat 3$ $\flat 4$ 5 $\flat 6$ $\flat 7$ $\flat 1$ 2 / |
|------|---------------------------------------------------------------------|

***Jins Mukhalif***

|          |                                                       |
|----------|-------------------------------------------------------|
| Mukhalif | 1 $\flat 2$ $\flat 3$ 4 $\flat 5$ $\flat 6$ $\flat 7$ |
|----------|-------------------------------------------------------|

**Jins de base tempérés en 12 avec microtonalité**

***Jins Ajam***

|            |                       |
|------------|-----------------------|
| Ajam       | 1 2 3 4 5 6 7         |
| Shawq Afza | 1 2 3 4 5 $\flat 6$ 7 |

***Jins Jiharkah***

|          |                       |
|----------|-----------------------|
| Jiharkah | 1 2 3 4 5 6 $\flat 7$ |
|----------|-----------------------|

***Jins Hijaz***

|            |                                       |
|------------|---------------------------------------|
| Hijaz asc  | 1 $\flat 2$ 3 4 5 $\flat 6$ $\flat 7$ |
| Hijaz desc | 1 $\flat 2$ 3 4 5 $\flat 6$ $\flat 7$ |
| Zanjaran   | 1 $\flat 2$ 3 4 5 6 $\flat 7$         |
| Hijaz Kar  | 1 $\flat 2$ 3 4 5 $\flat 6$ 7         |

***Jins Busalik***

|             |                                       |
|-------------|---------------------------------------|
| Ushaq Masri | 1 2 $\flat 3$ 4 5 $\flat 6$ $\flat 7$ |
|-------------|---------------------------------------|

**Jins de base tempérés en 24 avec microtonalité**

***Jins Bayati***

|              |                                         |
|--------------|-----------------------------------------|
| Bayati       | 1 <del>b2</del> b3 4 5 b6 b7            |
| Husseini     | 1 <del>b2</del> b3 4 5 <del>b6</del> b7 |
| Bayati Shuri | 1 <del>b2</del> b3 4 b5 6 b7            |

*Jins Sikah Baladi*

|              |                                                               |
|--------------|---------------------------------------------------------------|
| Sikah Baladi | 1 <del>b2</del> <del>b3</del> 4 5 <del>b6</del> <del>b7</del> |
|--------------|---------------------------------------------------------------|

## Annexe 10 – Maqamat par échelle

| <u>Tétracorde de base</u> | <u>Maqam et leurs modes</u>              | Maqam<br>existant | Jins exist.,<br>nouv. maqam | Nouveau<br>jins |
|---------------------------|------------------------------------------|-------------------|-----------------------------|-----------------|
| Ajam                      | Maqam Ajam 1 2 3 4 5 6 7                 |                   |                             |                 |
| Nahawand/Busalik          | 1 2 b3 4 5 6 b7                          |                   |                             |                 |
| Kurd                      | Maqam Kurd 1 b2 b3 4 5 b6 b7             |                   |                             |                 |
| ???                       | 1 2 3 #4 5 6 7                           |                   |                             |                 |
| Ajam ou Jiharkah          | 1 2 3 4 5 6 b7                           |                   |                             |                 |
| Nahawand                  | Maqam Nahawand (des) 1 2 b3 4 5 b6 b7    |                   |                             |                 |
| Kurd                      | Maqam Lami 1 b2 b3 4 b5 b6 b7            |                   |                             |                 |
| Jiharkah                  | Maqam Jiharkah 1 2 3 4 5 6 b7            |                   |                             |                 |
| Busalik                   | Maqam Ushaq Masri 1 2 b3 4 5 b6 b7       |                   |                             |                 |
| Kurd                      | 1 b2 b3 4 b5 b6 b7                       |                   |                             |                 |
| ???                       | 1 2 3 +4 5 6 7                           |                   |                             |                 |
| Rast                      | Maqam Rast (des) 1 2 b3 4 5 6 b7         |                   |                             |                 |
| Bayati                    | Maqam Bayati 1 b2 b3 4 5 b6 b7           |                   |                             |                 |
| Sikah                     | Maqam Sikah (des) 1 b2 b3 +4 b5 b6 b7    |                   |                             |                 |
| Ajam                      | Maqam Shawq Afza 1 2 3 4 5 b6 7          |                   |                             |                 |
| Nahawand                  | Maqam Nahawand Murassah 1 2 b3 4 b5 6 b7 |                   |                             |                 |
| Saba Zamzam               | Maqam Saba Zamzam 1 b2 b3 b4 5 b6 b7     |                   |                             |                 |
| Nawa Athar                | 1 2 b3 #4 5 6 7                          |                   |                             |                 |
| Hijaz                     | Maqam Zanjari 1 b2 3 4 5 6 b7            |                   |                             |                 |
| ???                       | 1 #2 3 #4 #5 6 7                         |                   |                             |                 |
| Kurd                      | 1 b2 b3 4 b5 b6 bb7                      |                   |                             |                 |
| Rast                      | Maqam Rast (asc) 1 2 b3 4 5 6 b7         |                   |                             |                 |
| Bayati                    | Maqam Husseinini 1 b2 b3 4 5 b6 b7       |                   |                             |                 |
| Sikah                     | Maqam Sikah (asc) 1 b2 b3 +4 5 b6 b7     |                   |                             |                 |
| ???                       | 1 2 3 +4 5 6 b7                          |                   |                             |                 |
| Rast                      | Maqam Nairuz 1 2 b3 4 5 b6 b7            |                   |                             |                 |
| Bayati                    | 1 b2 b3 4 b5 b6 b7                       |                   |                             |                 |
| Sikah                     | Maqam Iraq 1 b2 b3 4 b5 b6 b7            |                   |                             |                 |
| Sikah                     | Maqam Huzam 1 b2 b3 b4 +5 b6 b7          |                   |                             |                 |
| Nawa Athar                | 1 2 b3 #4 5 6 b7                         |                   |                             |                 |

**Hijaz** Maqam Hijaz (asc) 1 **b2** 3 4 5 **b6** b7  
 ??? 1 #2 3 #4 +5 6 7  
 ??? 1 b2 b3 **b4** b5 b6 bb7  
**Rast** Maqam Suznak 1 2 **b3** 4 5 b6 7  
**Bayati** Maqam Bayati Shuri 1 **b2** b3 4 b5 6 b7

**Sikah** Maqam Bastanikar 1 **b2** **b3** 4 **b5** **b6** **b7** **b8** /  
 Rast 1 2 **b3** 4 b5 6 b7 / **b8**  
 Saba 1 **b2** b3 b4 5 b6 / **b6** b7  
 Mukhalif 1 **b2** **b3** +4 **b5** / 5 **b6** **b7**  
 Hijaz 1 b2 3 4 / +4 5 6 **b7**  
 ??? 1 #2 3 / +3 #4 #5 +6 7  
 ??? 1 b2 / **b2** b3 4 **b5** b6 bb7  
 ??? 1 / +1 2 3 +4 5 b6 7

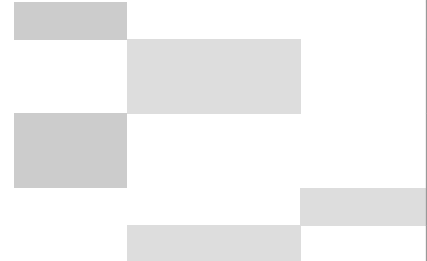
**Mustaar** Maqam Mustaar 1 +2 **b3** +4 **b5** **b6** **b7**  
 Saba Zamzam 1 b2 b3 b4 b5 b6 **b7**  
 Nahawand/Busalik 1 2 b3 4 5 **b6** 7  
 Kurd 1 b2 b3 4 **b5** 6 b7  
 ??? 1 2 3 +4 #5 6 7  
 ??? 1 2 **b3** #4 5 6 b7  
 ??? 1 **b2** 3 4 5 b6 b7

**Sikah Baladi** Maqam Sikah Baladi 1 **b2** **b3** 4 5 **b6** **b7**  
 ??? 1 2 **b3** +4 5 6 **b7**  
 Sikah 1 **b2** **b3** 4 5 **b6** b7  
 ??? 1 2 **b3** +4 5 **b6** **b7**  
 Sikah 1 **b2** **b3** 4 **b5** **b6** b7  
 Rast 1 2 **b3** 4 5 **b6** **b7**  
 Bayati 1 **b2** b3 4 **b5** **b6** b7

**Rast** Maqam Mahur 1 2 **b3** 4 5 6 7  
 Bayati 1 **b2** b3 4 5 6 b7  
 Sikah 1 **b2** **b3** +4 +5 **b6** **b7**  
 ??? 1 2 3 #4 5 6 **b7**  
 Ajam ou Jiharkah 1 2 3 4 5 **b6** b7  
 Nahawand/Busalik 1 2 b3 4 **b5** b6 b7  
 ??? 1 b2 b3 **b4** b5 b6 b7

**Nahawand**  
Kurd  
Ajam ou Jiharkah  
**Nawa Athar**  
**Hijaz**  
???

**Maqam nahawand (asc) 1 2 b3 4 5 b6 7**  
1 b2 b3 4 b5 6 b7  
1 2 3 4 #5 6 7  
**Maqam nikriz 1 2 b3 #4 5 6 b7**  
**Maqam hijaz (des) 1 b2 3 4 5 b6 b7**  
1 #2 3 #4 5 6 7  
1 b2 b3 b4 b5 b6 bb7



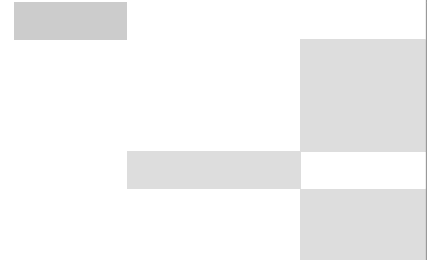
**Nawa Athar**  
**Hijaz**  
???

**Maqam nawa athar 1 2 b3 #4 5 b6 7**  
1 b2 3 4 b5 6 b7  
1 #2 3 4 #5 6 7  
1 b2 bb3 4 b5 b6 bb7  
**Maqam hijaz kar 1 b2 3 4 5 b6 7**  
1 #2 3 #4 5 #6 7  
1 b2 b3 b4 5 b6 bb7



**Athar Kurd**  
???

**Maqam Athar Kurd 1 b2 b3 #4 5 b6 7**  
1 2 #3 #4 5 #6 7  
1 #2 3 4 #5 6 b7  
1 b2 bb3 4 b5 bb6 bb7  
1 b2 3 4 b5 b6 7  
1 #2 3 4 5 #6 7  
1 b2 bb3 b4 5 b6 bb7



**Saba**  
Mukhalif  
**Hijaz**  
???

**Maqam saba 1 b2 b3 b4 5 b6 b7 b1 2 /**  
1 b2 b3 +4 b5 b6 b7 +1 / b7  
1 b2 3 4 5 b6 7 / 6 b7  
1 #2 3 #4 5 #6 / #5 +6 7  
1 b2 b3 b4 5 / 4 b5 b6 bb7  
1 2 b3 #4 / 3 +4 5 b6 7  
1 b2 3 / 2 b3 4 b5 6 b7  
1 #2 / #1 +2 3 4 #5 6 7  
1 / b7 b1 b2 bb3 4 b5 b6 bb7



**Mukhalif**  
???

**Maqam Mukhalif 1b2 b3 4 b5 b6 b7**  
1 b2 b3 4 5 6 b7  
1 +2 3 #4 #5 +6 7  
1 b2 b3 b4 5 b6 b7  
1 2 3 +4 5 b6 b7



Rast  
Saba

1 2 ~~b3~~ 4 b5 ~~b6~~ b7  
1 ~~b2~~ b3 b4 ~~b5~~ b6 b7



## Annexe 11 – Maqamat par tétracordes, expansion

MAQAM ou mode

DEGRÉS

### JINS de base TEMPÉRÉS EN 12

#### *Jins Nahawand*

|                   |                  |
|-------------------|------------------|
| Nahawand desc     | 1 2 b3 4 5 b6 b7 |
| Nahawand asc      | 1 2 b3 4 5 b6 7  |
| Nahawand Murassah | 1 2 b3 4 b5 6 b7 |

#### *Jins Nahawand ou Busalik*

|                              |
|------------------------------|
| 1 2 b3 4 5 6 b7              |
| 1 2 b3 4 5 <del>b6</del> 7   |
| 1 2 b3 4 <del>b5</del> b6 b7 |

#### *Jins Kurd*

|      |                               |
|------|-------------------------------|
| Kurd | 1 b2 b3 4 5 b6 b7             |
| Lami | 1 b2 b3 4 b5 b6 b7            |
|      | 1 b2 b3 4 <del>b5</del> b6 b7 |
|      | 1 b2 b3 4 b5 b6 bb7           |
|      | 1 b2 b3 4 <del>b5</del> 6 b7  |
|      | 1 b2 b3 4 b5 6 b7             |

#### *Jins Nawa Athar*

|            |                             |
|------------|-----------------------------|
| Nawa Athar | 1 2 b3 #4 5 b6 7            |
| Nikriz     | 1 2 b3 #4 5 6 b7            |
|            | 1 2 b3 #4 5 6 7             |
|            | 1 2 b3 #4 5 6 <del>b7</del> |

#### *Jins Athar Kurd*

|            |                   |
|------------|-------------------|
| Athar Kurd | 1 b2 b3 #4 5 b6 7 |
|------------|-------------------|

#### *Jins Saba Zamzam*

|             |                                |
|-------------|--------------------------------|
| Saba Zamzam | 1 b2 b3 b4 5 b6 b7             |
|             | 1 b2 b3 b4 b5 b6 <del>b7</del> |
|             | 1 b2 b3 b4 b5 b6 bb7           |
|             | 1 b2 b3 b4 5 b6 bb7            |

1 b2 b3 b4 5 / 4 b5 b6 bb7

## JINS de base TEMPÉRÉS EN 24

### *Jins Rast*

|           |                       |
|-----------|-----------------------|
| Rast asc  | 1 2 b3 4 5 6 b7       |
| Rast desc | 1 2 b3 4 5 6 b7       |
| Nairuz    | 1 2 b3 4 5 b6 b7      |
| Suznak    | 1 2 b3 4 5 b6 7       |
| Mahur     | 1 2 b3 4 5 6 7        |
|           | 1 2 b3 4 b5 6 b7 / b8 |
|           | 1 2 b3 4 5 b6 b7      |
|           | 1 2 b3 4 b5 b6 b7     |

### *Jins Sikah*

|            |                       |
|------------|-----------------------|
| Sikah asc  | 1 b2 b3 +4 5 b6 b7    |
| Sikah desc | 1 b2 b3 +4 b5 b6 b7   |
| Iraq       | 1 b2 b3 4 b5 b6 b7    |
| Huzam      | 1 b2 b3 b4 +5 b6 b7   |
| Bastanikar | 1 b2 b3 4 b5 b6 b7 b8 |
|            | 1 b2 b3 4 5 b6 b7     |
|            | 1 b2 b3 4 b5 b6 b7    |
|            | 1 b2 b3 +4 +5 b6 b7   |
|            | 1 b2 b3 b4 5 b6 b7    |

### *Jins Mustaar*

|         |                     |
|---------|---------------------|
| Mustaar | 1 +2 b3 +4 b5 b6 b7 |
|---------|---------------------|

### *Jins Saba*

|      |                           |
|------|---------------------------|
| Saba | 1 b2 b3 b4 5 b6 b7 b1 2 / |
|      | 1 b2 b3 b4 5 b6 / b6 b7   |
|      | 1 b2 b3 b4 b5 b6 b7       |

### *Jins Mukhalif*

|          |                         |
|----------|-------------------------|
| Mukhalif | 1b2 b3 4 b5 b6 b7       |
|          | 1 b2 b3 +4 b5 / 5 b6 b7 |



1  $\flat 2$   $\flat 3$  +4  $\flat 5$   $\flat 6$   $\flat 7$  +1 /  $\flat 7$

### Jins de base tempérés en 12 avec microtonalité

#### *Jins Ajam*

Ajam 1 2 3 4 5 6 7  
Shawq Afza 1 2 3 4 5  $\flat 6$  7

#### *Jins Ajam ou Jiharkah*

1 2 3 4 5 6  $\flat 7$   
1 2 3 4 5  $\flat 6$   $\flat 7$   
1 2 3 4  $\# 5$  6 7

#### *Jins Jiharkah*

Jiharkah 1 2 3 4 5 6  $\flat 7$

#### *Jins Hijaz*

Hijaz asc 1  $\flat 2$  3 4 5  $\flat 6$   $\flat 7$   
Hijaz desc 1  $\flat 2$  3 4 5  $\flat 6$   $\flat 7$   
Zanjara 1  $\flat 2$  3 4 5 6  $\flat 7$   
Hijaz Kar 1  $\flat 2$  3 4 5  $\flat 6$  7  
1  $\flat 2$  3 4 / +4 5 6  $\flat 7$   
1  $\flat 2$  3 4  $\flat 5$  6  $\flat 7$   
1  $\flat 2$  3 4  $\flat 5$   $\flat 6$  7  
1  $\flat 2$  3 4 5  $\flat 6$  7 / 6  $\flat 7$

#### *Jins Busalik*

Ushaq Masri 1 2  $\flat 3$  4 5  $\flat 6$   $\flat 7$

### Jins de base tempérés en 24 avec microtonalité

#### *Jins Bayati*

Bayati 1  $\flat 2$   $\flat 3$  4 5  $\flat 6$   $\flat 7$   
Husseini 1  $\flat 2$   $\flat 3$  4 5  $\flat 6$   $\flat 7$   
Bayati Shuri 1  $\flat 2$   $\flat 3$  4  $\flat 5$  6  $\flat 7$   
1  $\flat 2$   $\flat 3$  4  $\flat 5$   $\flat 6$   $\flat 7$

1  $\flat 2$   $b 3$  4  $\flat 5$   $\flat 6$   $b 7$

1  $\flat 2$   $b 3$  4 5 6  $b 7$

***Jins Sikah Baladi***

Sikah Baladi

1  $\flat 2$   $\flat 3$  4 5  $\flat 6$   $\flat 7$

**Nouveaux tétracordes de base tempérés en 12**

***1 2 3 #4***

1 2 3 #4 5 6 7

1 2 3 #4 5 6  $\flat 7$

***1 #2 3 #4***

1 #2 3 #4 #5 6 7

1 #2 3 #4 +5 6 7

1 #2 3 #4 5 #6 / #5 +6 7

1 #2 3 #4 5 #6 7

1 #2 3 #4 5 6 7

***1 #2 3 4***

1 #2 3 4 #5 6 7

1 #2 3 4 #5 6  $b 7$

1 #2 3 4 5 #6 7

***1 2 #3 #4***

1 2 #3 #4 5 #6 7

***1 b2 bb3***

1  $b 2$   $bb 3$  4  $b 5$   $b 6$   $bb 7$

1  $b 2$   $bb 3$  4  $b 5$   $bb 6$   $bb 7$

1  $b 2$   $bb 3$   $b 4$  5  $b 6$   $bb 7$

**Nouveaux tétracordes de base tempérés en 24**

***1 +2 3***

1 +2 3 #4 #5 +6 7

**1 2 3 +4**

1 2 3 +4 #5 6 7

1 2 3 +4 5 6 7

1 2 3 +4 5 6 **b**7

1 2 3 +4 5 b6 **b**7

**1 2 **b**3 #4**

1 2 **b**3 #4 5 6 b7

**1 2 **b**3 +4**

1 2 **b**3 +4 5 6 **b**7

1 2 **b**3 +4 5 **b**6 **b**7

**1 **b**2 3 4**

1 **b**2 3 4 5 b6 b7

**1 b2 **b**3 4**

1 b2 **b**3 4 5 6 **b**7

**1 b2 b3 **b**4**

1 b2 b3 **b**4 b5 b6 b7

1 b2 b3 **b**4 b5 b6 bb7

**Nouveaux tétracordes de base non-octaviant**

1 / +1 2 3 +4 5 b6 7

1 / b7 **b**1 b2 bb3 4 b5 b6 bb7

1 #2 / #1 +2 3 4 #5 6 7

1 #2 3 / +3 #4 #5 +6 7

1 2 b3 #4 / 3 +4 5 b6 7

1 b2 / **b**2 b3 4 **b**5 b6 bb7

1 b2 3 / 2 **b**3 4 b5 6 b7

# Annexe 12 – Partition, Odoia-Naduri

Georgian Folk Songs, Volume I

## Odoia - naduri

Both the 'odoia' and the 'naduri' were types of work songs sung by villagers during communal harvest work. Different songs were linked to specific times of the day, and to specific parts of the work process. This arrangement, popularized by the Rustavi Ensemble, begins with alternating solo and soli phrases, answered by the full choir. The final sections are antiphonal, with the choir divided into two equal, alternating groups.

A medley of collective work songs from Samegrelo, western Georgia

Solo (freely)

8 Wo - do - i - a, wo - do - do - i a, ha - ha o, ho - ho - ho - a

6 Tutti

ho-a!

SOLO

8 ho-a! Wo ho - ho - ho - ho ho - do - i - a

10 Tutti

8 Wo - ho, ho-do-i-a o-ho-ho, ho-do-i-a, wo-do-i - a ho!

8 Wo ho, ho-do-ia-a o-ho-ho, ho-do-i-a, wo-do-i - a ho!

8 Wo - ho ho-do-i-a ho-ho-ho ho! wo-do-i - a ho!

15 Trio

8 o - ho-o-ho-ho-ho o - ho - ho - ho! De - la swo - de - la,

8 O - do - i - a o - ho-o-ho-ho-ho o - ho - ho - ho!

8 o - - - ho ho ho!

20

wo- do swo- do o - ho ho! wo- do swo de li - a do-i wo-do-i - a ho!

wo- do swo- do o\_\_ ho ho! wo- do swo de li - a do-i wo-do-i - a ho!

wo- do swo- do o\_\_ ho ho! wo- do swo de li - a do-i wo-do-i - a ho!

25

Solo

Wo do - i - a do - di - doi - a ber - gis gam tsur - ki gi - go - i - a

27

Tutti

Wo - ho ho - ri - ra wo do ho - do - i - a, o - do - i - a doi

Wo - - ho - ri - ra wo do ho - do - i - a, o - do!

Wo - - ho - ri - ra wo do ho - do - i - a,

30

wo - do - i - a, o - ri - ra wo o - ho ho!

wo - do - i - a, o - ri - ra wo o - ho ho!

wo - do - i - a, o - ri - ra wo o - ho ho!

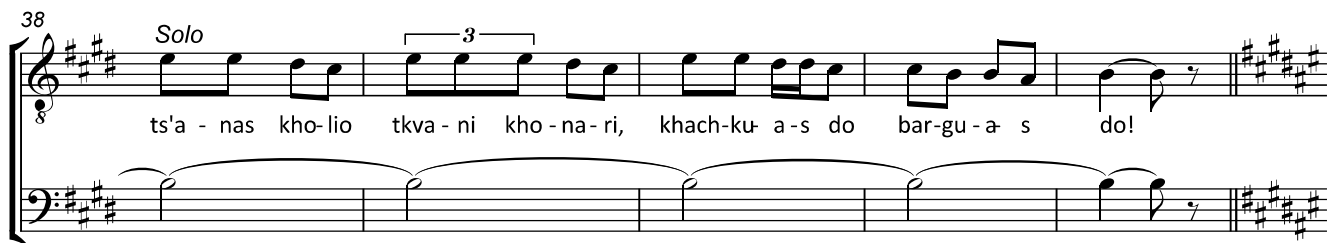
33

SOLO

O - o - ho, ho - ho ho

Tutti

38 *Solo*



ts'a - nas kho-lio tkva - ni kho - na - ri, khach - ku - a - s do bar - gu - a s do!

43 *Tutti*



he i - da wo - do - i - a ho!

Chorus divides into two equal, alternating choirs here to the end

47



Wo ho, wo - re-ra o-re-ra-o, ho-do-i-a, ho-do-i-a, ho-do-i-a, ho ho!

Wo ho, wo - re-ra o-re-ra-o, ho-do-i-a, ho-do-i-a, ho-do-i-a, ho ho!

Wo ho, wo - re-ra o-re-ra-o, ho-do-i-a, ho-do-i-a, ho-do-i-a, ho ho!

55

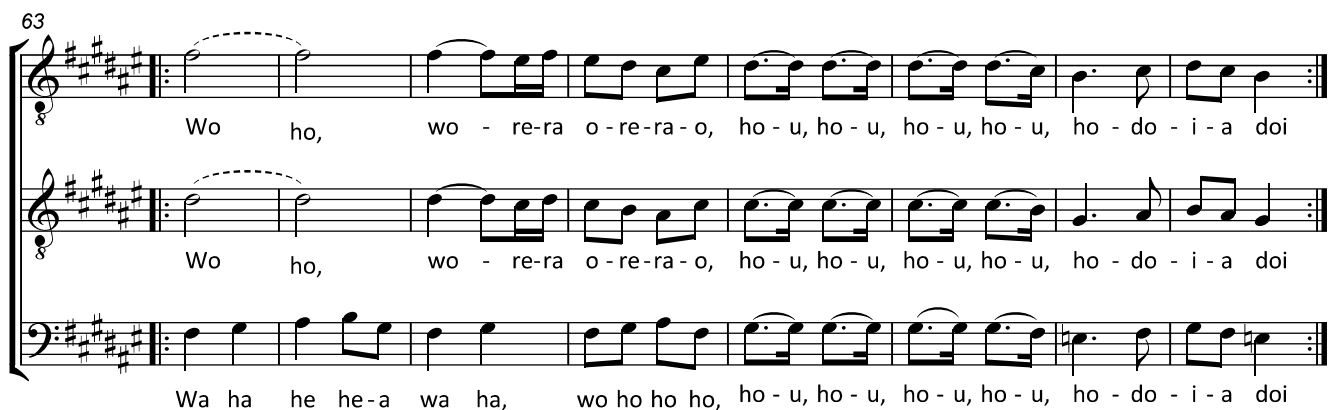


Ho-ri-ra-o, ho-ri-ra-o, ho-ri-ra-o, ho-ho-ho ho - u, ho - u, ho - u, ho - u, ho-do - i-a doi

Ho-ri-ra-o, ho-ri-ra-o, ho-ri-ra-o, ho-ho-ho, ho - u, ho - u, ho - u, ho - u, ho-do - i-a doi

Wa ha ha he - a wa, wa ha, ho-ho-ho, ho - u, ho - u, ho - u, ho - u, ho-do - i-a doi

63



Wo ho, wo - re-ra o-re-ra-o, ho - u, ho - u, ho - u, ho - u, ho - do - i - a doi

Wo ho, wo - re-ra o-re-ra-o, ho - u, ho - u, ho - u, ho - u, ho - do - i - a doi

Wa ha he he - a wa ha, wo ho ho ho, ho - u, ho - u, ho - u, ho - u, ho - do - i - a doi

71

Ho-ri-ra-o, ho-ri-ra-o, ho-ri-ra-o, ho-ho-ho ho-u, ho-u, ho-u, ho-u, ho-do-i-a doi

Ho-ri-ra-o, ho-ri-ra-o, ho-ri-ra-o, ho-ho-ho, ho-u, ho-u, ho-u, ho-u, ho-do-i-a doi

Wa ha he-a wa ha wa ha, ho-ho-ho, ho-u, ho-u, ho-u, ho-u, ho-do-i-a doi

79

Ho wo ho wo ho-ri-ra de-li wo-di-la, ho-do-i-a i-a o-wo ho

Ho wo ho wo ho-ri-ra de-li wo-di-la, ho-do-i-a i-a o-wo ho

Ho ho ho-ri-ra de-li wo-di-la, ho-do-i-a i-a o-wo ho

(Start SLOW and build up speed, repeating this section 10-12 times)

87

CHORUS I

Wo-do-doi wo-do-doi wo ho (a)

Wo-do-doi wo-do-doi wo ho (a)

Wo-do-doi wo-do-doi wo ho (a)

Solo: "Ts'anas kholio tkvani khonari,  
khachku as(uh)do bargu as(uh) do"

CHORUS II

wo i-a doi wo i-a doi wo ho (a)

wo i-a doi w! i-a doi wo ho (a)

wo i-a doi w! i-a doi wo ho (a)

Annexe 13a – Partition, Angelozi Ghaghadebs

# Angelozi Ghaghadebs / Ganatldi Ganatldi

Traditional Georgian Orthodox Liturgy (Western Georgia)

Tenor 1  
an - ge - i - e lo - zi gha - gha - debs mi - mad - le - bu

Tenor 2  
ge i e lo zi gha gha debs mi mad le bu

Bass



T 1  
lo ts'mi - n - da - i - a o kal - ts'u - lo - gi - kha - ro - den da

T 2  
lo ts'mi n da i a o kal ts'u lo gi kha ro den da

B



T 1  
k'va - la - d gi - kha - ro - den dze she - ni aghs dga me - sa - me - sa dghe -

T 2  
k'va la d gi kha ro den dze she ni aghs dga me sa me sa dghe

B



Carl M. Linich • kavkasia@gmail.com • www.kavkasia.org  
<http://www.nyfolklore.org/tradarts/music/artist/linich.html>



14

Angelozi Ghaghadebs / Ganatldi Ganatldi

T 1 *-50*  
 sa sa - pla - vit da mk'vdar-ni a - gha - i - a *+25* dgi - n - na *+25* er - no gi - *+50* *0* *+25-25*

T 2  
 sa sa pla vit da mk'vdar ni a gha i a dgi n na er no gi *-25*

B *+25* *+25* *0* *-25* *-50*

18

T 1 *-50*  
 kha-ro-den ga - natl-di ga-natl-di a - kha - lo i - e - ru

T 2  
 kha ro den ga natl di a kha lo i e ru

B

T 1  
 sa - li - mo dghe - s di - de - ba u - pli - sa she - n -

T 2  
 sa li mo dghe s di de ba u pli sa she n

B

## Annexe 14 – Divisions inhabituelles

| <u>Gamme</u>                                  | <u>Cents</u>                                   | <u>Approximation des degrés</u> |
|-----------------------------------------------|------------------------------------------------|---------------------------------|
| <i>Gammes symétriques, octaviantes</i>        |                                                |                                 |
| Octave en 7                                   | 0 171 343 514 686 857 1029 1200                | 1 ♭2 ♭3 +4 -5 ♭6 ♭7             |
| Octave en 8                                   | 0 150 300 450 600 750 900 1050 1200            | 1 ♭2 ♭3 +3 #4 +5 6 ♭7           |
| <i>Gammes symétriques, non-octaviantes</i>    |                                                |                                 |
| Quarte en 3                                   | 0 166 333 500 666 833 1000 1166 1333 1500      | 1 ♭2 ♭3 4 ♭5 ♭6 ♭7 ♭8 ♭2 ♭3     |
| Quinte en 4                                   | 0 175 350 525 700 875 1050 1225 1400           | 1 2 ♭3 +4 5 6 ♭7 +8 2           |
| Sixte maj en 5                                | 0 180 360 540 720 900 1080 1260 1440 1620 1800 | 12 ♭3+4+5 6 ♭7+1+2 3 #4         |
| <i>Gammes avec ajustements de la symétrie</i> |                                                |                                 |
| Octave en 7, (4te et 5te j.)                  | 0 171 343 500 700 857 1029 1200                | 1 ♭2 ♭3 4 5 ♭6 ♭7               |
| Quarte en 3, (5te et 8ve j.)                  | 0 166 333 500 700 833 1000 1200                | 1 ♭2 ♭3 4 5 ♭6 ♭7               |
| Quarte en 3, quarte en 3                      | 0 166 333 500 700 866 1133 1200                | 1 ♭2 ♭3 4 5 ♭6 ♭7               |
| Quinte en 4, quarte en 3                      | 0 175 350 525 700 866 1133 1200                | 1 2 ♭3 4 5 ♭6 ♭7                |
| Quinte en 4, (8ve juste)                      | 0 175 350 525 700 875 1050 1200                | 1 2 ♭3 +4 5 6 ♭7                |
| et ses modes                                  | 0 175 350 525 700 875 1025 1200                | 1 2 ♭3 +4 5 6 ♭7                |
|                                               | 0 175 350 525 700 850 1025 1200                | 1 2 ♭3 +4 5 ♭6 ♭7               |
|                                               | 0 175 350 525 675 850 1025 1200                | 1 2 ♭3 +4 ♭5 ♭6 ♭7              |
|                                               | 0 175 350 500 675 850 1025 1200                | 1 2 ♭3 4 ♭5 ♭6 ♭7               |
|                                               | 0 175 325 500 675 850 1025 1200                | 1 2 ♭3 4 ♭5 ♭6 ♭7               |
|                                               | 0 150 325 500 675 850 1025 1200                | 1 ♭2 ♭3 4 ♭5 ♭6 ♭7              |

## **Annexe 17b – Exemples d'ornementation moyen-orientale**

0 : 00 à 0 : 40

Mauritanie – COUMBANE MINT ELY WARAKANE, Collection Inedit, Maison des Cultures du Monde, "Maynna Khayvine" piste #6

0 : 40 à 1 : 10

Maroc - Medium Atlas Range sacred and profane music for festivities and ceremonies of the Aït Saïd, "Tahmilah fi lmizan chabi", piste #4

1 : 10 à 1 : 52

Algérie – AMAR EL ACHAB, The Chaabi of the Great Masters, "El Gourmi", piste #8

1 : 52 à 2 : 41

Égypte – AICHA REDOUANE and AL-ADWAR ENSEMBLE, Vocal and Instrumental Art of 19<sup>th</sup> Century, "Wasla en Maqam Rast", piste #9

2 : 41 à 3 : 45

Égypte – HAZEM SHAHEEN, "Al'Aysh", <https://www.dailymotion.com/video/x5d2z9>

3 : 45 à 4 : 24

Liban (?) - GEORGE ABYAD, Improvisations orientales, "Gamme Saba", piste #5

4 : 24 à 7 : 12

Azerbaïdjan – ALIM et FARGANA QASIMOV, Spiritual Music of Azerbaïdjan, "Hisar", piste #4

## **Annexe 18b – Exemples d'inspirations rythmiques**

0 : 00 à 0 : 46

TIGRAN HAMASYAN, Shadow Theater, "Erishta", Piste #2

0 : 46 à 1 : 08

AMAR EL ACHAB, The Chaabi of the Great Masters, "Insiraf Raml Al-Maya", piste #3

1 : 08 à 1 : 36

Tajik Music of Badakhstan, "Suite of Songs", piste #1

1 : 36 à 2 : 41

FRANK ZAPPA, One Size Fits All, "Inca Roads", piste #1

2 : 41 à 3 : 43

DEWA ALIT, Dewa Alit, "Salju", piste #12

3 : 43 à 5 : 24

DREAM THEATER, Systematic Chaos, "The Dark Eternal Night", piste #4

5 : 24 à 6 : 00

GENTLE GIANT, Three Friends, "Prologue", piste #1

6 : 00 à 7 : 19

AYAAN ALI BANGASH, Saaz – Sarod, vol.2, "Raga Puriya Dhanashri", piste #2

7 : 19 à 8 : 44

ALIM and FARGANA QASIMOV, Spiritual Music of Azerbaidjan, "Beste-Nigar", piste #3