

# Un paradigme contemporain d'un principe hétérophonique propre au Moyen-Orient

Showan Tavakol

Volume 41, numéro 1, 2021

Other Soundings

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1114855ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1114855ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tavakol, S. (2021). Un paradigme contemporain d'un principe hétérophonique propre au Moyen-Orient. *Intersections*, 41(1), 127–157.  
<https://doi.org/10.7202/1114855ar>

Résumé de l'article

L'auteur de l'article s'appuie sur une hypothèse fondamentale pour structurer son analyse : la prédominance d'une texture musicale hétérophonique, inhérente aux traditions orales du système modale du *maqâm* et du *dastgâh* (régimes modaux de l'Asie occidentale et du Moyen-Orient). Cette texture spécifique constitue le fondement de son inspiration. Le profil du musicien-compositeur de l'auteur de l'article, qui est à la fois un virtuose du kamâncheh issu de la tradition orale iranienne et un compositeur de musique contemporaine occidentale, est la clé de lecture de cet article hybride mêlant musicologie et composition. En tant que musicien traditionnel, il débute par la transcription et l'analyse de ces traditions orales pour déceler les mécanismes sous-jacents de cette hétérophonie régionale, avant, en tant que compositeur contemporain occidental, de s'en inspirer pour créer une texture similaire dans un quatuor à cordes, qu'il soumet ensuite à une analyse approfondie des éléments hétérophoniques intégrés.

---

# UN PARADIGME CONTEMPORAIN D'UN PRINCIPE HÉTÉROPHONIQUE PROPRE AU MOYEN-ORIENT

---

*Showan Tavakol*

---

## INTRODUCTION

Cet article explore une œuvre pour quatuor à cordes composée par l'auteur qui emprunte une approche hétérophonique provenant de plusieurs traditions orales moyen-orientales<sup>1</sup>. Cette œuvre est réalisée à partir d'analyses de performances transcrites par l'auteur. L'article montrera les tentatives de recréer un langage contemporain conformément à la pensée « étiq-émique »<sup>2</sup>. Ce cadre théorique permet de considérer l'hétérophonie non seulement en tant que pratique musicale dominante au Moyen-Orient, mais également comme une tendance esthétique en musique contemporaine<sup>3</sup>.

Des musiques modales se pratiquant au Moyen-Orient, que l'on retrouve dans les systèmes modaux comme le *maqam* et le *dastgah*<sup>4</sup>, sont fondées sur les principaux aspects des différents modes orientaux. Ces systèmes traditionnels sont construits à partir d'un aspect monodique souvent exécuté en

---

<sup>1</sup> Un grand territoire qui comprend les musiques des pays arabes du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord, la musique iranienne, kurde, hébraïque d'Israël, arménien, les traditions variées de la musique chypriote, la musique turque, traditionnelle assyrienne, berbère d'Afrique du Nord et celle des chrétiens coptes en Égypte.

<sup>2</sup> « The etic viewpoint studies behavior as from outside of a particular system, and as an essential initial approach to an alien system. The emic viewpoint results from studying behavior as from inside the system. » (Pike 1967, 37)

<sup>3</sup> « L'exécution simultanée, mais quelque peu variée, d'une même référence mélodique, par deux ou plusieurs sources sonores — voix et/ou instrument(s). Sur le plan du rythme, il en résulte de fréquents décalages, ainsi que de légères variantes sur le plan mélodique. » (Arom et al. 2003, 1089)

<sup>4</sup> La musique traditionnelle iranienne ou persane est fondée sur un vaste recueil de *gushés* (mélodies modèles) organisés en douze *dastgahs*. Ceux-ci comportent un ensemble assez complexe de règles écrites et non écrites qui ne peuvent être transmises que par l'enseignement et la connaissance de cette tradition. Les *gushés* ont été écrits sans métrique et les durées sont relatives, permettant une exécution plus flexible. Un *dastgah* représente donc un ensemble de mélodies et de modes. Comme mentionné plus haut, les 12 *dastgahs* existent en tant que modèles dans le répertoire écrit, les *radifs*. Ceux-ci sont fixes alors que les *dastgahs* sont flexibles et doivent être interprétés selon les capacités d'improvisation du musicien. Chaque mode ayant ses règles, les modes que l'on retrouve dans un *dastgah* sont hiérarchisés (Tavakol 2017, 20).

hétérophonie par des ensembles de deux musiciens ou plus lors de performances musicales.

La modalité et la monodie exécutées en hétérophonie sont des éléments primordiaux et communs aux trois différentes approches modales telles qu'observées par François Picard : la modalité de l'Europe médiévale ; le *râga* de l'Inde ; et le *maqâm* et le *dastgah*, que l'on retrouve du Maroc au Turkestan chinois. Selon Picard, « ces ensembles ont pour points communs la multiplicité des échelles, nommées, des théories explicites, la monodie, éventuellement exécutée en hétérophonie » (Picard 2001, 37).

Dans le cadre de cette étude, je tenterai d'illustrer en quoi les caractéristiques des modes formulaire typiques de la pratique musicale au Moyen-Orient constituent un aspect incontournable de l'approche hétérophonique. De ce fait, ma recherche axée sur l'écriture musicale me conduit à poser les questions théoriques suivantes : comment définir la modalité particulière des modes provenant du Moyen-Orient ? Quelles sont les propriétés spécifiques de ces modes ? Ont-elles des implications particulières sur le plan du style au moment de transcrire ces musiques de tradition orale ? Comment l'hétérophonie basée sur les modes se distingue-t-elle des autres pratiques hétérophoniques à travers le monde ? Les rythmes non mesurés caractérisant des formes particulières comme le *taqsim* et l'*avaz* sont-ils plus propices à la construction de textures hétérophoniques ?

En tant que spécialiste du *kamancheh*, une vièle à pique iranienne, j'ai pu collaborer avec des ensembles traditionnels en Iran de même qu'avec des interprètes de musique du Moyen-Orient dans le cadre de performances de leurs œuvres au Centre des musiciens du monde à Montréal. Dans ma pratique de chercheur-créateur, j'ai l'opportunité de découvrir les sonorités et le timbre des textures hétérophoniques réalisées dans le cadre d'un *Ejra* (littéralement « performance » en persan), constituant une position émique, alors que mon métier de compositeur m'amène à observer les tendances hétérophoniques telles qu'elles peuvent être transposées dans la musique occidentale, relevant ainsi d'une position étique.

Au cours de mes recherches, j'ai découvert les travaux du compositeur franco-libanais Zad Moultaqa (né en 1967), qui énonce des considérations cruciales concernant l'apport original de l'hétérophonie orientale dans ses compositions. Inspiré de certaines improvisations de musique modale au Moyen-Orient, son approche de l'hétérophonie agit comme une sorte d'amplification du réel, tout en restant ancrée dans les réalités de l'hétérophonie moyen-orientale. En ce sens, le compositeur affirme que « [...] l'hétérophonie, qui, du fait de ses temporalités hétérogènes, rompt avec la linéarité empirique, est pour moi une sorte d'amplification du réel qui donne par conséquent à le percevoir autrement » (Moultaqa 2019). Inspiré de son héritage culturel, Moultaqa décrit ses œuvres créées par une approche hétérophonique en focalisant sur la spatialisation de fréquents décalages. Mes propres tentatives essaient d'intensifier des aspects hétérophoniques de langage modal du Moyen-Orient, tout en restant rattachées à la tradition orale. Explicitement, la caractéristique des modes provenant de tradition orale entraîne de menus écarts simultanés dans la texture

d'un ensemble traditionnel. En effet, le procédé de composition traverse l'analyse des transcriptions des exemples typiques de tradition orale des modes orientaux.

Afin de bien exposer les grandes lignes de ces traditions orales, je me baserai sur des transcriptions provenant de performances réalisées par des ensembles provenant du Moyen-Orient. J'aurai recours à des exemples d'ensembles traditionnels réalisant régulièrement des formes lyriques-*rubato* composées de chants solos accompagnés par un ou plusieurs instruments. Dans les exemples choisis pour la transcription, à l'exception des caractéristiques monodiques substantielles communes à l'ensemble des pièces, j'analyserai des propriétés variées dérivées du mode oriental et menant vers les textures hétérophoniques qui ont inspiré l'établissement des paramètres d'une composition contemporaine. Ces performances s'instaurent le plus souvent entre un chanteur ou une chanteuse et quelques instrumentistes de manière à produire une sorte de cantillation instrumentale aux lignes très limitées.

## 1. LE MODE ORIENTAL; DÉFINITION ET CARACTÉRISTIQUES

Puisque le concept de « mode » sous-tend un large éventail de pratiques, j'aborderai ici uniquement les propriétés des modes orientaux communes à l'ensemble des systèmes modaux courants au Moyen-Orient et au Proche-Orient. Les critères établis par Tran Van Khê pour la définition d'un mode et repris par Picard offrent un point de départ intéressant pour les situer théoriquement et géographiquement : « Tran Van Khê énumère, outre l'échelle, d'autres critères associés à la définition d'un mode : hiérarchie des degrés, formule mélodique, sentiment modal. Il examine les *rāga* indiens, les *dastgāh* ou *avāz* iraniens, les *maqāmat* arabo-turcs, puis les *diêu* vietnamiens, les *bhur* de Mauritanie et les *patet* indonésiens » (Picard 2001, 37). En outre, Tran Van Khê mentionne certaines caractéristiques comme la formule mélodique et la hiérarchie des degrés, deux éléments qui se retrouvent dans les exemples des systèmes orientaux que j'utilise dans cet article.

Les modes orientaux sont des sous-ensembles de la catégorie plus générale des modes formulaires, dont les caractéristiques sont étroitement liées à l'aspect hétérophonique répandu au Moyen-Orient. Selon Tran Van Khê, le mode formulaire se retrouve dans le *rāga* hindou, le *maqām* arabe, la musique religieuse byzantine, le plain-chant primitif, et les « harmonies grecques ». Il correspond à « un ensemble complexe qui comporte une échelle caractéristique, mais souvent aussi — et surtout — un ensemble de conventions permettant de l'identifier facilement » (Van Khê 2017, 3). Cette définition s'applique aux systèmes des pays du grand territoire moyen-oriental tels que le *maqām* arabe, le *makam* turc, le *dastgah* persan, le *shashmaqam* tadjik, le *mugam* azerbaïdjan, etc.

Bien qu'ils possèdent des dénominations variables à travers les différentes cultures du Moyen-Orient, tous les systèmes modaux à travers les cultures du monde de *maqām* et de *dastgah* — à l'instar des dialectes d'une langue — poursuivent plus ou moins les mêmes règles structurelles modales :

Although *maqam* appears as a common concept in the world of *maqam* music, there are different concepts such as *makam* (Ottomans and Turkey), *mugam* (Azerbaijan), *shashmaqom* (Uzbekistan and Tadjikistan), *dastgah* (Iran), *raga* (India), *nuba* (Africa), *mukam* (Western China) and *sufiyana kalam* (Kashmir) in different music cultures (Tauma 1977, 38).

Puisque je m'intéresse à l'approche hétérophonique modale orientale, je me contenterai de définir sommairement les systèmes dont les exemples sont transcrits plus loin dans l'article comme le *maqâm*, un système modal courant en musique turque arabe, et le *dastgah*, issu de la musique savante persane. Je présenterai ensuite les caractéristiques communes de ces systèmes modaux qui se concrétisent en une texture hétérophonique.

### 1.1 Le *maqam* arabe (*makam turc*) et le *dastgah* persan

Le *maqam* correspond à la fois à une échelle, à un concept et à un phénomène. Sami Abu Shumays le définit comme « un système de gammes, motifs mélodiques, possibilités de modulation, normes d'ornementation et conventions esthétiques qui forment ensemble un cadre mélodique et une tradition artistique riches » (Shumays 2013, 235). Pour sa part, le *dastgah* est plutôt issu de la musique savante persane (Farhat 1990). *Dastgah* est un système multimodal et monodique dans lequel les intervalles, le rythme, la forme, l'ornementation, les structures syntaxiques et la sémiotique correspondent à l'esthétique de la musique savante persane :

Persian music is a modal music. [...], Persian music has been preserved and transmitted through a collection of melodies. These canonical melodies, which serve as models for all compositions and improvisations are organized into a body of music referred to as the *radif*, including seven *dastgâhs* and their derivatives (Talai 2014, 10).

En somme, le *maqam* et le *dastgah* sont deux systèmes modaux axés sur des mélodies modèles improvisées propices aux pratiques hétérophoniques qui se développent au cours de performances improvisées.

### 1.2 Caractéristique des modes associées à l'hétérophonie

La notion de « mode oriental » ne réfère pas uniquement à la définition du mode. Elle souligne également l'omniprésence d'une culture musicale exclusive dans chaque système modal. L'improvisation, les instruments propres à ces cultures, l'ornementation spécifique, les contenus affectifs des modes ainsi que les aspects monodique et hétérophonique sont des éléments dominants dans toutes les cultures musicales du Moyen-Orient et du Proche-Orient. Plusieurs caractéristiques de *maqam* et de *dastgah* (présentées ci-dessous) permettent de les associer à l'hétérophonie exécutée à partir d'une monodie. Mais pourquoi ces caractéristiques jouent-elles les rôles dominants dans l'hétérophonie des modes orientaux ? Il s'agit d'une approche monodique, où les fugaces hétérogénéités, les imitations microrhythmiques et les subtils décalages dans les performances improvisées d'une mélodie-modèle s'unissent. Ainsi, lorsque

tous les éléments mentionnés se récapitulent dans l'ensemble des séquences morcelées aux différentes strates, ils ne conduisent qu'à une seule et même voix.

Au contraire, dans un groupe de deux, trois ou quatre, les interprètes ornementent nécessairement la mélodie de façon différente en fonction des possibilités et des contraintes de leur instrument, et s'ils en ont la capacité, ils peuvent produire des petites variantes à leur goût, esquisser des motifs de liaison, appuyer sur certaines notes, syncoper, etc. L'accumulation de ces procédés engendre une hétérophonie d'une grande richesse, qui dans certaines écoles (au Maghreb par exemple), peut aboutir à une forme de polyphonie spontanée (During 2010, 225).

Les décalages peuvent être variés par rapport au paramètre musical, qu'il soit temporel, spatial, timbral ou relié à l'articulation.

- Approche phénoménologique du mode oriental (solidifié par les motifs stéréotypes ou les noyaux du *maqam*)
- Microcontrastes, l'ornementation spécifique, l'ornementation hors échelle et la nuance d'intonation (l'incertitude à la microtonalité orientale)
- L'improvisation dans le style oriental, comportement sonore mimétique comme *Javab e avaz* (réponse au chant) et son équivalent dans la musique arabe et turque, le *Taqsim-mawwal* (dialogue vocal instrumental)
- Traits stylistiques instrumentaux et vocaux (interprétation spécifique d'un instrument ou d'une voix par rapport à la notation)
- Élasticité rythmique en école persane (l'influence métrique des syllabes onomatopées)
- Similitude de tessiture<sup>5</sup> (étendu de l'échelle sonore)

### **1.2.1 Approche phénoménologique du maqam, makam, dastgah**

Les motifs stéréotypes ou « noyaux » du *maqam* et du *dastgah* en tant que représentants efficaces des phénomènes du *maqam*, sont des éléments constitutifs de la structure de tous les exemples d'hétérophonies modales du Moyen-Orient présentés plus loin. Du point de vue d'une herméneutique musicale, ces clichés pourraient à chaque fois s'interpréter différemment tandis qu'ils préservent leurs sensations modales. Elles sont également constitutives de l'ensemble des extraits utilisés dans le cadre de mes recherches.

### **1.2.2 Motifs stéréotypes ou noyaux du maqam**

Le mot *maqam* est parfois utilisé pour définir uniquement l'échelle qui lui est associée. Dans ce cas, il est limité aux hauteurs dans un espace, pas

---

<sup>5</sup> « The literal meaning of the Italian word, *tessitura* is texture. The identity, the color of each *makam* is bound up with the normal *tessitura* of that *makam*. » (Signell 1977, 137)

nécessairement octaviant (figure 1). En effet, l'échelle du *maqam* ne peut pas être fidèle par rapport aux illustrations des caractéristiques du *maqam*, même si elle possède les intervalles spécifiques comme le *maqam huzzam* (figure 3).

Figure 1. L'échelle du *maqam huzzam* en (si demi-bémol)



Alors que les lignes mélodiques d'un *maqam* sont traditionnellement exécutées très longuement, les noyaux du *maqam* ou les motifs stéréotypes comportent seulement quelques notes de l'échelle du *maqam* (figure 3), tout en couvrant la plupart des caractéristiques modales comme la direction, le cheminement mélodique (*seyir*), la hiérarchie des degrés, la sensible modale. Certains d'entre eux se composent d'unités mélodiques courtes de telle sorte qu'un *maqam* déterminé ne soit pas confondu avec d'autres *maqams*.

Figure 2. Un motif stéréotype ou noyau (Nucleus) du *maqam huzzam*



Figure 3. Un motif stéréotype ou noyau (Nucleus) du *maqam huzzam*



Signell utilise et définit des « motifs stéréotypes » dans son livre *Makam modal practice in turkish art music* (1977, 125). Une façon efficace de démontrer les caractéristiques du *maqam* est d'illustrer l'ensemble de l'échelle du *maqam* et de son noyau à travers les aspects à la fois abstraits et concrets du *maqam*. Par exemple, chacun des motifs stéréotypes ou des noyaux (figures 2 et 3) relatifs à la cadence du *maqam huzzam* pourraient représenter le mode *huzzam*. Les noyaux non seulement ne sont pas fixes, mais ils sont également variés par rapport aux caractéristiques mentionnées du *maqam*. Autrement dit, ils sont les « textes » qui restent toujours ouverts à une herméneutique minutieuse : « Therefore, maqam-s are combination and a cycle of maqam nuclei. This makes each maqam a phenomenon. Also, there are many stereotyped nuclei, and they should be examined one by one » (Yöre 2012, 274). Chaque fois qu'on concrétise la gamme abstraite du *maqam* en improvisant sur un motif stéréotype ou un noyau, il en résulte quelque chose de nouveau, ce qui réalise le *maqam* en

tant que phénomène. Par conséquent, les textures hétérophoniques sont ici des configurations de phénomènes obtenus d'une source modale.

Quant au système du *dastgah*, le répertoire de *radif* contient plusieurs de ces motifs stéréotypes : « Il s'agit d'un "répertoire modèle", expression par laquelle Jean During (1991) désigne en particulier le *radif* iranien, corpus traditionnel de référence qui repose sur des phrases exemplaires, non-mesurées et cantillatoires : les *gushé-s* » (Mrad 2004, 188). En fait, les musiciens des systèmes modaux orientaux apprennent comment improviser à partir des motifs stéréotypes, des noyaux et des micromotifs des *gushé-s*. Ainsi, durant les premières étapes d'apprentissage de ce langage modal, les musiciens construisent les petites phrases afin de les mémoriser dans leurs esprits. Celles-ci sont développées selon les caractéristiques du mode. Une fois qu'elles sont bien intégrées par le musicien, le *maqam* fonctionne comme un chemin permettant de se déplacer entre les modes conjoints. Enfin, un maître est en mesure de fournir à ses élèves un grand nombre de ces motifs qui sont plus ou moins différents, et qui évoquent également un mode particulier.

On peut imaginer que ces maîtres improvisent simultanément ensemble et que chacun utilise sa propre interprétation par rapport au mode particulier à travers ses propres motifs stéréotypes choisis au hasard. En réalité, ce phénomène est plutôt fréquent entre le chant et les réponses des instruments du Moyen-Orient et du Proche-Orient. En somme, le principe d'hétérophonie au Moyen-Orient n'est jamais associé à un *cantus firmus* ou à une strate plus profonde que d'autres. En effet, ce sont plutôt deux ou plusieurs motifs stéréotypés qui se trouvent aux fondements de la performance hétérophonique. C'est peut-être là une distinction des plus importantes entre les structures contrapuntiques et les textures hétérophoniques orientales.

### 1.2.3 *Microcontraste et ornements*

Au Moyen-Orient, l'ornementation correspond généralement à une méthode permettant de reproduire des motifs stéréotypes. Une caractéristique distinguant les interprètes professionnels des amateurs réside dans l'utilisation des ornements pour l'expression modale. Dans la construction d'une mélodie modèle ou de motifs stéréotypes, la méthode consiste à mettre en évidence les éléments hiérarchiques du mode. Le microcontraste entre les notes principales et les ornements (l'apparent et le caché) est associé à différents types variés d'ornementation : « Les musiques d'Orient présentent cette particularité de faire ressortir certaines notes d'une mélodie et d'en estomper d'autres, de façon à faire apparaître une structure hiérarchique des notes de la modale, ou des traits saillants de la mélodie » (During 2010, 230).

En observant les transcriptions présentées plus loin, on aperçoit des ornements courants à l'école de Moyen-Orient qui s'intitulent le *Tekyeh*, une appoggiature qui vient après la note, et le *Tahrir*, une séquence typique

mélismatique de l'école persane et Azerbaïdjan.<sup>6</sup> Ils font partie d'une conception musicale particulièrement caractéristique de cette musique. Ainsi, l'ornementation hors échelle est un phénomène très courant dans la musique du Moyen-Orient, et particulièrement dans le style de musique kurde et turque. Il s'agit d'utilisation des ornements comme les trilles, les broderies, les *tekyeh*-s grâce aux altérations hors l'échelle théorique des modes. Par exemple, dans le motif stéréotype de *bayati*, en plus des notes principales de *bayati* (figure 4), on trouve *si* bécarre et *si* bémol en tant qu'embellissements hors échelle.

Figure 4. L'échelle du tétracorde *bayati* en *la*



Figure 5. Un motif stéréotype de *bayati* en *la*



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

L'utilisation rapide des *Tekyeh*-s sur un motif étendu comme séquence mélismatique correspond à l'éshareh (allusion) dans la musique persane. Normalement, lorsqu'un musicien joue les éshareh-s successivement à côté des notes principales, comme les trilles sur différentes notes dans les motifs étendus, un *tahrir* est formé. Il vaut mieux jouer ces séquences plus legato afin qu'elles se rapprochent de leur originalité vocale. Dans les figures 6 et 7, on aperçoit deux types de graphie d'ornementation couramment utilisés en Iran, au Kurdistan et à Azerbaïjan, ainsi qu'une transcription de leurs réalisations.

Figure 6. *Tekyeh*



<sup>6</sup> « In what is called *tahrir*, the glottal jump (*tekyeh*) is usually repeated at a rate between 4 to 6 per second. Laboratory experiments show that *tekyeh*'s mechanism is different from yodeling (Tyrolean or else), the *juk juk* of the Turkmen *baggy* or the Kurdish vocal genre *hore* or *siaw chamani*, said to be inspired by the partridge (*kawk*) [...]. The change in laryngeal mechanism underlying *tekyeh* has been reported by different authors [see bibliography]. It has been questioned in 2019 [3] yet without laryngeal-behaviour assessment. To clarify laryngeal physiology in Iranian *tahrir*, we recorded simultaneously the acoustic and the electroglottographic signal (EGG) of these two vocalists. For both singers, *tekyeh* realization goes with a sudden decrease in glottal contact corresponding to a change in laryngeal vibratory mechanism. » (During 2023, 337)

Figure 7. *Ésharé et tahrir*

#### 1.2.4 Traits stylistiques

Les techniques variées des instruments orientaux affectent la forme et l'exécution des phrases musicales. Par exemple, la technique de *riz* pour les instruments à cordes pincées construit toujours une figure particulière sur les notes tenues. Ainsi, les instruments à cordes frottées permettent plutôt d'insister sur les notes importantes du mode par l'utilisation de différents vibratos qui affectent la nuance d'intonation. Selon During, « Le *riz* sur deux cordes est typique aussi, mais on le trouve dans le *sarod* indien et le *rawap* ouïgour, luths frappés par un plectre, qui ont des liens historiques avec le *târ* » (During 2010, 188). *Dorrab et shalal*, les techniques visant au contraste d'intensité entre les notes courtes et la longue sont issues de la musique persane.

Figure 8. Trait stylistique *micro-slide-vibrato* pour les instruments à cordes frottés orientaux



Ce type de vibrato intense, qui ressemble davantage aux *glissandos* qu'aux vibratos, est largement utilisé dans le style moyen-oriental sur les instruments à cordes frottées, ce qui génère les nuances d'intonation, un autre principe efficace pour produire l'hétérogénéité entre les intervalles proches.

#### 1.2.5 Improvisation (*bedahé en perse*), *javab avaz* et *taqsim*<sup>7</sup>

L'improvisation moyen-orientale est indissociable des caractéristiques d'un mode utilisé. De fait, les improvisateurs apprennent à développer un noyau du mode *maqam* ou *dastgah* selon les structures syntaxiques de ces systèmes : « Cette forme est envisagée par Jean During (1987: 34) comme un ensemble morcelé et impromptu de séquences, voire de modules modaux enchaînés les uns aux autres. L'ordre de succession de ces mêmes modules, représentant une sorte de projection ou d'effectuation temporelle de l'architecture du mode exploré » (Abou Mrad 2004, 5).

Puisque les éléments d'improvisation en *javab avaz* et en *taqsim* exigent la liberté des improvisateurs, ces ensembles sont généralement constitués de peu

<sup>7</sup> La forme arabe du *taqsim* (littéralement: morcellement) peut être assimilée à une sorte de « cantillation instrumentale » d'une prose virtuelle, implicite, imprononcée. La musique ottomane emploie le même terme *taksim* pour désigner l'improvisation vocale et l'improvisation instrumentale (Abou Mrad 2004, 18).

de musiciens : « Aucun instrument n'est doublé, car chaque musicien doit pouvoir improviser en toute autonomie ses propres variantes du phrasé musical » (Abou Mrad 2004, 17).

Dans la musique savante persane, *javab avaz* est la forme lyrique la plus courante. Elle correspond à une pratique ancienne d'accompagnement des instruments et du chant. Les éléments mimétiques sont organisés de façon simultanée, anticipée et imitative. En fait, une improvisation sur les *nuclei* du *maqam* et du *gushé* de *dastgah* simultanément avec d'autres musiciens peut être comparée à l'interprétation de boîtes aléatoires contrôlées<sup>8</sup> sur un mode particulier, ce qui accroît l'hétérogénéité temporelle et ornementale :

Disons que le chanteur se propose d'enchaîner quelques séquences mélodiques bien protégées (d'une à trois minutes) et de progresser à son rythme et selon son itinéraire. Au lieu de cheminer à côté de lui, le ou les instruments le suivent à distance variable (une, deux, trois secondes ou plus), jouant comme en écho ; parfois ils se synchronisent, parfois l'instrument s'arrête et durant la prochaine pause du chant, le rejoint, soit en répétant la même phrase (en marchant plus ou moins sur ses traces), soit en marchant à côté, c'est-à-dire en prenant un autre chemin. Il peut aussi passer devant et ouvrir la route au chanteur, puis l'attendre en silence jusqu'à ce qu'il le rejoigne; mais le plus souvent c'est le chanteur qui avance en tête, même si l'instrumentiste montre le chemin d'une modulation ou d'un changement de séquence (During 2010, 225).

J'expliquerai la similitude des tessitures, la nuance d'intonation ainsi que l'élasticité du rythme dans les exemples transcrits improvisés.

## 2. LES TRANSCRIPTIONS

La plupart des transcriptions présentées ci-dessous possèdent les éléments mentionnés précédemment, mais dans certains cas, plusieurs paramètres sont plus apparents. En outre, ces facteurs se renforcent mutuellement. Les performances transcrites ont été sélectionnées parmi des musiques modales traditionnelles du Moyen-Orient inscrites dans les systèmes modaux d'Iran (la musique savante persane ou *dastgah*), d'Azerbaïdjan (*mugham*), d'Égypte (*maqam* arabe) et de Turquie (*makam* turc).

Les performances transcrites ont été exécutées par de grands maîtres des traditions orales de ces régions. L'ensemble des exécutions sont improvisées et n'impliquent aucune forme d'écriture musicale. Les maîtres conviennent préalablement le *maqam* ou des modulations probables et dans certains cas ils établiront la forme de la performance.

---

<sup>8</sup> Lutoslawski utilise, selon ses propres termes, un « aléatoire limité », ou « aléatoire contrôlé », ou encore « aléatoire de facture », selon la définition de Werner Meyer-Eppler. Une des formes typiques de l'aléatoire utilisé par Lutoslawski est l'introduction du jeu ad libitum dans une polyphonie. Cet ad libitum collectif, ce contrepoint aléatoire se caractérise par une absence de pulsation commune. Chaque exécutant joue sa partie sans coordination avec les autres. Les textures peuvent atteindre à une polyphonie très fournie, très dense (Balmer 2009, 21).

Bien que les transcriptions soient courtes, elles sont tirées des textures d'improvisations de longue durée en formes *rubato*-lyriques de *taqsim-layali*, de *taqsim-mawwal*, d'*avaz* et *javab-e-avaz*; cependant, les textures transcrites correspondent plus ou moins à l'entièreté de la texture.

## 2.1 Transcription numéro 1 (improvisation de *segah daramad*)<sup>9</sup>

L'*Ejra* ici transcrite correspond à la forme lyrique improvisée *avaz* et *javab avaz* par les grands maîtres de musique iranienne Shajarian (chant), Majd (*tar*<sup>10</sup> iranien) et Bahari (*kamancheh*<sup>11</sup>). La performance correspond à une forme complète d'exécution de musique savante persane selon le système *dastgah* de *segah* (la transcription est focalisée sur le mode de *segah daramad*).

À la figure 9 et aux figures suivantes, les passages entre crochets sont les variations des motifs stéréotypes qui sont parfois prolongés à travers les ornements de *tahrir*, alors que les lignes noires plus épaisses au-dessus de la portée correspondent à des motifs contribuant aux séquences morcelées du mode subordonné. Malgré tout, cette séquence se conclura par une cadence impliquant un motif stéréotype. Ainsi, ces séquences font partie de la structuration des aspects syntaxiques.

En analysant les motifs stéréotypes de trois lignes à la figure 9, j'ai constaté que ces motifs sont réduits et prolongés à travers le micro-contraste existant et effectué par les ornements. La différence avec les techniques d'imitation occidentales réside dans le fait qu'on ne privilégie aucun motif stéréotype par rapport aux autres. Autrement dit, aucun motif stéréotype n'est identifié comme *cantus firmus*. De fait, les cheminements mélodiques similaires des petits motifs stéréotypes et des séquences morcelées dans l'évolution des phrases modales ne permettent pas de prioriser un motif particulier. L'hétérogénéité entre les ensembles des motifs stéréotypes s'obtient à partir de la microrhythmie et des microcontrastes d'ornements par *tekyeh*, *esharé* et *tahrir*, la similitude des tessitures de ces motifs. Ces paramètres avec les traits stylistiques des instruments, y compris les vibratos spécifiques du *kamancheh* et le *riz* du *tar*, nous conduisent à une texture de *segah* dont seules les couleurs de son échelle existent

9 Voir le lien YouTube : <https://youtu.be/lmGZopJvz28> entre les minutages à partir 7 :45 de 8 :20. Consulté en septembre 2022. Place de performance : Shiraz Art Festival, Iran, 1970 رنہ نشج، نای رجش

<sup>10</sup> Instrument à cordes pincées à long manche joué avec un plectre.

<sup>11</sup> Instrument à cordes frottées (vièle à pique).

Figure 9. Transcription numéro 1, réponse au chant (*javab avaz en segah*).

*Javab avaz en segah*

♩ = 72-76 ca

7,45 --8:20

The musical score is arranged in five staves from top to bottom:

- Tar Iranian:** Features a melodic line with rhythmic patterns and a tempo marking of ♩ = 72-76 ca. The piece concludes with a fermata.
- Tenor Solo (Aruz):** Displays a complex rhythmic pattern with the lyrics "ra va" written below the notes.
- A. Gtr.:** Shows a melodic accompaniment with a double bar line and a measure rest.
- T. Solo:** Includes a melodic line with a measure rest and a section marked "vib. gliss" with a tremolo effect.
- Kam:** Features a rhythmic accompaniment starting with a measure rest and a dynamic marking of *p*.



Figure 12. Transcription numéro 2, la comparaison de notation désorientalisée et la performance dans une seconde majeure plus haute que la notation.

The figure displays a musical score with five staves. From top to bottom, they are labeled: 'tambour sortorientalisée', 'Nai', 'Oud', 'Notation originale orientalisée', and 'Nai'. The 'tambour sortorientalisée' staff shows a rhythmic pattern. The 'Nai' staff includes the instruction 'multi sibrato'. The 'Oud' staff shows a melodic line. The 'Notation originale orientalisée' staff is marked '♩ = 86 ca.'. The bottom 'Nai' staff is marked '♩ = 86 ca.' and includes a triplet of eighth notes. To the right of the staves, the text 'huzzam sas semani' is written vertically. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 10/8 time signature.

Figure 13. L'échelle du maqam huzzam en do demi-dièse (l'échelle de performance)

The figure shows a single musical staff representing the scale of the maqam huzzam. The scale consists of the following notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The first two notes, D4 and E4, are enclosed in a rectangular box. Below the staff, the text 'axe modal' is written.

Figure 14. Transcription numéro 3, *maqam nahawand taqsim-mawwal*

*AL TONI 2, TAQSIM*

*♩ = 65 rubato*

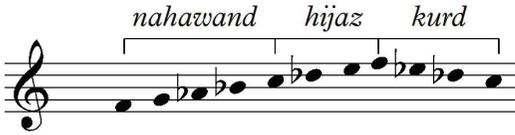
Voice

Violon.

Oud

Nai

Figure 15. L'échelle de *maqam nahawand* composé de trois *jins* (modes) : *nahawand*, *hijaz* et *kurd*.



### 2.3 Transcription numéro 3 (improvisation, *taqsim-mawwal* en *maqam arabe*)<sup>14</sup>

La performance de l'ensemble de quatre strates improvisées de *taqsim-mawwal* repose sur la métrique de la poésie arabe. Ainsi, l'élasticité du rythme par syllabes onomatopées, les microrhythmes en imitation et les empreintes des motifs stéréotypes du *nahawand* sont omniprésents dans cette transcription. En outre, on peut observer à la figure 14 les courts motifs stéréotypes qui s'influencent constamment au cours de la performance. Le motif du violon agit comme une pédale intensifiant l'axe modale, mais l'aspect le plus intéressant de cette interprétation réside dans la relation entre l'oud et le chant, de telle sorte que l'oud annonce la descente du chant. Ainsi, le chant n'est pas la seule ligne principale.

### 2.4 Transcription numéro 4 (improvisation, *mugham Azerbaïdjan*)<sup>15</sup>

En général, on observe une évolution d'un mode selon le *javab avaz* ou réponse au chant. En analysant l'exemple de *javab avaz* improvisé assez lyrique du *mugham azeri d'esfahan*, à première vue, notre attention est portée vers la similitude de tessiture entre le *tar* et le *kamancheh*, les motifs imitatifs entrelacés et la succession d'ornementations au *tahrir*. Bien que la texture abonde en motifs stéréotypes, l'ensemble est morcelé en séquences ; ainsi, j'ai choisi cette texture en raison de ses vocalises mélismatiques ou *tahrir-s* qui se répondent aux instruments *kamancheh* et *tar*. Ces voix illustrent comment les *tahrir-s* improvisés peuvent s'accumuler en construisant une texture très ornementée dans l'ensemble morcelé selon le motif stéréotype du chant. L'élasticité du rythme provenant de syllabes onomatopées des poésies ayant inspiré la mélodie chantée engendre plusieurs choix pour l'improvisateur au moment de former des motifs stéréotypes en *mugham Isfahan*. Autrement dit, la texture obtenue ne correspond qu'aux « branches » d'un motif simple du chant. Les petits ambitus qui se tissent conduisent vers des petits *clusters* et produisent la réverbération naturelle entre les notes conjointes. La microrhythmie et le microcontraste des motifs ornementés dans les mêmes tessitures ont une fonction importante pour le développement de la texture hétérophonique.

<sup>14</sup> Voir le lien YouTube, [https://youtu.be/bHKb4B\\_LecY](https://youtu.be/bHKb4B_LecY) (le minutage transcrit entre 3:30- 4:00), le nom de la pièce: *Allah Mahabba* par le chanteur, Sheikh Amhed Al-Tûni, tiré de l'album *The Sultan of All Munshidin*, Long Distance Released on: 2000-06-01.

<sup>15</sup> Voir le lien YouTube, <https://youtu.be/IWXwJDw-oWg> Minutage transcrit entre 3,00 à 3:45, Le nom de la pièce: "Bayat shiraz" dans le système du *mugam(mugham)*. Le groupe de « Alim Qasimova » grand chanteur d'Azerbaïdjan, Les interprètes : (Tar d'Azerbaïdjan: Malik Mansurov) (Kamança d'Azerbaïdjan : Elxan Mansurov), 1989.

Figure 16 . Transcription numéro 4, *mugham Isfahan*

Qasimov (Azerbaïjan: *Mugam*)  
 (=100-104 RUBATO (l'origine est une tierce majeure plus bas par rapport à la notation))

Voice  
*kamancheli azeri*

Oud

2

*kam.*

Oud

3

*kam.*

Oud

2 fois

Les mêmes  
 matériaux  
 de texture

Figure 17 . L'échelle du *mugham isfahan*

bayat esfahan

### 3. LA COMPOSITION SELON LES MODÈLES HÉTÉROPHONIQUES ORIENTAUX TRANSCRITS : *HOLOGRAMME MODAL* POUR QUATUOR À CORDES

J'ai eu l'occasion de mettre en pratique quelques-uns des principes décrits ci-haut dans *Hologramme modal* pour quatuor à cordes. Dans cette œuvre, on retrouve les principes mentionnés comme les motifs stéréotypes, les formes improvisées telles que le *javab avaz* et le *taqsim-mawwal*, le microcontraste, la souplesse rythmique, la nuance d'intonation, la similitude des tessitures et les différentes variétés d'ornementation y compris le *Tahrir* et la micro-rythmie (*microtiming*) qui trouvent dans ce nouveau contexte une expressivité originale. Ces paramètres correspondent aux concepts contemporains d'hétérophonie comme les espaces d'accumulation<sup>16</sup>, le halo sonore<sup>17</sup> dans la texture et l'analogie entre l'hétérophonie et le phénomène de vibration. Au moment de la composition, j'ai entrepris de rapprocher les paramètres provenant de traditions orientales de ces approches contemporaines. Dans le premier mouvement, qui est élaboré complètement selon des principes associés à l'hétérophonie, j'utilise la notation proportionnelle, une forme d'écriture qui se rapproche des transcriptions *rubato*-lyrique présentées précédemment. Enfin, tous les exemples présentés sont axés sur la préservation des caractéristiques du mode employé.

#### 3.1 Les partitions proportionnelles

Les partitions proportionnelles permettent de préserver et d'illustrer tous les paramètres de « l'approche hétérophonique » en tant que boîte d'aléatoires contrôlés. Ainsi, ce type de partitions est associé à une forme d'écriture qui se rapproche d'une notation graphique permettant d'illustrer les caractéristiques texturales. Ces types de notations peuvent également présenter des éléments associés aux formes traditionnelles lyriques du Moyen-Orient telles que l'élévation et l'abaissement du tempo.

Afin d'illustrer l'élasticité de la musique savante persane et les formes élastiques arabes *taqsim-mawwal*, la plupart des notations de *radif* en tant que répertoire concrétisé de système de *dastgah* et musique iranienne ont été écrites dans un système non mesuré, libre et *rubato*. Le *radif Mirza Abdollah* transcrit par Dariush Talaii et Jean During, ainsi que les pièces folkloriques iraniennes transcrites par Mohammad Taghi Masoudih sont de bons exemples de transcriptions linéaires permettant de rétablir les partitions proportionnelles. Cela peut démontrer que les motifs stéréotypes modaux sont plus élastiques et dépendent davantage des éléments spatiaux que temporellement limités.

<sup>16</sup> « As such, ultimately, any sound phenomenon in the area of agglomeration becomes for us heterophony, regardless of whether it is "constructed" differently [...] Any agglomeration is more or less a heterophony, that is to say a texture, if by this term we understand a special type of structure, in which the individual is "drowned" in the collective. » (Lopo 2016, 121).

<sup>17</sup> « Multiplicités de lignes mélodiques décalées, comme une sorte de réverbération artificielle » (Solomos 1996, 63).

Figure 18. *Hologramme modal*, mouvement 1, mesure 33

The image displays a musical score for the piece *Hologramme modal*, movement 1, measure 33. The score is arranged vertically with four staves labeled V.I, V.II, A., and V.C. from top to bottom. The V.I staff is in treble clef, while the others are in bass clef. The V.I staff begins with a measure number '33' and a dynamic marking of *mp*. It features a series of notes with slurs and accents, with a dynamic change to *f* later in the measure. The V.II staff starts with a dynamic marking of *mp* and also features slurs and accents, with a dynamic change to *f*. The A. staff begins with a dynamic marking of *mp* and includes slurs and accents, with a dynamic change to *f*. The V.C. staff starts with a dynamic marking of *mp* and includes slurs and accents, with a dynamic change to *f*. Above the V.I and V.II staves, there are horizontal lines with arrows indicating a duration of '2'' (two seconds). The V.II staff has a dynamic marking of *fp* at the end. The A. staff has a dynamic marking of *fp* at the end. The V.C. staff has a dynamic marking of *fp* at the end. The score is written in a style typical of 20th-century musical notation, with various articulations and dynamic markings.

L'écriture des polyrythmies naturelles dans un *javab-avaz* et *taqsim-mawwal* implique certaines difficultés pour la lecture de partitions en nous obligeant à simplifier les rythmes spécifiques de ce type de musique de tradition orale.

Finalement, il faut mentionner que certaines sections de l'œuvre imposent une notation traditionnelle de la texture hétérophonique.

Figure 19. L'échelle<sup>18</sup> de *mokhalef segah*



Les quatre motifs stéréotypés de *segah* dans *tahrir ornemantation* sont inspirés de la transcription 4 de Qasimov et de la transcription 1 de Shajarian. Ils forment des ensembles morcelés et impromptus en séquence de *gushe*<sup>19</sup> *mokhalef*. Cependant, toutes les lignes n'impliquent pas nécessairement des motifs stéréotypés déterminés. Ainsi, le découpage des séquences d'une mélodie modèle en 4 strates évoquera finalement le mode de *mokhalef* à la fin du système de 12 secondes. D'une part, l'objectif est d'utiliser le *tahrir* comme un élément sémiotique d'*Avaz* (vocal) et de *javab avaz* issus de la musique iranienne, azerbaïdjanaise et kurde pour construire une texture tissée de microcontrastes et d'agglomérations d'ornementation. D'autre part, la notation proportionnelle permettant davantage de liberté métrique est étroitement liée à des aspects associés à l'aléatoire contrôlé comme l'improvisation. Ainsi, les signes à la fin des notes tenues et élaborés pour les *bends*<sup>20</sup> microtonaux illustrent quelques aspects des nuances d'intonation indéterminées. En outre, la non-coordination des liaisons est conçue pour augmenter l'hétérogénéité des articulations.

En dehors de ce point, les propriétés des notations proportionnelles appuient les capacités d'aléatoire contrôlé et de microrythmie. Chaque strate est composée de plusieurs motifs stéréotypés du mode *dashti* en *mi*, qui sont reconnaissables par les notes tenues ou les lignes épaisses entre les notes (figure 20) et qui sont déployés verticalement. Ils sont inspirés de la forme lyrique mélismatique d'*avaz dashti* remplie d'ornementations de *tahrirs* et de *tekyeh*. Qui plus est, ce passage présente des propriétés importantes telles que la similitude des tessitures dans un petit ambitus, notamment entre les violons et l'alto, les nuances d'intonation en raison des microtonalités variables et l'hétérogénéité de l'articulation associée aux différentes liaisons.

<sup>18</sup> Le bémol avec flèche vers le haut et le dièse avec une flèche vers le bas renvoient à *koron* et *sori*, des signes pour désigner les intervalles de musique actuelle savante persane qui se différencient plus ou moins d'un quart de ton. Dans ce découpage de notation, je les modifie aux quarts de ton.

<sup>19</sup> Mélodie modèle en répertoire de *radif* de musique savante persane.

<sup>20</sup> Une légère variation de la hauteur du son et ce sans discontinuité (contrairement au *glissando*).

Figure 20. *Hologramme modal*, mouvement 1, mesure 15

The image displays a musical score for the piece *Hologramme modal*, movement 1, measure 15. The score is arranged in four staves: Violin I (V.I.), Violin II (V.II), Viola (A.), and Violoncello (Vc.).

- Violin I (V.I.):** Starts with a dynamic marking of *p*. It features a series of notes with accents and slurs. A bracket labeled *2<sup>n</sup>* spans the first two notes. The dynamic changes to *mp* and then *mf*. A box highlights a section with the instruction "vibration par la texture" and the dynamic *pp sfz*.
- Violin II (V.II.):** Starts with a dynamic marking of *p*. It features a series of notes with accents and slurs. A bracket labeled *2<sup>n</sup>* spans the first two notes. The dynamic changes to *mp* and then *mf*. A box highlights a section with the instruction "vibration par la texture" and the dynamic *pp sfz*.
- Viola (A.):** Starts with a dynamic marking of *p*. It features a series of notes with accents and slurs. A bracket labeled *2<sup>n</sup>* spans the first two notes. The dynamic changes to *mp* and then *mf*. A box highlights a section with the instruction "vibration par la texture" and the dynamic *pp sfz*.
- Violoncello (Vc.):** Starts with a dynamic marking of *p*. It features a series of notes with accents and slurs. A bracket labeled *2<sup>n</sup>* spans the first two notes. The dynamic changes to *mp* and then *mf*. A box highlights a section with the instruction "vibration par la texture" and the dynamic *pp sfz*.

The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings. A box labeled "vibration par la texture" is present in the lower part of the score, indicating a specific performance technique. The dynamic markings *pp sfz* are also present in this section. The number 3 is written at the bottom right of the page.

Figure 21. *Hologramme modal*, mouvement 6, les mesures 45 à 47

The image displays a musical score for measures 45 to 47 of the piece 'Hologramme modal', movement 6. The score is arranged in five staves, labeled from top to bottom as Kam, V.I, V.II, A., and Vc. The Kam staff (top) features a melodic line with a fermata over the first measure. The V.I and V.II staves contain complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and slurs. The A. staff (viola) has a more sparse texture with fewer notes. The Vc. staff (cello) provides a rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and slurs. The score is divided into three systems by vertical bar lines. The first system covers measures 45 and 46, and the second system covers measure 47. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). Dynamics such as *f* (forte) are indicated throughout the score.

Figure 22. *Hologramme modal*, mouvement 3, mesures 5 à 7

The image shows a musical score for measures 5 to 7 of the third movement of 'Hologramme modal'. The score is written for four staves: Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (A.), and Violoncello (Vc.). The music is in a modal style, featuring a mix of natural and flat notes. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ord.* (ordine), and articulation marks like accents and slurs. The measures are numbered 5, 6, and 7 at the top of the staves. The V. I. staff has a '5' at the beginning, and the Vc. staff has a '5' at the end.

Figure 23. Hologramme modal, mouvement 6, mesures 20

The image shows a musical score for measures 20 of a piece titled "Hologramme modal, mouvement 6". The score is written for five instruments: Kam (Kameliya), V. I (Violin I), V. II (Violin II), A. (Alto), and Vc. (Violoncelle). The music is in a modal style, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into measures 20, 21, 22, 23, and 24. The Kameliya part is in the treble clef, while the other instruments are in the bass clef. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *f* (forte). The Vc. part has a measure rest in measure 21. The A. part has a measure rest in measure 22. The V. I and V. II parts have measure rests in measures 21 and 22. The Kameliya part has a measure rest in measure 22. The score is written in a standard musical notation style with a clean, professional layout.

Figure 24. *Hologramme modal*, mouvement 1, mesure 1, premier système

The image displays a musical score for the first system of the first movement of *Hologramme modal*. The score is written for four instruments: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The Violon I part begins with a dynamic marking of *p* and a performance instruction *effleur*. Above the staff, there are two horizontal lines with arrows, labeled  $2''$  and  $12''$ , indicating specific time intervals. The Violon II part also starts with *p* and *effleur*, and includes a  $2''$  interval marker. The Alto part is marked with *p* and *effleur*, and features a  $2''$  interval marker. The Violoncelle part is marked with *p* and *effleur*. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and slurs, and the overall layout is clean and professional.

Figure 25. Hologramme modal, mouvement 6, mesures 98 à 100

The image displays a musical score for measures 98 to 100, featuring five staves: Kam (Kam), V.I (Violin I), V.II (Violin II), A. (Arpeggiated), and Vc. (Violoncelle). The score is written in a modal style with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The measures are marked with a measure number '98' at the beginning. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps and flats), and dynamic markings such as *f* (forte) and *gliss.* (glissando). The Vc. staff shows a prominent glissando effect in measures 99 and 100. The overall texture is dense and complex, characteristic of a modal hologram.

Bien que la figure 21 puisse paraître similaire à l'homorythmie des motifs stéréotypes imitatifs entrelacés tout en évoquant le mode *nikriz* en *sol*, les aspects microrhythmiques sont plus caractéristiques de cette texture en raison des différentes dispositions ornementales. En fait, chacune de ces lignes est inspirée d'un type d'ornementation spécifiquement associé à une vocalise mélismatique d'un *tahrir* exigeant un type d'articulation particulier. Par exemple, le premier violon joue un *tahrir* avec les *éshare* ordinaires, alors que l'alto joue le *tahrir tchakkoshi* (en marteau).

Au troisième mouvement, j'utilise quatre modes dans quatre strates différentes qui se déploient ensemble en parallèle. Or, les tessitures communes de leurs petits ambitus et leurs axes modaux communs (tous les axes modaux sont en *do* et sont identifiés par les accents dans la figure 22) résultent en une mélodie épaisse correspondant à un type de masse sonore et à un espace d'agglomération hétérophonique qui se rapproche d'une épaisse polyphonie. Pourtant, bien que cette texture soit construite en quatre voix différentes – ce qui la rapproche de la polyphonie –, le timbre, la densité et le petit ambitus de la tessiture correspondent davantage aux propriétés de l'hétérophonie.

La première section du sixième mouvement (figure 23) représente une section monomodale basée sur le mode *segah*. Cette texture recentre la micro-rhythmie autour des motifs stéréotypes de *segah dastgahi*<sup>21</sup>. Les axes modaux de tous les motifs de *segah* dans chaque strate<sup>22</sup> établissent un intervalle de tierce neutre<sup>23</sup> par rapport à leurs toniques (entourées en noir à la figure 23). On aperçoit les motifs stéréotypes à chaque pulsation et à chaque instrument, à l'exception du violoncelle, dont le motif ne dure qu'une mesure sur quatre. Ainsi, le microcontraste et l'ornementation des versions rythmiques plus élaborées nous mènent vers l'hétérophonie.

Inspiré d'une mélodie modèle issue d'une cadence en mode *shur* ou *bayati*, l'exemple suivant (figure 24) met en évidence le décalage des accents. En fait, ce passage met de l'avant un motif stéréotype produit par la distribution des notes importantes et des modes ainsi que par l'hétérogénéité d'articulation (les notes principales de cette mélodie modèle sont déterminées par les accents). En ce qui a trait aux principes associés à l'hétérophonie, on aperçoit le petit ambitus de quatre notes de *shur* ou *bayati* (*la*, *si* demi-bémol, *do* et *ré*) dans la même tessiture (figure 24).

La combinaison des motifs stéréotype entrelacés de *tchahrgah* en *ré*, la nuance d'intonation, les traits stylistiques différents des cordes dans les tessitures plus ou moins similaires produisent une mélodie épaisse avec des intervalles spécifiques de l'échelle de *tchahrgah* et sont donc un autre exemple de texture hétérophonique.

<sup>21</sup> Associé au système *dastgah* persane.

<sup>22</sup> Respectivement à partir du bas en haut (*sol sori*, *mi koron*, *do sori*, *si koron* et *fa sori*).

<sup>23</sup> Voir la figure 11.

## CONCLUSION

Dans cet article, j'ai voulu démontrer l'importance d'analyser les aspects variés de la tradition orale afin de réduire l'écart existant entre la théorie et la pratique de ces musiques. L'objectif était de développer des méthodes compositionnelles et d'explorer une nouvelle manière d'écriture permettant de ressortir des éléments esthétiques dissimulés dans la tradition orale à partir de l'analyse de transcriptions. Les exemples présentés dans la section précédente illustrent comment les principes de l'hétérophonie qui s'observent dans les répertoires de tradition orale des cultures persanes, arabes et turques peuvent être appliqués à la composition musicale contemporaine. Les compositions tentent de préserver les éléments esthétiques des modes employés en considérant l'ambiance de la musique dite « contemporaine » sur hétérophonie à l'époque contemporaine.

## BIBLIOGRAPHIE

- Arom, Simha et al. 2003. « Typologie des techniques polyphoniques ». *Musiques : une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 5, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez. Actes Sud.
- Abou Mrad, Nidaa. 2004. « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe ». *Cahiers d'ethnomusicologie* 16. <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/464> (consulté le 26 novembre 2022).
- Balmer, Yves. 2009. « Laurent Feneyrou, Giordano Ferrari et Geneviève Mathon, éd. 2007. À Bruno Maderna, volume 1. Paris : Basalte. 558 p. ISBN 978-2-9526717-1-2 (couverture souple) ». *Intersections: Canadian Journal of Music* 29, n<sup>o</sup> 1, 123-129. <https://doi.org/10.7202/039117ar>.
- Colette, Marie-Noël. 2008. « Guy d'Arezzo et "Notre notation musicale moderne" : La transmission écrite du chant dans le haut Moyen Âge. » *Revue de Synthèse* 129, n<sup>o</sup> 3: 363-87. <https://doi.org/10.1007/s11873-008-0045-4>.
- During, Jean. 2023. « The persian *tahrir* as glottal technique and melismatic form. Space of *Mugam* ». 6th International Music Festival, Heydar Aliyev Foundation, Baku, Azerbaijan. <https://hal.science/hal-04385596/document>.
- During, Jean. 2010. *Musique d'Iran : la tradition en question*. Paris : Geuthner.
- During, Jean. 1984. *La musique iranienne : tradition et évolution*. Paris : Éditions Recherche sur les civilisations.
- During, Jean, et Talâ'i Dariush. 1995. « Radif. Intégrale de la musique savante persane ». *Cahiers De Musiques Traditionnelles* 8: 265-265.
- Elsner, Jürgen, Gisa Jähnichen, and Jasmina Talam. 2014. *Maqam : Historical Traces and Present Practice in Southern European Music Traditions*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Henry George Farmer. 2023. *A History of Arabian Music*. Hassell Street Press.
- Fariji, Anis, Jean-Paul Olive, Jean Lambert. 2017. « La tradition musicale au prisme critique de la contemporanéité : Exemple de la modernité musicale arabo-berbère à travers les cas des trois compositeurs : Ahmed Essyad, Zad Moultaqa et Saed Haddad ». Thèse de doctorat. Université de Paris VIII et

- École doctorate Esthétique, sciences et technologie des arts (Saint-Denis, Seine-Saint-Denis).
- Farraj, Johnny, et Sami Abu Shumays. 2019. *Inside Arabic Music: Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. New York : Oxford University Press.
- Farhat, Hormoz. 1990. *The Dastgah concept in Persian music*. New York : Cambridge University Press.
- Fariji, Anis. 2017. « Les figures multiples de l'hétérophonie dans la musique de Zad Moultaqa ». *Circuit* 27 (3) : 23–38.
- Lopo, Olguța. 2016. « Aspects of Heterophonic Syntax in the Works of Ștefan Niculescu: Case Study: *Hétérophonies pour Montreux* ». *Musicology Today* 26 (26): 117–138.
- Massoudieh, Mohammad Taghi. 1988. *Musik in Balūčestān*. K.D. Wagner.
- Massoudieh, Mohammad Taghi. 1996. *Manuscripts persans concernant la musique : catalogue*. G. Henle Verlag.
- Merati, Mohammad Ali. 2016. *Les Maqâms anciens et les instruments de la musique kurde d'Iran et d'Irak*. Éditions L'Harmattan.
- Moultaqa, Zad. 2019. « Hétérophonie, hétérotopie ». *Filigrane*. Consulté le 28 mars 2024. <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=997>.
- Ogunnaïke, Oludamini. 2020. *Poetry in Praise of Prophetic Perfection: A Study of West African Arabic MadiH Poetry and Its Precedents*. Cambridge : The Islamic Texts Society.
- Plenckers, Leo J. 2021. *Arab Music: A Survey of Its History and Its Modern Practice*. Summertown, Oxford: Archaeopress Publishing Ltd. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/j.ctv25wxc5k>.
- Picard, François. 2001. « Modalité et pentatonisme ». *Analyse musicale*, 2<sup>e</sup> trimestre, 37–46. <https://shs.hal.science/halshs-00578344/document>.
- Pike, Kenneth L. 1967. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. Berlin/Boston : De Gruyter Mouton.
- Powers, Harold S., Frans Wiering, James Porter, James Cowdery, Richard Widdess, Ruth Davis, Marc Perlman, Stephen Jones et Allan Marett. 2001. « Mode ». Oxford Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43718>.
- Ramzy, Carolyn M. 2015. « Modern Singing Sons of the Pharaohs: Transcriptions and Orientalism in a Digital Coptic Music Collection ». *Ethnologies* 37 (1) : 65–88.
- Shumays, Sami Abu. 2013. « Maqam Analysis: A Primer ». *Music Theory Spectrum* 35 (2) : 235–255.
- Signell, Karl L. 1977. *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Asian Music Publications.
- Solomos, Makis. 1996. *Iannis Xenakis*. P.O. Éditions.
- Talai, Dariush. 2014. « The musical language Elements of Persian musical language: modes, rhythm and syntax ». *Kimiya-ye-Honar* 3 (11) : 5–35.

- Tavakol, Showan. 2017. « Exploration, en composition musicale, des rencontres entre musiques de l'Occident et du Moyen-Orient, particulièrement d'Iran », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- Touma, Habib. 1977. *La Musique Arabe*. Paris: Éditions Buchet/Chastel.
- Touma, Habib Hassan. 1978. « Book Review: Musik in Būšehr (süd-Iran), Vol. I. Vol. II ». *The World of Music* 20 (2) : 155–155.
- Van Khê, Tran. 2017. « Modes musicaux ». *Encyclopédie Universalis*. Consulté le 28 mars 2024. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/modes-musicaux/>.
- Yöre, Seyit. 2012. « Maqam in Music as a Concept, Scale and Phenomenon. » *Zeitschrift Für Die Welt Der Türken* 4 (3) : 267–86.

## RÉSUMÉ

L'auteur de l'article s'appuie sur une hypothèse fondamentale pour structurer son analyse : la prédominance d'une texture musicale hétérophonique, inhérente aux traditions orales du système modale du *maqâm* et du *dastgâh* (régimes modaux de l'Asie occidentale et du Moyen-Orient). Cette texture spécifique constitue le fondement de son inspiration. Le profil du musicien-compositeur de l'auteur de l'article, qui est à la fois un virtuose du kamâneh issu de la tradition orale iranienne et un compositeur de musique contemporaine occidentale, est la clé de lecture de cet article hybride mêlant musicologie et composition. En tant que musicien traditionnel, il débute par la transcription et l'analyse de ces traditions orales pour déceler les mécanismes sous-jacents de cette hétérophonie régionale, avant, en tant que compositeur contemporain occidental, de s'en inspirer pour créer une texture similaire dans un quatuor à cordes, qu'il soumet ensuite à une analyse approfondie des éléments hétérophoniques intégrés.

*Mots-clés*: hétérophonie; musique transculturelle; composition contemporaine; dastgah; maqam; musique de l'Asie de l'Ouest

## ABSTRACT

The author relies on one fundamental hypothesis to structure his analysis: the predominance of a heterophonic musical texture, inherent to the oral traditions of the *maqâm* and *dastgâh* modal system (modal regimes of Western Asia and the Middle East). This specific texture forms the basis of his inspiration. The profile of the author as a performer-composer who is both a virtuoso of the kamâneh from the Iranian oral tradition and a composer of contemporary Western music, is the key to reading this hybrid article combining musicology and composition. As a traditional musician, he begins by transcribing and analyzing these oral traditions to uncover the underlying mechanisms of this regional heterophony, before, as a contemporary Western composer, drawing inspiration from them to create a similar texture in a string quartet, which he then subjects to in-depth analysis of its integrated heterophonic elements

*Keywords* : heterophony; transcultural music; contemporary composition; dastgah; maqam; music of West Asia

**NOTE BIOGRAPHIQUE**

Showan Tavakol est un maître du kamancheh et du violon iranien, originaire de Téhéran, en Iran. Avec une formation en ethnomusicologie et des études approfondies en musique traditionnelle et contemporaine, il est devenu un compositeur et interprète de premier plan. Le travail de Showan présente des compositions originales, des musiques de films et des collaborations avec divers ensembles. Maintenant basé à Montréal, il continue de mélanger les traditions musicales iraniennes avec des influences modernes, créant une musique unique et captivante.

**BIOGRAPHY**

Showan Tavakol is a master of the kamancheh and Iranian violin, originally from Tehran, Iran. With a background in ethnomusicology and extensive studies in traditional and contemporary music, he has become a prominent composer and performer. Showan's work features original compositions, film scores, and collaborations with various ensembles. Now based in Montreal, he continues to blend Iranian musical traditions with modern influences, creating unique and captivating music.