

Pourquoi composer de la musique monodique

Why write monodic music

José Evangelista

Volume 1, Number 2, 1990

Montréal musiques actuelles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902017ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902017ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Evangelista, J. (1990). Pourquoi composer de la musique monodique. *Circuit*, 1(2), 55–70. <https://doi.org/10.7202/902017ar>

Article abstract

Why, after the extraordinary evolution of harmony in Western music, is a composer of today interested in writing monodic music, thus distancing with a harmonic language, counterpoint, chords, etc.? José Evangelista answers this by examining how monodic (or heterophonic) writing can be applied to chamber, orchestral or solo piano music through examples of his works. Melody then becomes the organizing parameter of composition. He describes his evolution from complex polyphonic writing to heterophony thanks to the revelation of Javanese gamelan music and of other Asian musical traditions.

Pourquoi composer de la musique monodique

José Evangelista

Pourquoi, après l'évolution extraordinaire de l'harmonie dans la musique occidentale des derniers siècles, un compositeur d'aujourd'hui décide-t-il d'écrire de la musique monodique en abandonnant l'harmonie, le contrepoint, les accords, etc. ? La musique aujourd'hui, comme presque tous les domaines de l'activité humaine, existe à un niveau planétaire ; elle n'est pas nécessairement circonscrite à une culture ou à une région particulière du monde. Ainsi, nos contacts avec les musiques d'autres cultures peuvent enrichir notre compréhension du phénomène musical. D'ailleurs, un grand nombre de compositeurs au ^{xx}e siècle ont reçu l'impact des musiques venues de l'extérieur du monde occidental. Or, un des traits les plus communs aux musiques d'autres cultures, spécialement celles d'Asie, est l'absence d'un langage harmonique autonome. Ce sont des musiques basées principalement sur la mélodie et sur le rythme, même dans les situations de polyphonie, c'est-à-dire dans la musique pour plusieurs exécutants. Dans ce cas, on emploie des techniques d'organisation verticale inusitées en Occident. La plus commune est l'hétérophonie : une ligne mélodique génère toutes les lignes d'une texture, même complexe. L'éventail de situations différentes varie entre le cas simple d'une voix accompagnée par un instrument monodique jusqu'au cas complexe d'un orchestre de type indonésien (gamelan) formé de quelque trente musiciens. Dans les deux cas, le principe est le même. On imagine la texture sonore comme un ensemble de lignes parallèles (les différentes voix), chacune réalisant simultanément une version légèrement différente de la même mélodie. Cette mélodie, point de départ de la composition, est une sorte de *cantus firmus* (à partir de maintenant, j'emploierai CF pour *cantus firmus*). Quelques-unes des lignes sont des ornements complexes du CF, d'autres en sont des versions simplifiées, voire des réductions abstraites. La situation est fragile car si la texture est trop dense, elle peut devenir presque anarchique. À l'autre extrême, lorsque les lignes sont identiques, on obtient l'unisson ou la simple doublure du CF à deux octaves ou plus, ce qui constitue une monodie au sens strict. Par conséquent, « texture monodique » et « texture hétérophone » sont des expressions pratiquement équivalentes. En effet, une texture hétérophone est nécessairement

monodique (c'est-à-dire qu'elle est basée exclusivement sur une mélodie)⁽¹⁾ et une texture monodique s'exécute presque toujours de façon hétérophone, sauf dans le cas d'un instrument monodique ou d'un unisson strict ou de la doublure en octaves.

Je voudrais maintenant exposer de quelle façon s'est concrétisé pour moi le contact avec certaines cultures musicales et comment j'ai évolué jusqu'à l'écriture de type hétérophone ou monodique.

Comme chez beaucoup de musiciens occidentaux, ma formation de compositeur a commencé avec l'harmonie. Je me souviens d'avoir essayé, sans succès, de composer lorsque j'avais douze ou treize ans et comment j'ai écrit ma première petite pièce lorsque j'ai possédé quelques rudiments d'harmonie. Sans m'en rendre compte, je faisais partie d'une tradition occidentale où l'harmonie est le principal paramètre de l'organisation musicale. Mes préférences allaient vers l'harmonie postimpressionniste, telle qu'héritée en Espagne à travers Falla, Rodrigo, Mompou, etc. Mon maître fut Vicente Asencio (1908-1979), dont l'attitude coïncidait pleinement avec cette façon de voir la musique : une musique tonale avec des colorations modales et des mélodies diatoniques subordonnées à l'harmonie. Cette manière de concevoir les rapports entre mélodie et harmonie fut exprimée par Felipe Pedrell⁽²⁾ de façon confondante : « (...) depuis les origines de la musique moderne, toutes les mélodies, populaires ou non, ont été pensées harmoniquement : une simple mélodie populaire est virtuellement harmonique et enfin, on peut affirmer que toute mélodie populaire contient le germe harmonique latent qui l'a engendrée. Pour traduire sa signification dans le tout artistique qui lui est propre, il suffit de l'expérimenter par en dedans, et le miracle de la compréhension s'accomplit » (Pedrell, 1958, p. 33). Ce qu'on tire de ces commentaires, c'est donc la suprématie de l'harmonie, et même le besoin de l'harmonie pour la musique d'origine monodique, qui, sans elle, serait une musique incomplète.

Je me suis intéressé, par la suite, à l'harmonie de Messiaen qui, peut-être, a porté l'harmonie tonale à ses limites possibles de complexité. À partir de là, je suis passé à une harmonie plus complexe de douze sons, ni tonale, ni sérielle, telle que représentée dans la musique de Lutoslawski. Sous son influence et celle de Ligeti, je me suis intéressé à des textures complexes et à ce qu'on entend par micropolyphonie : le nombre de lignes est si grand que celles-ci perdent leur individualité et ne donnent qu'un effet plutôt global. Également à cette époque, j'ai découvert les contrepoints flamand et italien de la Renaissance et aussi celui d'Ives dont les textures sont en plus polyrythmiques. À ce point-là, j'ai expérimenté un changement radical dans ma perception de la texture lorsque j'ai mis en relation inconsciemment tout ce matériau contrapuntique avec la texture complexe du gamelan javanais. Ils avaient en commun une polyphonie qu'on pourrait qualifier de « stratifiée » (Hood, 1975) : les différentes voix ou ingrédients sonores ressemblent à des strates géologiques en ce qu'elles

(1) Boulez (1963 : 134 et 155) étend le principe de l'hétérophonie à d'autres entités plus complexes que la monodie.

(2) Felipe Pedrell (1841-1922) compositeur et musicologue espagnol. Il est surtout connu pour ses travaux sur la musique espagnole de la Renaissance et sur le folklore. Il a été le maître de bon nombre de compositeurs dont Albéniz, Falla, etc. Il est considéré comme l'inspirateur de l'école nationaliste et le pionnier de la musicologie en Espagne.

se distinguent par leur densité et ne se mélangent pas, quoique le résultat global soit très équilibré. Cette stratification se trouve souvent chez Ligeti (*Melodien*) et chez Ives (*Three Places in New England*). Le changement de perception a eu lieu lorsque j'ai découvert le merveilleux paradoxe du gamelan javanais : bien que sa texture soit stratifiée et complexe, elle n'est pas basée sur le contrepoint, comme chez Ligeti ou Ives, ni sur l'harmonie, comme chez Lutoslawski. C'est une texture basée sur une mélodie, simple et monotone rythmiquement, à partir de laquelle se déduisent toutes les autres lignes. L'aspect paradoxal du gamelan est très stimulant : d'une part, on a l'impression d'une complexité dans la texture, mais d'autre part, la texture est transparente car on peut suivre l'évolution de la mélodie développée en parallèle par une trentaine de musiciens. Je me rappelle que cela a représenté une grande révélation pour moi. Mon oreille s'est beaucoup affinée lorsque j'ai pu écouter la texture complexe du gamelan comme une sorte de « supermélodie ». Un dernier facteur a également été déterminant dans mon évolution : certaines œuvres de Stockhausen des années soixante-dix et celles de quelques-uns de ses disciples, comme mon regretté ami Claude Vivier (1948-1983), employaient des mélodies (non pas des séries !) comme point de départ de la composition. Je me souviens de *Tierkreis* et d'*Indianerlieder* comme de l'air frais, par leur invention mélodique de douze sons, sérielle mais pas antitonale.

À partir de ce moment-là (1981-1982), j'ai abandonné le contrepoint et l'harmonie et j'ai presque toujours travaillé à partir d'une mélodie que j'inventais de façon spontanée. Par conséquent, le premier élément de ma technique est l'élaboration d'une mélodie, point de départ pour la composition. J'entends « mélodie » dans un sens assez conventionnel, c'est-à-dire une ligne spontanée et *cantabile*. Cependant, mes mélodies emploient les douze sons et sont habituellement longues. Il ne s'agit pas de thèmes de quelques mesures. Par exemple, quelques-unes de mes mélodies durent deux ou trois minutes. Ce sont des constructions assez élaborées qui exigent un long travail jusqu'à la rédaction de la version définitive. Mes mélodies sont de plus cycliques : la fin enchaîne avec le début, ce qui permet un développement aussi long que nécessaire.

Dans les exemples 1 et 2 apparaissent les CF de *Clos de vie* (1983) et de *Piano concertant* (1986-1987).

♩ = 54

5

10

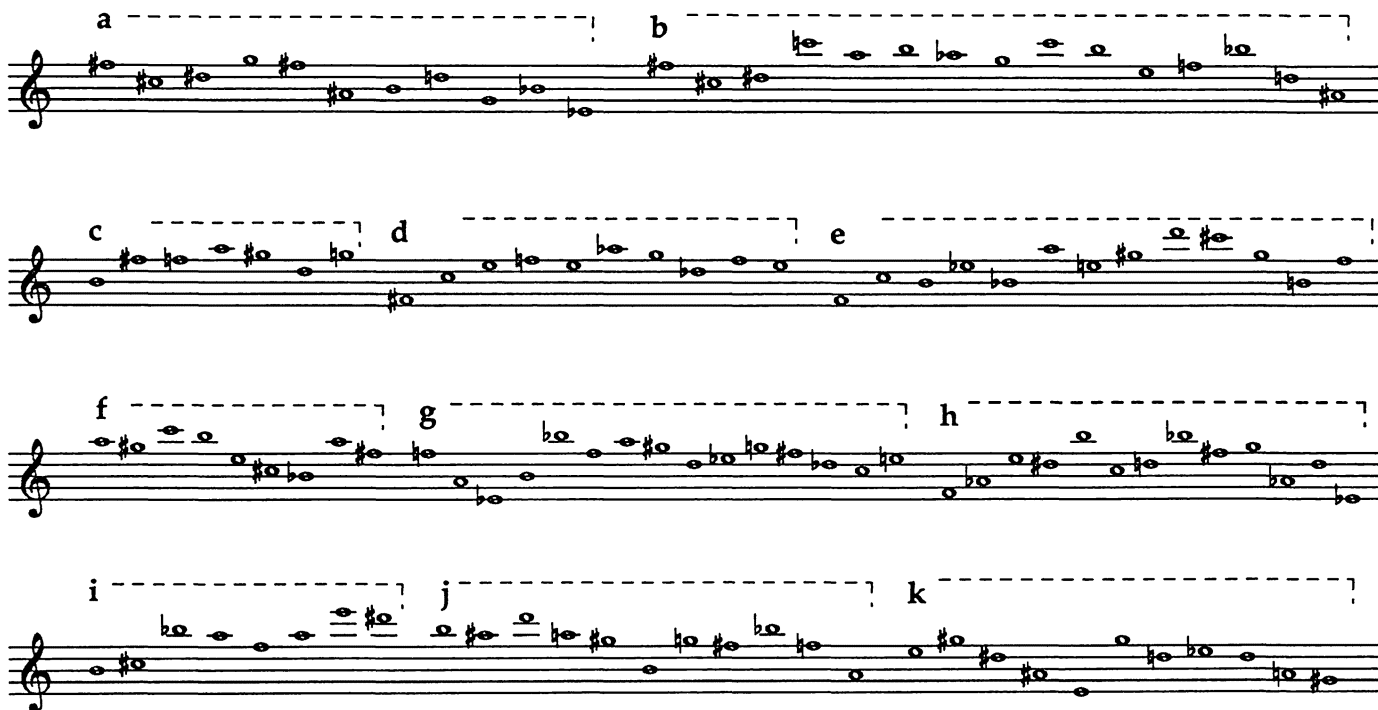
15

20

25

Exemple 1 CF de Clos de vie

Dans le premier cas, il s'agit d'une mélodie travaillée avec un rythme précis, alors que le deuxième présente une succession de hauteurs à rythme indéterminé.



Exemple 2 CF de *Piano concertant*

Tout au long d'une œuvre donnée, ce CF est traité de façon cyclique, de sorte que la fin s'enchaîne avec le début. Ce traitement cyclique du CF constitue un aspect important de ma technique de composition. (Je montrerai plus loin le rapport entre le CF cyclique et la forme.) Cependant, la mélodie peut être élaborée de différentes manières dans les cycles successifs. Par exemple, dans *Clos de vie*, j'emploie l'ornementation

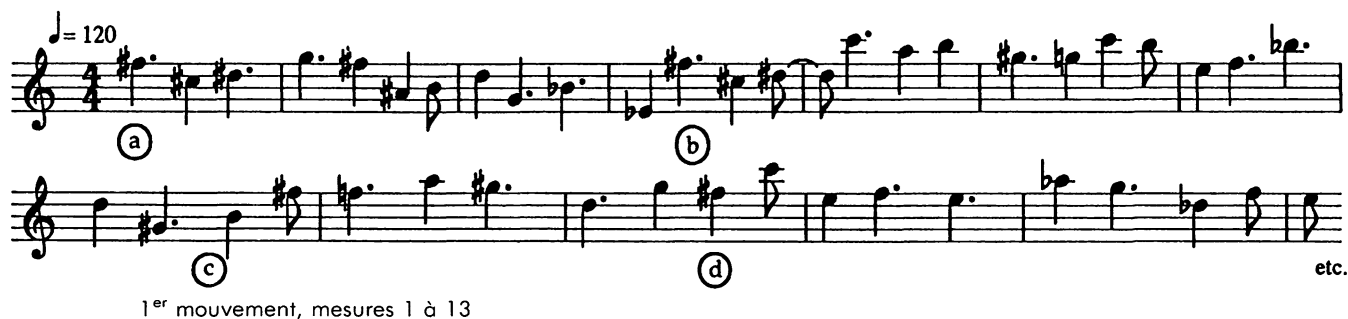


Exemple 3

et une sorte de renversement des intervalles «note à note» : les noms des hauteurs sont les mêmes, mais les intervalles changent de direction, un par un.

**Exemple 4**

Dans *Piano concertant*, le CF de l'exemple 2 est utilisé dans le premier et dans le quatrième mouvement. Il génère pourtant des lignes mélodiques de caractère très différent.

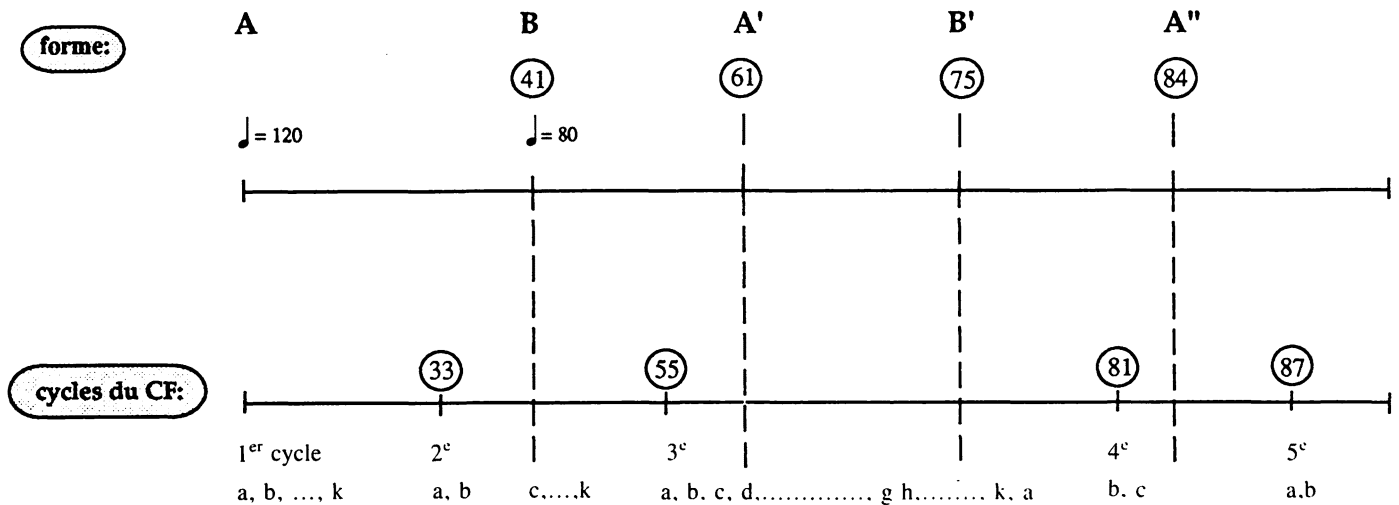
**Exemple 5** 1^{er} mouvement, mesures 1 à 13**Exemple 5** 4^e mouvement, mesures 1 à 5

J'emploie ainsi le renversement décrit ci-dessus pour engendrer une espèce de second thème.

**Exemple 6** 1^{er} mouvement, mesures 41 à 45

NOTA: Les lettres c, d et e renvoient aux fragments de l'exemple 2.

En général, le traitement cyclique de la mélodie (par exemple, dans le premier mouvement de *Piano concertant*, le CF apparaît quatre fois et dans le quatrième mouvement, cinq fois) permet une grande flexibilité par rapport à la forme. Qui plus est, le traitement cyclique en soi *n'impose pas* la forme; le CF dans ses différentes présentations, se prête à un jeu ambigu que j'ai exploité à loisir. Par exemple, dans le premier mouvement de *Piano concertant*, la forme pourrait être décrite par le schéma ABA'B'A'' où A et B seraient deux sections à caractère contrastant, idée, donc, très proche d'un rondo conventionnel. Et c'est à dessein que cette segmentation ne coïncide pas avec celle du CF, tout comme dans le motet isorythmique du Moyen Âge, les cycles de *talea* et de *color* du CF peuvent être asynchrones.



Les numéros encadrés indiquent les mesures dans la partition; les lettres a, b, c, ..., k renvoient aux fragments du CF (voir exemple 2).

Une situation semblable se présente avec le même CF dans le quatrième mouvement.

Le deuxième élément de ma technique concerne le type de texture. Comme je l'ai déjà dit, j'ai abandonné l'harmonie et le contrepoint à partir d'un certain moment de mon évolution et j'ai adopté presque toujours une texture hétérophone ou monodique. Voici quelques exemples de textures hétérophones, tantôt simples, tantôt complexes.

Dans la première section de *Clos de vie*, le CF de l'exemple 1 est présenté dans un unisson orchestral assez strict. Il n'y a que des doublures à l'octave, des changements de timbre et de petites ornements, ce qui permet de suivre facilement à l'audition la mélodie de l'exemple 1. Dans la deuxième section, je pars d'une hétérophonie assez simple où les hauteurs sont traitées avec des valeurs rythmiques quelque peu différentes pour créer une inexactitude entre les deux voix :



Exemple 7

Le reste de la texture à ce point-là est fait de doublures de l'une ou l'autre de ces deux lignes, un peu comme si on amplifiait les différences rythmiques du noyau des deux voix de l'exemple 7.

Dans une autre section de la même œuvre, je réalise deux lignes déduites d'une ligne rapide, elle-même une ornementation remplie du CF (c'est d'ailleurs la section « rapide » de l'œuvre), qui donnent l'illusion d'un contrepoint à trois voix. On pourrait décrire ceci comme de la « fausse polyphonie » puisque les deux nouvelles voix ne sont pas réellement indépendantes de la première, mais ses conséquences exactes. D'autre part, le caractère volontairement *cantabile* et par degrés conjoints de ces lignes déduites augmente les possibilités de les percevoir comme des contrepoints indépendants de la première ligne.



Exemple 8

En général, j'ai plus souvent employé une écriture hétérophone libre dans laquelle le CF génère plusieurs versions simultanées de lui-même. Ceci s'applique surtout à des textures d'orchestre, généralement plus complexes. (Voir exemple 9.)

C'est peut-être ici que j'ai mené le plus loin le principe d'une monodie qui crée l'illusion d'une polyphonie. Il existe cependant dans ce type d'écriture le danger de créer une texture trop chargée et confuse par la prolifération d'un très grand nombre de lignes hétérophones légèrement différentes les unes des autres. Ceci peut même empêcher une perception claire du CF.

Dans d'autres cas de texture hétérophone complexe, il n'y a aucun instrument qui réalise le CF de façon totalement claire et complète. Dans ce cas-là, le CF devient virtuel : il n'y a que ses variantes. La perception du CF est alors différente, puisqu'elle est plutôt globale ou synthétique. (Voir exemple 10.)

Depuis 1989, je m'intéresse à des textures qui, bien que strictement dérivées d'une mélodie, incorporent des accords de quatre ou cinq sons. Un exemple de cette écriture est *Ô Bali*, œuvre écrite en hommage à la musique balinaise. (Voir exemple 11.)

Le CF est donné par les flûtes, le violoncelle et le vibraphone. Le piano exécute un ostinato rythmique tout en suivant les notes du CF. Les violons ont également des événements rythmiques assez personnalisés et la contrebasse donne des appuis espacés du CF dans le registre grave. Cependant, il y a de temps en temps des accords syncopés du piano et du vibraphone qui donnent l'impression d'une écriture véritablement harmonique, alors qu'en réalité, ces accords sont constitués des notes immédiatement précédentes de la mélodie. C'est comme une verticalisation momentanée de fragments du CF. Cette technique fournit une alternative à la monodie stricte sans trahir son esprit. Malgré les apparences, il n'y a pas de langage vertical indépendant mais une plus grande flexibilité de traitement.

Pour terminer, je vais présenter un cas particulier : comment j'ai appliqué la texture monodique au piano. Puisque l'évolution du piano est parallèle à celle de l'harmonie, il semblerait que ce soit un instrument auquel l'écriture monodique ne convienne pas. Cependant, un penchant pour cet instrument m'a incité à essayer une écriture monodique qui lui soit adaptée avec *Piano concertant* (1986-1987), pour piano et orchestre, et *Monodías Españolas* (1988), pour piano solo. Je me limiterai à une analyse de la dernière œuvre dont l'écriture est plus épurée.

Exemple 9 *Piano concertant*, 2^e mouvement, mesures 29 à 32.

[illegible]

Exemple 11 Ô Bali, mesures 163 à 165.

Les exemples de musique monodique dans la littérature pianistique consistent surtout en des lignes mélodiques doublées à l'octave. Il y a occasionnellement des pièces entières ainsi écrites. Par exemple, le dernier mouvement de la *Sonate en si bémol mineur* de Chopin; la partie de piano du deuxième mouvement du *Deuxième Concerto pour piano* de Prokofiev; le deuxième mouvement du *Premier Concerto pour piano* de Bartók, etc.

La question que je me suis posée avec ma pièce est s'il était possible de réaliser une texture monodique qui ne soit pas banale, en évitant, par exemple, les doublures à l'octave, tout en restant pianistique. Je me suis inspiré de la musique islamique (musique pour qanun, santur et, dans une moindre mesure, de la musique pour ud et autres luths) et de la musique birmane.

Je voudrais m'arrêter brièvement sur cette dernière. Il s'est produit en Birmanie un phénomène intéressant: les instruments occidentaux introduits pendant la période coloniale britannique, en particulier le piano, le violon et la guitare, sont aujourd'hui employés par des musiciens du pays, non seulement pour la musique d'inspiration occidentale, mais aussi pour faire de la musique traditionnelle birmane. Or, cette dernière est monodique et c'est pourquoi l'emploi du piano pose un défi intéressant. Loin d'harmoniser à la manière occidentale les mélodies traditionnelles, les Birmans emploient quelques techniques monodiques: la plus simple est la doublure à l'octave; il y a aussi des rencontres à la neuvième ou d'autres intervalles dissonants, des changements fréquents de registre et de l'ornementation.

En février 1986, j'ai étudié brièvement le piano avec deux distingués musiciens de Rangoon: U Ko Ko et U Thein Han. Ce fut un apprentissage stimulant qui m'a aidé à développer une écriture monodique pour le piano. Par la suite, j'ai écrit une pièce pour laquelle, plutôt que de réaliser des mélodies originales, j'ai pris des mélodies folkloriques espagnoles: ce sont les *Monodías Españolas*. J'ai pris ce matériel, attiré par la beauté du folklore espagnol, mais aussi intéressé à essayer de le traiter d'une façon qui me semblait justifiée: beaucoup de mélodies populaires sont monodiques à l'origine et un bon nombre d'entre elles s'exécutent sans accompagnement harmonique. De plus, il y en a beaucoup qui appartiennent à un monde modal différent des modes majeur et mineur, ce qui rend leur harmonisation, sinon impossible, souvent forcée. J'ai pensé, donc, que je pourrais mettre au service de cette musique monodique mon expérience en musique monodique, ce qui permettrait d'utiliser ce répertoire sans être obligé d'avoir recours à l'harmonisation. D'autre part, le piano a justement été l'instrument préféré pour le développement de la tradition espagnole (Albeniz, Granados, Falla, Mompou, etc.) qui présente des références plus ou moins directes avec le folklore.

Les techniques que j'emploie sont les suivantes:

- a) hétérophonie à deux octaves: fondamentalement, chaque main réalise une version légèrement différente de la mélodie. Naturellement, l'hétérophonie à l'unisson est impossible au piano

♩ = 60-63

The musical score is for the piece 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. It is written for piano and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The second system includes tempo markings: *rit.* (ritardando), *accel.* (accelerando), and *a tempo*. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp (F#).

Exemple 12 *Valencianes*, mesures 1 à 6.

- b) ornementation

CF.

CF.

Exemple 13 *El caballero Don Marcos, mesures 9 à 16.*

c) octaves brisées

CF.

Exemple 14 *De laurel es la rama*, mesures 6 à 15.

d) changements fréquents de registre qui donnent l'illusion d'une mélodie qui s'étend sur plusieurs octaves

$\text{♩} = 110$

Exemple 15 *El caballero Don Marcos*, mesures 1 à 8.

NOTA: Ici, le CF est le même que dans l'exemple 13.

Dans la pratique, les quatre techniques apparaissent combinées entre elles.

L'écriture monodique, telle que décrite ici, prend pour modèles d'autres traditions en dehors de l'Occident. Elle s'incorpore comme une possibilité de plus à l'intérieur de l'éventail des techniques du xx^e siècle. Elle permet de redonner au paramètre mélodique un rôle prépondérant dans le discours musical : à la différence de la tradition occidentale des derniers siècles, la mélodie devient le seul élément unificateur du discours musical sans la contribution du contrepoint ni d'un langage harmonique indépendant. C'est peut-être là que réside son intérêt.

Partitions :

Clos de vie, *Piano concertant*, *Ô Bali* et *Monodías Españolas*, Paris, Éditions Salabert.

Enregistrements :

Clos de vie, in «Montréal Postmoderne», Centredisques, CMC 2085.

Un disque compact réunissant les œuvres citées plus haut paraîtra sous peu dans la collection «Salabert Actuels», Paris (SCD 9102/HM83). Les extraits musicaux ont été reproduits avec l'aimable autorisation des Éditions Salabert.

Ouvrages :

BOULEZ, P. (1963), *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier.

HOOD, M. (1975), «Improvisation in the Stratified Ensembles of South East Asia», *Selected Reports in Ethnomusicology*, vol. II, n° 2, pp. 25-33.

PEDRELL, F. (1958), *Cancionero Musical Español*, Barcelone, Boileau, vol. I.

Caligraphie des exemples musicaux : Rémi Lapointe.