

# Les figures multiples de l'hétérophonie dans la musique de Zad Moultaqa

## *The Many Faces of Heterophony in the Music of Zad Moultaqa*

Anis Fariji

Volume 27, Number 3, 2017

Illusions polyphoniques : José Evangelista et l'hétérophonie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1042836ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1042836ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fariji, A. (2017). Les figures multiples de l'hétérophonie dans la musique de Zad Moultaqa. *Circuit*, 27(3), 23–38. <https://doi.org/10.7202/1042836ar>

Article abstract

*The Franco-Lebanese musician Zad Moultaqa reframes the musical material of his native Near East culture within the universe of contemporary music. This distanced relationship serves to renew the very perception of cultural heritage, so that certain innate qualities that went unremarked in their original cultural milieu now appear loaded with aesthetic potential when seen from this new angle. In particular, this is the case with heterophony. In this regard, Moultaqa's approach seems homologous with that of José Evangelista who, from an equally removed viewpoint, borrowed the heterophonic process and the principle of monodic line from certain Asian traditions. Certainly a "floating" textural quality, which has mimetic rather than strictly rational value and is primarily an oral phenomenon, can be found in the music of both composers. And in Moultaqa's case, heterophony is not as important in isolation as what it yields in combination: In conjunction with other writing techniques, the oral tradition gives rise to a diversity of intrinsic aesthetic values.*

# Les figures multiples de l'hétérophonie dans la musique de Zad Moultaqa

Anis Fariji

## Introduction : la « ligne » comme valeur de l'héritage monodique

L'hétérophonie s'introduit dans la musique de Zad Moultaqa avant tout par voie interculturelle. Le compositeur franco-libanais assume ouvertement, en effet, la démarche qui consiste à combiner les procédés de la modernité musicale occidentale avec des éléments de musiques traditionnelles arabes, dont explicitement l'hétérophonie<sup>1</sup>. En cela, la conduite de Zad Moultaqa paraît homologue de celle de José Evangelista, dont « les œuvres, écrit Jacques Amblard, du point de vue de l'emploi de [l'hétérophonie], font figure de “modèle” dans le paysage de la musique contemporaine de la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> », celui-ci s'inspirant, de même, de musiques extraeuropéennes comme le gamelan javanais, la musique « islamique » ou la musique birmane<sup>3</sup>.

Pour autant, ni chez Evangelista ni chez Moultaqa le recours à l'hétérophonie ne rime avec quelque exotisme facile. Chez le premier, loin de là, la texture hétérophonique contrecarre d'emblée une telle propension dans la mesure où le matériau mélodique référent est soigneusement travaillé dans le sens d'une atonalité libre. Et si chez Moultaqa l'hétérophonie émerge souvent en présence de traces du matériau modal proche-oriental, toutefois, aussi bien la texture résultante que le déroulement formel sont élaborés de telle sorte que ni l'hétérophonie ni le matériau traditionnel ne valent en soi, comme « marques culturelles ». Bien plutôt, l'emploi de l'hétérophonie chez ces deux compositeurs, *mutatis mutandis*, loin d'être un transfert culturel passif, semble activement motivé comme réponse à certaines problématiques de la modernité musicale, et de la forme musicale plus précisément.

1. Voir la biographie officielle du compositeur : <http://zadmoultaqa.com/musique/biographie/> (consulté le 1<sup>er</sup> juillet 2017).

2. Amblard, 2013, p. 1194.

3. Voir Evangelista, 1991.

4. Voir Adorno, 2013.

5. *Ibid.*, p. 142.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 150.

8. Evangelista, 1990, p. 70.

9. Amblard, 2013, p. 1207.

10. Moulta, cité in Wasselin, 2013, p. 11.

Dans son essai « La forme dans la Nouvelle Musique<sup>4</sup> », Theodor W. Adorno montre en effet que la forme musicale dans la modernité achoppe inéluctablement à une situation paradoxale, alors qu'elle s'émancipe. L'émancipation de la forme est comprise ici dans le sens d'une individuation accrue de l'élément du détail qui tend par conséquent à subvertir les schèmes formels préétablis. L'horizon utopique d'un tel processus historico-esthétique, tel que la Seconde École de Vienne l'a préfiguré, est une forme constituée d'éléments absolument singuliers – « l'irrépétable [...] le temps ouvert et irréversible<sup>5</sup> ». Or voilà qui provoque, selon Adorno, son propre contraire : en l'absence d'articulation, « le changement inlassable glisse dans la monotonie du toujours pareil<sup>6</sup> ». La forme encourt dès lors sa propre désintégration. C'est pourquoi Adorno plaide pour réhabiliter certains moyens de l'articulation formelle, dont la *ligne* : « la puissance formatrice de la ligne devrait être redécouverte dans sa dimension originaire<sup>7</sup> ».

Il y a tout lieu de croire que le recours à l'hétérophonie dans la musique contemporaine et à l'esprit monodique qu'elle suppose a quelque médiation à voir avec cette tendance de la désintégration formelle. Ainsi, Evangelista explique que l'intérêt de l'écriture monodique – et, en l'occurrence, hétérophonique – réside dans sa capacité à unifier le discours musical « sans la contribution du contrepoint ni d'un langage harmonique indépendant<sup>8</sup> ». Aussi Amblard y perçoit-il une réaction « à un certain maniérisme issu d'une valorisation de la complexité propre aux avant-gardes de l'après-guerre<sup>9</sup> ». Quant à Moulta, il ne semble pas montrer du doigt autre chose quand il avance ceci :

Je crois que la Seconde Guerre mondiale a créé des peurs et fait perdre confiance, à raison, en la capacité de l'homme de sentir, de s'émouvoir et de se laisser aller vers des forces inexplicables. Elle l'a poussé à occuper un espace mental de plus en plus contrôlable et quantifiable, espace absolument incompatible avec les forces telluriques et non maîtrisables qu'on retrouve dans les profondeurs des traditions populaires<sup>10</sup>.

Le recours à l'hétérophonie et à la ligne monodique, au moyen de l'interculturel, semble donc s'articuler médiatement avec la question de la forme telle qu'elle se présente problématique dans la modernité. Aussi bien, dans l'exposition suivante des techniques hétérophoniques dans la musique de Moulta, plutôt que de les désigner simplement comme telles, nous tâcherons de les présenter au regard de leur articulation formelle, conjointement avec les poétiques du compositeur. Du reste, on regroupera ces techniques hétérophoniques suivant deux catégories qualitatives, représentées par les deux sections de cet article : la première catégorie concerne « l'hétéro-

phonie dans son principe premier», où les lignes simultanées demeurent relativement solidaires, se rapportant souvent à une référence principale; la deuxième catégorie, qu'on désignera par «hétérophonie inorganique», concerne les techniques suivant lesquelles les strates superposées tendent à se désolidariser, voire à devenir tout à fait autonomes.

### L'hétérophonie dans son principe premier

L'acception fondamentale de l'hétérophonie a pris consistance en ethnomusicologie, dans un contexte de musiques orales. Elle désigne un procédé de jeu d'ensemble que Simha Arom définit ainsi: «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<sup>11</sup>.» Ce principe premier se trouve au cœur de certaines pièces de Moulta. Toutefois, à mesure que le contexte formel auquel participe la structure hétérophonique change, différentes valeurs esthétiques y apparaissent.

11. Arom *et al.*, 2003, p. 1089.

#### a) Valeur d'ouverture

Moulta se saisit du simple principe hétérophonique qui consiste à produire de menus écarts simultanés, à partir d'une mélodie établie, pour en faire un vecteur de différenciation formelle. Tel est le cas dans *Fragment B118* (2004) pour chœur mixte, grosse caisse, trio à cordes, clarinette basse et cornes. La première partie de la pièce met en scène une sobre psalmodie instrumentale, déroulée en homophonie par le trio, *col legno*, sans excéder le tétracorde modal de *bayyātī/do*<sup>12</sup>. Or, voilà que quelques mesures plus tard, l'artifice de l'écriture permet d'organiser l'écart en plein cœur de la monodie initiale, en la reprenant. Une discrète texture hétérophonique en résulte (Figure 1). Cela se fait par écarts à la fois rythmiques – anticipation, syncope ou retard – et mélodiques – levée, remplissage ornemental, note tenue, silence partiel et divergence intonative quoique toujours restreinte.

La troisième reprise de la séquence initiale enrichit davantage le procédé hétérophonique, en y intégrant la clarinette. Celle-ci apparaît de surcroît plus libre grâce à son jeu de tendance antiphonique ainsi qu'aux bribes mélodiques atonales (motifs en quintolet) qu'elle introduit promptement.

Ce faisant, ce qui transparait d'une telle stratification hétérophonique, c'est l'image d'un espace qui progressivement se *remplit*. C'est comme si l'on voyait des individus se rassembler peu à peu autour d'une même chose – psalmodier –, de manière néanmoins *non contrainte*. Car c'est le propre de l'hétérophonie que d'être flottante, les écarts entre les voix y apparaissant comme

12. *Bayyātī*: ¼ de ton, ¾ de ton, 1 ton.  
Dans l'exemple: *do*, *ré* demi-bémol, *mi* bémol, *fa*.

**FIGURE 1** Effets hétérophoniques et ouverture progressive de l'espace textural dans *Fragment B118* (2004) de Zad Moultaqa.

The image displays a musical score for 'Fragment B118' by Zad Moultaqa. It features four staves: Clarinette en Sib (Clarinet in Bb), Violon (Violin), Alto (Alto), and Violoncelle (Cello). The score is written in 3/4 time and includes various dynamic markings such as *mf*, *ppp*, and *f*. Performance instructions include 'exagérer le son des clefs' (exaggerate the sound of the keys) and 'col legno' (col legno). The score shows a progression of textures and dynamics across the measures.

13. Dans un contexte de tradition orale, voir un exemple particulier (récitation collective du Coran) de la corrélation entre hétérophonie et ouverture spatiale, dans Fariji, 2017.

accidentels. En cela, et à la différence de la polyphonie qui, elle, rationalise d'avance la simultanéité et quadrille les coïncidences, l'hétérophonie apparaît bien plus souple. Ainsi elle figure un espace qui, tout en étant régenté par un élément référent, se veut rester cependant *ouvert*<sup>13</sup>. Le caractère flottant et essaimé de la texture se donne en soi comme une invitation à celui qui se trouve encore « au-dehors », car il n'aurait pas, pour ainsi dire, à se plier strictement à quelque rigueur collective. C'est bien ce qui advient dans *Fragment B118*, comme par anticipation, quand le chœur surgit subitement et s'adjoint à la texture hétérophonique première sans s'y confondre pour autant; il en demeure dissocié, aussi bien physiquement (caché derrière la scène avec un deuxième chef), que substantiellement (rompant avec le matériau modal du trio).

### b) Valeur de timbre

L'hétérophonie façonne une autre valeur esthétique, qui est celle du timbre. On notera que Pierre Boulez voyait en l'hétérophonie quelque potentiel pour répondre à la problématique du « son » dans sa qualité proprement acoustique. En effet, le fait que l'hétérophonie soit, par définition, rapportée à une référence principale, le fait que, à la différence de la polyphonie proprement dite, elle sera toujours perçue comme une texture-une, inextri-

cable, aussi multiples et différenciées que soient les voix qui la constituent, voilà qui, d'après Boulez, donne à considérer l'hétérophonie d'un point de vue proprement timbral. Il parle d'« aura<sup>14</sup> » de la ligne, une sorte de halo sonore produit par ce qu'il appelle les « phénomènes adjacents<sup>15</sup> », à savoir la somme des écarts autour d'un même objet, lesquels se trouvent superposés dans l'hétérophonie. Du fait de la vitalité du rapport d'émulation qu'elle entretient entre les voix, l'hétérophonie serait du reste en mesure de concilier dynamisme et timbre.

Moultaka semble bien conscient du potentiel acoustique de l'hétérophonie, comme en témoignent certains de ses propos au sujet de la texture du chœur dans *Zikr* (2003) pour contralto, chœur et ensemble baroque :

Là, c'est une idée qui vient de l'hétérophonie arabe. [Les musiciens] jouent tous autour de la même note ; ils connaissent le chemin, mais chacun y va comme il a envie d'y aller. Et là on a la même idée. Ils doivent tous rentrer les uns dans les autres. Ça devrait créer une perspective du son<sup>16</sup>.

Dans sa pièce intitulée *Callara I* (2012) pour alto et quatuor à cordes, l'aspect timbral de l'hétérophonie acquiert un véritable caractère expressif. Instrument soliste, l'alto commence seul en déroulant une mélodie lente et saccadée, bégayante, dans un registre relativement grave, mélodie dont le trait caractéristique est l'intervalle de seconde descendante. Le matériau de la mélodie est donné, qui plus est, ambigu : bien que celle-ci fasse sonner constamment la seconde neutre typique du *maqām*<sup>17</sup>, aucun matériau traditionnel n'y est cependant distinctement exposé. Autant d'attributs qui confèrent à cette première profération une expression d'indolence.

La reprise légèrement variée de la séquence initiale, avec l'entrée du quatuor à cordes, génère une hétérophonie qui résulte ici d'écarts principalement temporels, aussi constants qu'étriqués : violon, alto-soliste et violoncelle se doublent en étant décalés successivement par un demi-temps et un quart de temps (Figure 2).

La velléité timbrale de cette structure hétérophonique est expressément assumée par le compositeur : « veillez à ce que les parties s'encastrent entre elles avec souplesse et que le thème soit bien perceptible à l'intérieur de l'hétérophonie », peut-on ainsi lire sur la partition. Ce que l'on perçoit, en effet, c'est non pas tant une multitude de voix qu'une seule ligne enrobée par son propre écho. Ce halo nébuleux qui plane sur la ligne apparaît alors d'autant plus expressif qu'il corrobore le caractère balbutiant de celle-ci : une sorte d'effet de flou.

14. Boulez, 2005, p. 401.

15. *Ibid.*

16. Moultaka, cité in Kilani, 2003, 51:31.

17. *Maqām* : système des modes mélodiques du Proche-Orient. Seconde neutre :  $\frac{3}{4}$  de ton.

FIGURE 2 Structure hétérophonique et effet de timbre dans *Callara I* (2012) de Zad Moultaqa.

### c) Effet de dilatation spatiale

Un autre effet parallèle peut être produit par l'hétérophonie : c'est celui d'une sorte d'effet de dilatation spatiale. On rencontre un tel usage dans le concerto pour guitare *Hanbleceya* (2012). À l'instar de nombreuses pièces de Moultaqa, la forme ici procède dans une large mesure par ressassement, à savoir la répétition d'une séquence donnée, tout en la différenciant. Sans détailler la complexité de la texture dans cette pièce, examinons la partie des cuivres qui se présente comme une strate à part entière et qui procède par hétérophonie à plusieurs endroits ; il s'agit là de ce qu'Amblard désigne par « hétérophonie partielle<sup>18</sup> ». Au passage ci-après (Figure 3), la forme s'apaise relativement, mettant en exergue l'instrument concertant, la guitare, qui intervient alors par des lignes mélodiques tortueuses et chaque fois déclinantes ; la guitare ne fait que ressasser cette même ligne mélodique, au caractère grisé. Les cuivres apparaissent alors comme écho de la guitare ; cela est manifeste à l'amorce de chacune des voix qui imitent à peu près toutes le début de la ligne de la guitare, avec les trois notes (*do* dièse, *do* bécarré, *si* bécarré ou *si* bémol). Cet écho se manifeste d'abord bien décanté au début : il est aussi bien distinct de la guitare que relativement ordonné dans l'ensemble des cuivres. Mais peu à peu l'écho se trouble. Autant les voix des cuivres s'enchevêtrent avec la voix originelle qu'elles s'écartent entre elles. Si bien qu'elles font apparaître, à deux endroits (mes. 244-246 et mes. 254-255), simultanément au cor et au trombone, des matériaux modaux bien différents, respectivement *bayyātī/si* bémol<sup>19</sup> et *bayyātī/sol* dièse<sup>20</sup>, ainsi que *bayyātī/si*<sup>21</sup> et *bayyātī/la*<sup>22</sup> – rien de moins par ailleurs qu'une polymodalité. L'hétérophonie ici corrobore le procédé de ressassement : la réplique de la ligne tortueuse dans le temps se trouve dupliquée dans l'espace. De plus, conformément au caractère divagant de la mélodie

18. La notion désigne le procédé d'hétérophonie qui « ne s'appliquerait qu'à certaines parties instrumentales, tandis que d'autres instruments, au même instant, s'occuperaient de procédés distincts » (Amblard, 2013, p. 1198).

19. *Si* bémol, *do* demi-bémol, *ré* bémol.

20. (*Sol* dièse), *la* demi-dièse, *si*, *do* dièse.

21. *Si*, *do* demi-dièse, *ré*.

22. (*La*), *si* demi-bémol, *do*, *ré*.

**FIGURE 3** Hétérophonie et effet de dilation spatiale dans *Hanbleceya* (2012 ; parties) de Zad Moultaqa.

The figure displays three systems of musical notation for the orchestral parts of *Hanbleceya*. Each system includes staves for Guitar, Cor (Cor Anglais), Tpt. Ut. (Trumpet in E-flat), Tbn. (Tuba), and Gtr. (Guitar).

- System 1 (Measures 216-232):**
  - Guitar (216-232):** Starts with a *calmo* marking and *mf* dynamics. It features a melodic line with triplets and a *f* dynamic at the end.
  - Cor (223-232):** Features a melodic line starting with *f* and *mf* dynamics.
  - Tpt. Ut. (223-232):** Features a melodic line starting with *f* and *mf* dynamics, ending with a *p* dynamic.
  - Tbn. (223-232):** Features a melodic line starting with *mf* and *mf* dynamics.
  - Gtr. (223-232):** Features a complex rhythmic pattern with triplets and a *f* dynamic.
- System 2 (Measures 232-241):**
  - Cor (232-241):** Features a melodic line starting with a *p* dynamic.
  - Tpt. Ut. (232-241):** Features a melodic line starting with *mf* and ending with a *ppp* dynamic.
  - Tbn. (232-241):** Features a melodic line starting with *mf* and ending with a *ppp* dynamic.
  - Gtr. (232-241):** Features a complex rhythmic pattern with triplets, *sf* dynamics, and a *sempre rubato* marking.
- System 3 (Measures 241-249):**
  - Cor (241-249):** Features a melodic line starting with *mf* and ending with a *f* dynamic.
  - Tpt. Ut. (241-249):** Features a melodic line starting with *mf* and ending with a *f* dynamic.
  - Tbn. (241-249):** Features a melodic line starting with *mf* and ending with a *f* dynamic.
  - Gtr. (241-249):** Features a complex rhythmic pattern with triplets, *sf* dynamics, and a *sempre molto rubato* marking.
- System 4 (Measures 249-):**
  - Cor (249-):** Features a melodic line starting with *f* and ending with a *f* dynamic.
  - Tpt. Ut. (249-):** Features a melodic line starting with *f* and ending with a *f* dynamic.
  - Tbn. (249-):** Features a melodic line starting with *mf* and ending with a *f* dynamic.
  - Gtr. (249-):** Features a complex rhythmic pattern with triplets, *f* dynamics, and a *pizz.* marking.



ressassée, le prolongement de celle-ci dans l'espace apparaît de plus en plus vague et les « bordures » de cet espace semblent alors aussi mouvantes que divergentes. Le ressassement se trouve ainsi doublé par un effet de dilatation spatiale – « le un engendre le deux, le deux engendre le trois qui engendre une multitude de chemins solitaires<sup>23</sup> », lit-on du reste au sujet de *Hanbleceya* dans le livret du disque où elle est enregistrée.

23. Moultaqa, 2014, p. 12 du livret.

#### d) Divergence et tressage

Il y a des cas où la divergence entre les voix hétérophoniques est cultivée en tant que telle. Il convient de souligner que c'est là un procédé qu'on rencontre dans nombre de traditions musicales orales lorsque l'hétérophonie est provoquée à dessein, de manière parfois fort divergente<sup>24</sup>. Aussi l'usage que fait Moultaqa du principe d'« hétérophonie divergente » – pour emprunter la notion à Boulez<sup>25</sup> – peut être tel que la référence première achève de s'abolir ; les voix paraissent alors tourner autour de quelque chose de similaire sans qu'aucune ne s'impose comme référence.

24. Voir Léothaud, Lortat-Jacob et Zemp, 1996, p. 19.

25. « Selon le degré de différenciation avec l'antécédent, j'appellerai l'hétérophonie : convergente ou divergente » (Boulez, 1987, p. 140).

Tel est le cas dans *Enlumineur V* (2005) pour neuf voix de femmes, courte pièce remarquablement énergique, vive et rythmée, dont la structure consiste en une sorte de scansion d'un poème de Georges Schehadé<sup>26</sup>. La scansion se fait néanmoins de manière chantée, sur la base du tétracorde (*fa, sol, la* bémol, *si* double bémol ; Figure 4).

26. Dramaturge et poète libanais d'expression française.

L'hétérophonie divergente qui se distingue dans cette pièce est celle qui concerne avant tout le texte lui-même ; le poème est distribué en différents fragments, lesquels sont, en effet, chantés simultanément – une sorte

FIGURE 4 Tressage des voix et dynamique d'émulation dans *Enlumineur V* (2005 ; parties) de Zad Moultaqa.

The figure shows a musical score for three vocal parts. The top part is labeled 'Mezzo II' and 'Mezzo III'. The lyrics are in French and describe a scene of children and a night. The score includes various time signatures and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'V' (vibrato or similar). The lyrics are: 'un jour en-fants de la teR - re(ch) ver- meils en-vo-ler l'oi - seau au-pa-ys de l'om-bre tri - i - i - ste dans une val-lée de ro - nous i - rons en-fants a-vec nos mou - choirs des mains de la pi-e - R r(ch) cet te brou - et-te tri - ste ré - dui - te nous ver - rons la nuit et le jour se - se dé fen - dre a-vec l'om bre cet - te brou-et - te tri - ste f - ses à tra - vers les a-dieux du so - leil y - y - yeh du ciel - a - vec a - ve - C te tri - ste mais vi - o - len-te puis la lu - ne coMme u - ne plai - ne su - r(u) la me - R du ciel - a - vec a - ve - C te tri - ste'.

d'hétérophonie verbale. Il n'en reste pas moins qu'une hétérophonie mélodique en résulte également. On ne peut cependant parler ici d'imitation proprement dite, étant donné que chacune des voix suit sa propre trajectoire, d'autant plus distinctement que toutes chantent des phrases différentes. Mais toutes se ressemblent pourtant. On peut dire que l'élément référent de l'hétérophonie ici n'est plus une voix assignable, mais plutôt le modèle « abstrait » que représente l'idée de ligne prosodique et sinueuse, cantonnée dans le même tétracorde. Les lignes se ressemblent et se suivent dans la mesure où elles sont toutes modelées sur cette même structure « abstraite ». Il en résulte ainsi une dynamique de *tressage*. Le jeu de décalage entre des lignes similaires paraît bien valoir en soi, étant donné l'effet d'émulation et de polyrythmie qu'il provoque. L'hétérophonie par tressage se donne ainsi comme un véritable moteur formel, si bien qu'il paraît étrange à la toute fin de la pièce que les voix se rejoignent en homophonie, dans un ton de surcroît triomphal, comme une sorte d'exaltation de la « terre éternelle » évoquée par ailleurs à la fin du poème.

### **Vers une hétérophonie inorganique**

Dans les exemples précédents, la divergence entre les différentes voix constituant l'hétérophonie reste limitée. Quand bien même celles-ci ne sont plus sujettes à une référence concrète, elles demeurent néanmoins solidaires et donc contraintes dans une certaine mesure, quant à leur structure (matériau, rythme, profil, etc.). Cependant, le processus de divergence ne s'arrête pas là chez Moulta. Dans certains cas, l'écart entre les voix est poussé à un tel niveau qu'il devient difficile de parler d'hétérophonie dans son acception première. Les voix iront alors jusqu'à se désolidariser tout à fait.

Il importe de rappeler qu'une telle hétérogénéité dans la texture musicale est déjà explorée dans la modernité musicale occidentale. Il suffit de penser à des exemples phares comme *The Unanswered Question* (1908) de Charles Ives, *Gruppen* (1955-1957) de Karlheinz Stockhausen, ou *Die Soldaten* (1965) de Bernd Alois Zimmermann, œuvres qui procèdent par superposition de strates radicalement hétérogènes ; on empruntera l'adjectif « inorganique » au musicologue argentin Pablo Fessel pour qualifier de telles stratifications musicales<sup>27</sup>.

27. Voir Fessel, 2016, p. 23.

Il importe tout autant de rappeler que les poétiques qui donnèrent lieu à de telles configurations de l'espace musical diffèrent cependant. Pour n'évoquer que le cas de Zimmermann, l'hétérogénéité temporelle dans sa musique est stimulée par toute une dimension éthique, voire politique<sup>28</sup>. Et c'est bien ce qui nous intéressera dans ce que nous désignons par « hétérophonie inorganique » chez Moulta : plutôt les différentes poétiques qui y concourent.

28. Albèra, 2008, p. 464.

### a) L'image de la ville

Un premier élément qui apparaît de ces poétiques est celui de la ville, l'espace de la ville en tant qu'imaginaire sonore. Mais c'est plutôt de la ville orientale, plus particulièrement, que Moultaqa semble nourrir son imaginaire. Il faut dire que l'espace sonore des villes orientales, pour des raisons anthropologiques et climatiques – et sans doute corrélativement –, est particulièrement foisonnant d'interférences sonores, en comparaison des villes du Nord, par exemple. Ainsi, c'est en termes d'« hétérophonie » que Moultaqa se rappelle la texture sonore entremêlée qui a dû le marquer pendant son enfance :

J'ai vécu une partie de mon enfance sur le balcon de mes parents, enveloppé de sons épars et variés, nourri et infiltré malgré moi de mille matières sonores. J'ai été façonné par l'hétérophonie qui venait du 5<sup>e</sup> étage de l'immeuble d'en face et par l'appel du vendeur d'épis de maïs qui passait deux fois par semaine dans la rue, celle qui menait au boucher amoureux de Abd El Wahab [chanteur égyptien]<sup>29</sup>.

29. Moultaqa, 2013, p. 44.

Dans cette même optique de la ville, Moultaqa évoque le chevauchement sonore que produit la simultanéité des appels à la prière (*'āḍān*), phénomène bien singulier dans les pays de l'islam, notamment depuis l'introduction des haut-parleurs<sup>30</sup>. Moultaqa aime à parler de l'interférence des *'āḍān*-s comme d'une valeur polyphonique en soi, implicite dans les cultures orientales, valeur qu'il oppose expressément à la rationalité de la polyphonie occidentale :

30. Voir Farag, 2009.

Je me suis réveillé un matin à Beyrouth. Il y avait tous les muezzins dans la ville, à cinq heures du matin, qui faisaient l'appel à la prière. On dit qu'il n'y a pas de verticalité dans la musique arabe : elle est là malgré tout. Chacun faisait son appel, chacun était dans sa propre intériorité, c'est ça que j'ai trouvé intéressant dans cette idée. La musique occidentale a créé quelque chose de très défini dans la verticalité, dans la manière dont les hommes devaient être ensemble [...]. Alors que dans cette idée-là, que j'ai entendue dans l'appel à la prière, chacun était dans sa vocalité, dans sa propre intimité, et il vivait avec l'autre ; ça créait une forme d'harmonie<sup>31</sup>.

31. Fariji et Olive, 2015, 00:56.

La pièce électroacoustique *Azan* (2007) fait état d'un travail dédié entièrement à cette valeur d'enchevêtrement propre au phénomène des appels à la prière, bien qu'il s'agisse plutôt de récitation coraniques. L'ombre « cacophonique » des *'āḍān*-s réapparaît, par ailleurs, à la fin de *Ligéa* (2009) pour 32 chanteurs et percussions (Figure 5), lorsque le chœur, par empilement progressif, superpose des vocalises glissantes et nasillardes, sur la syllabe « un », dans un « dérèglement » tel que la texture sonore résultante ne rappelle que trop l'entremêlement des *'āḍān*-s.

FIGURE 5 Sirènes confinant aux 'ādān-s dans *Ligéa* (2009) de Zad Moultaqa.

387

**T.** *nasillard* *crescendo poco a poco* **1 Ténor** **2 Ténors**  
*un* *un*

**B.** *transformer la couleur de la voix pour obtenir un son de sirènes inquiétant et sombre* *nasillard* *crescendo poco a poco* *mf*  
*un* *un* *un*

**B.** *nasillard* *mp* *un* *un* *un* *mf*

**B.** *nasillard* *mp* *un* *un* *un* *mf*

**B.** **1 Basse** **2 Basses**  
*un* *un* *un* *un*

### b) Une expression de la fracture culturelle

Un deuxième élément de la poétique de l'hétérogène dans la musique de Moultaqa correspond à son propre vécu de double culture, à l'espace culturel fracturé pour ainsi dire. Le brisement de l'espace musical serait ainsi la traduction du caractère irréductible des cultures, en l'occurrence proche-orientale et européenne, auxquelles le compositeur libanais se sent appartenir en parts égales: « je suis dans un espace entre deux choses. C'est un éternel aller-retour, une espèce de tiraillement entre deux choses qui sont en même temps contradictoires et en même temps complémentaires et en même temps tout à la fois<sup>32</sup>. » L'espace culturel à la fois dédoublé et irréductible se serait alors transposé dans un espace musical qui, par conséquent, se refuse à concilier le divers, un espace qui expose les éléments hétérogènes comme tels, réunis dans leur opposition au sein de la même forme.

La première pièce des *Cinq haïkus* (2012) pour alto et voix est emblématique d'une telle coexistence de l'hétérogène culturel. En effet, la pièce se compose de la superposition de deux strates « culturellement » hétérogènes (Figure 6): une nappe mélodique maqamique, en *ṣabā̄/do* dièse<sup>33</sup>, à l'alto, et un chant d'un haïku, en japonais, dont le style vocal renvoie au théâtre *nō*; les deux strates sont substantiellement hétérogènes, tant sur le plan du matériau mélodique – (*do* dièse, *ré* demi-dièse, *mi*, *fa*, *sol* dièse, *la*) à l'alto, et (*sol*, *la*, *si* bémol ou *si* bécarre, *do* ou *do* dièse, *ré*) au chant –, que sur celui du rythme – l'alto est constamment à la croche, alors que le chant procède par notes longues, déphasées de plus par rapport à l'articulation rythmique de l'alto.

32. Kilani, 2003, 02:55.

33. *ṣabā̄*:  $\frac{3}{4}$  de ton,  $\frac{3}{4}$  de ton,  $\frac{1}{2}$  ton.

FIGURE 6 Deux strates « culturellement » hétérogènes dans *Cinq haïkus* (2012) de Zad Moultaqa.

6  $\text{♩} = 140$

Voix  $p$  [sul tasto (intérieur sans agitation)] V oi schi - to

Alto V

o - mou o - ho - yi - ji - to

### c) Une « polymusique »

Le terme « polymusique » est un néologisme qui fait désormais partie du glossaire de l'ethnomusicologie<sup>34</sup>. Il s'agit d'une notion que Dana Rappoport définit par « l'exécution de plusieurs musiques à la fois sur le même espace et simultanément [...]. Le terme désigne des musiques indépendantes et non coordonnées par une même temporalité musicale, ne se référant pas à une pulsation commune<sup>35</sup>. » L'ethnomusicologue française en relève aussi quelques motifs anthropologiques, dont le rapport agonistique qu'elle décrit dans certains rituels indonésiens :

Chaque chœur jouit d'un prestige propre, lié à son origine et à son habileté musicale ; l'affirmation de ce prestige entraîne un antagonisme entre les différents groupes [...] si les chanteurs toraja semblent peu soucieux du résultat sonore global, ils ne le sont pas cependant quant au fait de marquer leur altérité. La juxtaposition musicale est intentionnelle. Chaque groupe différencie son chant pour se distinguer des autres<sup>36</sup>.

Bien qu'on ne puisse établir un lien direct entre le phénomène traditionnel de polymusique et l'hétérogénéité des strates musicales chez Moultaqa, un certain rapport de fait se dégage néanmoins, dans *Ligéa* en particulier, d'autant qu'il s'agit dans le premier mouvement de cette pièce d'une véritable dimension agonistique.

*Ligéa* est écrite sur le thème de l'*Odyssée*, où précisément l'équipage d'Ulysse doit passer l'épreuve des sirènes et résister à leurs voix enchantées. De manière ouvertement narrative, cet épisode est traduit dans *Ligéa* par un rapport proprement agonistique entre deux groupes, femmes et hommes, qui, alternativement, se rapprochent et surtout s'opposent, voire

34. Voir Léothaud, Lortat-Jacob et Zemp, 1996, p. 22.

35. Rappoport, 1999, p. 160 ; voir aussi Beudet, 1997, p. 110.

36. Rappoport, 1999, p. 156.

FIGURE 7 Deux strates « opposées » dans *Ligéa* (2009) de Zad Moultaqa.

s'ignorent. Ainsi, le début de la pièce, assez tumultueux en somme, enchaîne diverses formes d'altercations au moyen de la polyrythmie et de chocs percussifs envoyés de part et d'autre, jusqu'à ce que les deux groupes se dissocient résolument. Apparaissent dès lors deux strates qui se perçoivent d'autant plus distinctement que leurs textures respectives achèvent d'être absolument hétérogènes (Figure 7) : tandis que les voix de femmes écartèlent progressivement, en le « mutilant », un accord parfait majeur – matériau « enchanteur » –, les voix d'hommes mettent en marche une sorte de ritournelle maqamique, en *ṣabā/mi dièse*<sup>37</sup>.

37. (*Mi dièse*), *fa dièse*-et-demi, *sol dièse*, *la*.

Après un interlude pendant lequel un chanteur solo, surgissant au milieu du public, chante un *lamento*, le troisième mouvement met en place une véritable polymusique – funéraire, sur des fragments en latin du requiem. Le chœur se scinde alors en trois groupes qui se disposent différemment dans la salle et qui déroulent trois trames vocales absolument hétérogènes : une lente récitation *recto tono*, très légèrement mobile, une boucle sur un motif mélodico-rythmique varié et une ritournelle maqamique – en plus d'un cycle hétérorhythmique impassible à la grosse caisse.

La simultanéité de ces quatre strates hétérogènes apparaît ainsi comme contingente. En réalité, le compositeur lui-même assume avoir voulu laisser une certaine marge de contingence dans l'élaboration de la pièce, notamment de ce troisième mouvement<sup>38</sup>. En effet, le motif du deuxième chœur n'est autre que celui déformé de *Für Elise* (1810) de Beethoven, idée d'appropriation que le compositeur a eue presque accidentellement en constatant la présence de la célèbre bagatelle dans le programme du concert pour lequel *Ligéa* a été commandée. La ritournelle du troisième chœur eut apparu à Moultaqa de manière tout aussi contingente, lorsqu'il l'a incidemment entendue « très au loin », raconte-t-il, sous forme d'un chant liturgique provenant d'une église dans la montagne libanaise, pendant qu'il était déjà en train d'écrire *Ligéa* : « J'ai alors tout arrêté, et j'ai noté le chant exactement. Puis, je l'ai intégré comme troisième groupe dans la pièce<sup>39</sup>. »

Ce sont donc bien les valeurs du disparate et du contingent qui se trouvent ici transposées dans l'œuvre. La polymusique résultante suggère en conséquence l'idée d'une forme indéterminée, forme dont les éléments superposés se présentent indifférents les uns aux autres. Or c'est précisément dans l'indétermination d'une telle forme que le compositeur pense la détermination. C'est parce qu'elles s'ignorent *a priori* à tel point qu'une possible rencontre entre les quatre strates hétérogènes devient comme attendue :

C'est extrêmement précis au niveau des tempi. En même temps, ce qui me plaît dans cette idée-là, c'est l'attente, qu'il y ait une rencontre à un moment donné « harmonieuse ». Chacun est dans son espace propre, assumé en tant que tel ; il côtoie l'espace d'un autre [...], dans le respect des uns des autres ; et par moments, il y a des rencontres heureuses, « inattendues »<sup>40</sup>.

Ainsi, c'est comme si c'était paradoxalement la radicale hétérogénéité des quatre strates qui les tendait les unes vers les autres, dans l'attente d'un éphémère et toujours imprévisible point de rencontre. Le temps se remplit ainsi de l'espace œuvré par une telle hétérophonie.

38. Fariji et Olive, 2015, 02:45.

39. Moultaqa, cité in Fariji et Olive, 2015, 03:30.

40. Moultaqa, cité in *ibid.*, 03:51.

## Conclusion

*Le concept s'engendre dans son cours même et, par conséquent, on ne peut le prévoir à l'avance.*

– Hegel, *Science de la logique I*, 1812

L'hétérophonie demeure le nom d'un *comportement* sonore collectif particulier. Ce comportement repose fondamentalement sur le rapport mimétique, en ce que celui-ci a d'intuitif et de flottant. C'est une manière d'être ensemble, via le sonore, sans contraintes strictes cependant : de la similitude la plus intime, confinant à la monodie, jusqu'à la divergence la moins organique, ce à quoi renvoie, par exemple, la polymusique.

Le recours aux phénomènes hétérophoniques des traditions orales, tel qu'il est réalisé dans la musique de Moulaka, est autrement l'incorporation d'un tel comportement à même l'œuvre écrite ; il est conséquemment le transfert au sein de la forme musicale d'une teneur d'expérience humaine dont la structure hétérophonique immédiate n'est que la *trace* sonore. Le sédiment de l'humain que renferme cette trace peut dès lors émerger. Or voilà que, comme par un effet kaléidoscopique, à mesure que le contexte formel dans lequel elle est intégrée change, sous l'impulsion des poétiques subjectives du compositeur, l'hétérophonie fait valoir tout une diversité de qualités esthétiques, comme autant de valeurs intrinsèques. Ainsi l'hétérophonie féconde la forme de sa trajectoire linéaire et de son effervescence mimétique, l'articule ce faisant, d'autant plus étroitement et diversement qu'elle se trouve séparée de l'ordre traditionnel.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W. (2013), *Beaux passages: écouter la musique*, traduit par Jean Lauxerois, Paris, Payot.
- ALBÈRA, Philippe (2008), *Le son et le sens: essais sur la musique de notre temps*, Genève, Contrechamps.
- AMBLARD, Jacques (2013), « Hétérophonie », in Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie, p. 1191-1212.
- AROM, Simha *et al.* (2003), « Typologie des techniques polyphoniques », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, « Vol. 5. L'unité de la musique », Paris, Actes Sud, p. 1088-1109.
- BEAUDET, Jean-Michel (1997), *Souffles d'Amazonie: les orchestres tule des Wayãpi*, Nanterre, Société d'ethnologie.
- BOULEZ, Pierre (1987), *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard.
- BOULEZ, Pierre (2005), *Leçons de musique: deux décennies d'enseignement au Collège de France (1976-1995)*, Paris, Bourgois.
- EVANGELISTA, José (1991), « Pourquoi composer de la musique monodique », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, n° 2, p. 55-70.



- FARAG, Iman (2009), « Querelle de minarets en Égypte : le débat public sur l'appel à la prière », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 125, p. 47-66.
- FARIJI, Anis (2017), « Le *recto tono* dans la récitation collective du Coran dite "lecture du *hizb*" : une image sonore d'un espace sacré étendu », *Hespéris-Tamuda*, vol. LII, n° 2, p. 179-200.
- FARIJI, Anis et Olive, Jean Paul (2015), *Tradition et invention dans la composition musicale autour de la Méditerranée*, Laboratoire Musidanse, Université Paris 8, <http://musidanse.univ-paris8.fr/spip.php?article1377> (consulté le 1<sup>er</sup> juillet 2017).
- FESSEL, Pablo (2016), « Texture et nominalisme dans la musique du XX<sup>e</sup> siècle », in Jean-Paul Olive et Álvaro Oviedo (dir.), *La forme engagée : espaces et comportements dans la composition musicale contemporaine*, Paris, l'Harmattan, p. 17-29.
- KILANI, Leïla (2003), *Zad Moultaqa*, DVD, Paris, la Huit production.
- LEÓTHAUD, Gilles, Lortat-Jacob, Bernard et Zemp, Hugo (1996), *Les voix du monde : une anthologie des expressions vocales*, livret du livre-disque, Le chant du monde, CMX 3741010-11-12.
- MOULTAKA, Zad (2013), « Curriculum vital », in Catherine Peillon (dir.), *Composer le monde : transculturalité en œuvres*, Grenoble, Festival 38<sup>e</sup> Rugissants, p. 44-45.
- MOULTAKA, Zad (2014), *Où en est la nuit*, Nouvel Ensemble Moderne, dir. Lorraine Vaillancourt, L'empreinte digitale, ED13238.
- RAPPOPORT, Dana (1999), « Chanter sans être ensemble : des musiques juxtaposées pour un public invisible », *L'Homme*, vol. 39, n° 152, p. 143-162.
- ROULLIER, Pierre (2017), *Zad Moultaqa : ceux qui écoutent*, Paris, 2e2m.
- WASSELIN, Christian (2013), « La musique et la cuisine de Méditerranée », entretien, *Présences 2013 : les compositeurs de la Méditerranée*, Marseille, p. 11-13, [http://zadmoultaqa.com/wp-content/uploads/2017/06/catalogue-presences\\_2013.pdf](http://zadmoultaqa.com/wp-content/uploads/2017/06/catalogue-presences_2013.pdf) (consulté le 1<sup>er</sup> juillet 2017).

#### PARTITIONS

Les partitions de Zad Moultaqa citées dans l'article sont toutes éditées par Onoma éditions musicale ([contact@onoma.fr](mailto:contact@onoma.fr)).