



HAL
open science

Hétérophonie

Jacques Amblard

► **To cite this version:**

| Jacques Amblard. Hétérophonie. 2019. hal-02307712

HAL Id: hal-02307712

<https://hal.science/hal-02307712>

Preprint submitted on 7 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Hétérophonie

Jacques Amblard, LESA (EA-3274)

Abstract : Ce texte propose d'abord une définition de l'hétérophonie. Ce terme est trompeur. Il évoque quelque « polyphonie ». Au contraire il signifie une *monodie* variée, souvent utilisée dans les musiques du monde, certes dans quelque origine possible de la polyphonie. Le retour au modèle de l'hétérophonie fut une alternative à l'harmonie (et au romantisme associé) pour nombres de modernes, à partir du début du XXe siècle, dont Prokofiev et Debussy. Il culmine finalement chez le Canadien Evangelista. Une esthétique hétérophonique est enfin envisagée comme affirmation de la ligne (éventuellement atonale) parfois utile au sein des nombreux débats des avant-gardes.

Ce texte fut rédigé en 2007. Il fut complété, corrigé et publié (« Hétérophonie », *Théories de la composition musicale au XX^{ème} siècle*, « Hétérophonie », *Théories de la composition musicale au XX^{ème} siècle*, sous la direction de Nicolas Donin et Laurent Feneyrou, vol. 2, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1199-1222). En voici la version originale légèrement retouchée en 2019.

On s'accorde à définir l'hétérophonie comme l'écriture superposée (ou le jeu simultané) d'une ligne mélodique et de ses différentes variations, variations le plus souvent rythmiques ou ornementales. Le terme est déjà employé par Platon pour qualifier une certaine forme d'accompagnement du chant par la cithare. Mais son sens reste alors ambigu et pourrait concerner le simple contrepoint à deux voix, c'est-à-dire l'accompagnement d'une ligne mélodique par une tout autre, totalement distincte¹. Les musiciens du XXe siècle se sont emparés de cette notion de façons diverses. Boulez généralisait cette dernière à une « superposition à une structure première de la même structure changée d'aspect² ». Néanmoins, l'œuvre du Français, où cet outil de composition est appliqué de façons diverses, montre que de tels changements d'aspects d'une structure donnée conduisent

¹ *Les lois*, 812, d. Les différents traducteurs de l'œuvre du Grec, du fait de cette ambiguïté, choisissent d'ailleurs généralement de ne pas garder le terme « hétérophonie » et écrivent différentes périphrases pour décrire un procédé musical qui, finalement, reste mystérieux.

² Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Mayence, Gonthier, 1963, pp. 135-136.

souvent à rendre cette dernière méconnaissable³. « L'hétérophonie » se réduit alors à un principe de composition qui n'apparaît pas à l'écoute⁴. Si d'autres compositeurs ont mené de telles généralisations, tous, du moins, extrapolaient la même notion issue non pas tant de Platon que de l'analyse des musiques traditionnelles de diverses régions du monde. « L'hétérophonie », comme nous l'entendons aujourd'hui, semble donc avant tout un concept d'origine ethnomusicologique. On considère généralement qu'elle atteint une forme particulièrement élaborée dans le gamelan indonésien, musique aux rapports verticaux complexes et pourtant exempte de pensée harmonique, pour laquelle « tout repose sur le lit de la mélodie⁵ ». Les compositeurs ayant employé l'hétérophonie semblent donc, en premier lieu, s'être inspirés de musiques traditionnelles, poursuivant les fructueux emprunts des procédés de la musique de tradition orale par la musique savante moderne, tels qu'ils se développèrent singulièrement au début du XXe siècle⁶.

I - Hétérophonie dans l'œuvre de José Evangelista

Le Canadien francophone José Evangelista (né en 1943), cas singulier, a fait de l'hétérophonie le principe moteur de la majeure partie de ses œuvres depuis 1981/1982. Par l'expression « faire du Evangelista⁷ », pour qualifier l'emploi de structures hétérophoniques, Nicolas Donin soulignait l'emploi systématique de telles structures par le compositeur. Evangelista dit voir en ces dernières

³ Boulez généralise même le procédé jusqu'à la possibilité d'une « organisation dissemblable, où il n'y aura aucun rapport d'engendrement entre l'hétérophonie et l'antécédent », c'est-à-dire entre la ligne mélodique fondatrice et sa prétendue variation (*Idem*, p. 143).

⁴ Une telle hétérophonie abstraite peut alors s'identifier à toute polyphonie et concerner une infinité d'œuvres. Nous nous devons, dès lors, de considérer l'hétérophonie comme une notion qui fait sens non pas lors de l'écriture de l'œuvre mais lors de sa réception, ce qui nous conduit à adopter implicitement, dans ce cas précis, le point de vue de Jauss dans *Pour une esthétique de la réception* (trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978). La notion d'hétérophonie apparaît si vaste que même dans le cas d'une perception parfaite du procédé par l'auditeur, et dans le contexte encore restreint du gamelan indonésien, Benjamin Brinner pense qu'hétérophonie peut signifier tant de rapports verticaux différents (essentiellement en raison des différences de rapport rythmique, selon lui) que le terme lui-même en devient caduque et la notion inutile (*Knowing music, making music. Javanese gamelan and the theory of musical competence and interaction*, Chicago University Press, 1995, p. 193).

⁵ Jayadipura cité par Mantle Hood (*The evolution of javanese Gamelan, Book III, Paragon of the roaring sea*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen-Books, 1988, p. 31).

⁶ Ces dernières offraient, d'une part, le modèle de leur technique de composition et ainsi, une alternative à l'harmonie et au contrepoint occidentaux, d'autre part une justification historique et un ancrage dans la culture du monde, permettant de donner plus facilement « visage humain » à l'art contemporain.

⁷ « Livrer un opéra, opérer un livre. À propos de la création de *Manuscrit trouvé à Saragosse* de José Evangelista Alexis Nouss », in *Circuit*, vol. 12, n° 2, Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 74.

l'aboutissement définitif d'une longue recherche de style, le point commun simplifié et clarifié de diverses influences⁸. Ces influences, explique-t-il, furent notamment la « micropolyphonie » des *Melodien* de Ligeti et auparavant, la polyrythmie de *Three places in new England* de Charles Ives. Evangelista s'intéressa également à l'emploi de la mélodie unique comme principe de composition (sans qu'il soit possible pour autant de parler encore d'hétérophonie) dans *Tierkreis* ou *Indianer Lieder* de Stockhausen, ainsi que dans certaines œuvres du compositeur Claude Vivier, d'ailleurs élève de l'Allemand. Vivier, musicien voyageur également canadien, avait étudié le gamelan en Indonésie et composé *Pulau Dewata* (1977) en influence directe⁹. Evangelista systématisa alors cette influence du gamelan dans ses propres œuvres. Le gamelan permettait, sans doute, un ancrage final de l'hétérophonie savante contemporaine dans quelque tradition du monde. « Nos contacts avec les musiques d'autres cultures peuvent enrichir notre compréhension du phénomène musical », remarquait le musicien, comme de nombreux autres compositeurs du XXe siècle avant lui. Le titre de l'œuvre *Ô Bali* est un hommage explicite au modèle de l'hétérophonie indonésienne (sans qu'aucune mélodie d'origine indonésienne n'y soit pourtant citée). Cette pièce montre bien l'aspect rythmiquement « stratifié » d'une hétérophonie à la fois complexe et identifiable à l'écoute.

Aux mesures 163-165, le « cantus firmus » (selon les termes choisis par le compositeur en référence au contrepoint occidental)¹⁰, c'est-à-dire la ligne génératrice, est donné par la flûte et le violoncelle. Comme dans le contrepoint classique occidental, cette ligne fondatrice, « strate la plus profonde », contient les valeurs rythmiques les plus longues (le cas de la contrebasse, qui fait exception, sera évoqué plus bas). Une « seconde strate », première variation rythmique de cette ligne génératrice, est exécutée par le violon 1 en croches *ostinato*. Le violon 2 superpose une troisième strate rythmique *ostinato*¹¹. La partie de piano en constitue une quatrième. Elle se charge également d'octroyer une dimension harmonique minimale à l'édifice hétérophonique. Cette harmonie

⁸ José Evangelista, « Pourquoi composer de la musique monodique », in *Circuit*, vol. 1, n° 2, Presses de l'Université de Montréal, 1991, pp. 57.

⁹ L'œuvre n'utilise pourtant pas le principe d'hétérophonie indonésien. Pour traduire l'aspect univoque de ce dernier, Vivier préfère employer, de façon plus simple, un langage homorythmique.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 55. Rappelons que le « cantus firmus » désigne, au cours de l'exercice académique du contrepoint rigoureux (encore pratiqué aujourd'hui dans les conservatoires), la ligne initiale donnée à l'élève musicien. Ce dernier écrit alors des « contrepoints » répondant à des règles dont le principe général (à l'opposé de ce qui a lieu dans l'hétérophonie) est précisément de se démarquer le plus possible du cantus firmus.

¹¹ Certaines notes de la ligne génératrice sont abandonnées par les deux violons, selon les nécessités dictées par l'*ostinato*.

rudimentaire procède directement de la ligne génératrice puisque les quelques accords entonnés reprennent deux à quatre notes exécutées par le « cantus firmus » immédiatement au préalable. C'est ce qui apparaît dans les premiers accords syncopés de la mesure 164, dont les notes (sol# ré fa# si b) s'identifient aux quatre dernières notes du cantus firmus, jouées à la fin de la première mesure. La contrebasse assoie encore la dimension harmonique de l'ensemble en gardant dans chaque mesure, en pédale, la première note entonnée par la ligne fondatrice. Notons enfin que le vibraphone lie la strate fondatrice à celle du piano, se chargeant de doubler ici la première, là la seconde. Au-delà, le vibraphone fait office de lien entre deux traditions, celles des avant-gardes européennes de l'après-guerre¹² et du gamelan, puisque par son timbre et sa nature d'instrument à percussions à baguettes et clavier, il approche peut-être quelque équivalent occidental du *gambang* indonésien¹³.

L'intelligibilité, à l'écoute, de l'hétérophonie telle qu'elle est employée par Evangelista dans ce fragment d'œuvre emblématique, tient encore du modèle qu'elle prend dans le contrepoint savant issu de la Renaissance. Selon les principes généraux de ce dernier, les dissonances ne sont jamais « frappées » sur le premier temps de la mesure. C'est ainsi qu'un repère de consonance est donné régulièrement (à chaque début de mesure). De même, dans l'exemple analysé ci-dessus, la partie frappée (première double-croche) du premier temps de chaque mesure ne s'occupe strictement que d'une seule note entonnée à l'unisson ou à l'octave (on entend ainsi successivement des unissons/octaves de fa, si b et do#). Partant, même si l'auditeur ne pouvait appréhender la mélodie génératrice dans son ensemble, dans la mesure où certaines de ses notes entrent en rapport de dissonance avec d'autres issues de strates subsidiaires, il pourrait donc au moins suivre l'exposé régulier (et mis en valeur par la partie rythmiquement « forte » du premier temps de chaque mesure) des notes à l'unisson. On peut gager que l'impression de *monodie* qui s'attache à l'hétérophonie sera ainsi reconnue et, dès lors, l'hétérophonie elle-même. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles les œuvres d'Evangelista, du point de vue de l'emploi de cette dernière, font figure de « modèle » dans le paysage de la musique contemporaine de ces deux dernières décennies. Le procédé y apparaît généralement « convergent¹⁴ », selon le terme défini par Boulez, au moins pour une partie de la ligne génératrice. Une telle

¹² Messiaen, Boulez et d'autres compositeurs de l'époque, notamment issus de l'Ecole de Darmstadt, emploient volontiers l'instrument.

¹³ Cet instrument à percussion combine les claviers de métal et de bois, s'approchant à la fois du métallophone (auquel le vibraphone ne fait qu'octroyer des tubes résonateurs) et du xylophone. Voir Benjamin Brinner, *op. cit.*, p. 236.

¹⁴ « Selon le degré de différenciation avec l'antécédent, j'appellerai l'hétérophonie convergente ou divergente. » Boulez, *op. cit.*, p. 140.

« convergence » domine dans la plupart des œuvres depuis 1982, notamment dans *Clos de vie* (1983), *Piano concertant* (1987), *Ô Bali* (1989) ou encore *Monodias espanolas* (1988)¹⁵. On verra bientôt, lorsqu'il sera question d'examiner certains précédents et pour ce faire, de rechercher des traces d'écriture hétérophonique dans la musique du XXe siècle en général (voire des siècles antérieurs), qu'une telle convergence reste rare, ce qui contribue encore à donner à l'œuvre d'Evangelista son caractère particulier, et donc sa place singulière dans le monde musical actuel.

II - Hétérophonie et musique traditionnelle. « Proto-hétérophonies » dans la musique savante.

Les musiciens de la première moitié du XXe siècle, s'ils ont, la plupart du temps, poussé l'emploi de l'hétérophonie jusqu'à un niveau d'abstraction qui rendait celle-ci savamment « divergente », ont souvent justifié leur démarche d'une inspiration populaire. Cette inspiration ne provenait généralement pas encore du gamelan, alors assez peu connu du monde occidental¹⁶. Sans atteindre à son niveau d'élaboration indonésien, l'hétérophonie concerne tant de traditions musicales qu'il semble malaisé de toutes les mentionner ici, ni même de prétendre qu'elles ont déjà toutes été répertoriées. Elle pourrait même évoquer quelque quasi-universel de la musique traditionnelle, telle une étape nécessaire, historiquement intermédiaire, entre monodie et polyphonie. L'Asie de l'Est et du Sud-est sont souvent citées dans la littérature ethnomusicologique, l'Indonésie la première (Java puis Bali par ordre d'importance), mais aussi le Japon, la Chine et la Thaïlande. En Europe, l'Est domine également. Un grand nombre d'articles concerne surtout l'hétérophonie serbe à deux voix¹⁷. Sont citées ensuite, dans une moindre mesure, les traditions roumaines (on verra comment celle-ci mena notamment Niculescu et Enescu à employer le procédé), polonaises, slovaques de l'Est, tatares de Crimée. Au-delà de ces quelques points de repères, d'autres exemples plus isolés rendent bien compte de la délocalisation du procédé : traditions musicales des Juifs implantés au Yémen, des Bushmen, des Aborigènes de Formose, des Indiens Queshua des Andes péruviennes ou Cuna d'Arquíá (Colombie), des Indiens Shuar équatoriens et des

¹⁵ Cette série de pièces pour piano traite des thèmes espagnols traditionnels de façon hétérophonique. C'est un des rares exemples, dans l'œuvre d'Evangelista, d'emploi de mélodies héritées. On peut alors parler de musique modale dans la mesure où les thèmes employés sont d'essence modale. Le traitement hétérophonique ne vient leur opposer aucun principe contraire puisqu'il reste inféodé à eux.

¹⁶ On ne peut d'ailleurs guère parler de musique populaire dans le cas de la forme ancienne et savante du gamelan, même s'il s'agit de musique de tradition orale.

¹⁷ Citons l'un d'entre eux. Gragoslav Devic et Dusan Zabrdac, « Dinaric and Sop singing in Serbia and migrations », in *New sound International magazine for music*, n° 19, 2002, pp. 33-57.

Berbères Ben Aissa (Maroc)¹⁸, mais aussi traditions des îles Hébrides (Irlande) ou de la région d'Osona (Espagne)... Certains auteurs parlent encore d'hétérophonie à propos du premier jazz ou des chants Gospel.

En tout état de cause, il fallut généralement attendre l'après-guerre pour que l'hétérophonie spécifiquement indonésienne inspire sérieusement des musiciens occidentaux, dont Boulez l'un des premiers en France. Jésus Aguila relève des traces du procédé, certes fortement divergent, dans une œuvre aussi ancienne que le *Marteau sans maître* (1954)¹⁹. La valorisation du gamelan, en occident, doit sans doute beaucoup à l'ethnomusicologue et compositeur américain Colin Mac Phee qui avait passé sept années à Bali (entre 1931 et 1938). Dans son *Balinese ceremonial music* (1934, trois pièces pour deux pianos), l'impression d'hétérophonie est parfois plus que prononcée, bien que non absolument convergente. La seconde pièce se déploie sur une échelle pentatonique particulière (ré fa# sol si do). À mesure que le premier piano déploie sa lente mélodie sur cette échelle, le second propose de nouveaux arpèges, faits souvent des trois dernières notes de la ligne mélodique, *dans le même registre*. L'auditeur partagera sans doute alors ses impressions entre celle d'arpèges se déplaçant « de façon parallèle à la mélodie » (et donc entre une réelle impression d'hétérophonie), et celle d'une simple mélodie accompagnée (donc d'une musique harmonique), certes dans un mode diatonique inhabituel, et l'accompagnement arpégé paraissant singulièrement aigu et donc lui-même « mélodique ». La première pièce, cependant, donne au second piano un simple rôle d'accompagnateur *ostinato*, sur deux degrés (ré fa), tandis que le premier piano ne se limite pas à entonner ces deux derniers. On s'éloigne ainsi de toute impression de mélodie unique.

Cette œuvre, ainsi que *Tabuh-tabuhan* (1936), a peut-être influencé certains musiciens anglo-saxons, de Britten aux minimalistes américains. Mervyn Cooke relève une inspiration indonésienne manifeste dans certains opéras de Britten à partir de *Paul Bunyan* (1939-1941) et jusqu'à *Death in Venice* (1971-1974). Britten avait rencontré Mac Phee à New York dès 1939, puis avait voyagé à Bali en 1956, ce qui lui permit d'achever son ballet *Le prince des pagodes* (1955-1956), dont l'argument raconte une légende de l'île. Cette inspiration balinaise, néanmoins, même au début de la troisième partie (« Le palais des pagodes »), dont le langage s'approche le plus d'un folklorisme précis, se manifeste davantage par l'emploi de percussions spécifiques que par celui d'une mélodie

¹⁸ En ce qui concerne ces deux derniers exemples, voir le livret joint au coffret de 3 CD *Les voix du monde*, C.N.R.S., ref. CMX 374 1010.12, p. 8.

¹⁹ Voir « Vingt regards sur une page du *Marteau sans maître* », in *Analyse musicale*, n° 41, 4e trimestre 2001, p. 84.

réellement génératrice²⁰, difficilement miscible au langage de Britten (peu propice au vide harmonique). Dans le troisième *Interlude* de *Peter Grimes* (1944-1945), Britten expose une écriture singulière et spécifique, issue non pas directement de la musique balinaise, mais sans doute des œuvres de Mac Phee. Bois et cordes proposent ainsi des variations rythmiques de la même mélodie syncopée, elle-même employant une échelle diatonique à l'effet « exotique ». Mais l'accompagnement des cors à la tierce (bien étranger à la ligne des cordes et des bois), interdit toute analyse d'hétérophonie globale, d'une part, d'autre part ce « mode exotique » (ré mi fa# sol# la si do) n'est finalement rien d'autre que « l'échelle acoustique », que Bartók a employé à profusion, et qui est bien loin d'être spécifiquement indonésienne.

Avant la découverte du gamelan et l'utilisation du modèle de la musique indonésienne, les musiciens savants cherchent encore souvent leurs modèles d'hétérophonies traditionnelles dans des régions ou pays dont ils sont natifs (Mahler et Debussy font alors figure d'exception)²¹. Certains musiciens russes, notamment, pourraient s'être inspirés d'hétérophonies populaires nationales. C'est cette légère « tendance monodique russe », sans doute, qui résonne encore dans *Burja* (1967, extrait des *Sept poèmes d'Alexander Blok*) de Chostakovitch²². Moussorgski, peut-être le premier, aurait puisé dans une certaine tradition nationale russe hétérophonique pour échafauder son style d'écriture choral²³. Roman Vlad voit le même type d'inspiration dans l'écriture du *Sacre du*

²⁰ La légère impression d'hétérophonie provient probablement du fait que les basses répètent deux degrés séparés par un ton et que les violons doublent ce dessin exactement. Ainsi, les parties les plus graves et les plus aiguës (les plus importantes ?), sont identiques, ce qui ne signifie pas que les parties intermédiaires les imitent le moins du monde.

²¹ Les deux musiciens, très tôt, ont sans doute puisé un certain modèle hétérophonique dans les traditions d'Extrême Orient. Debussy pris même connaissance de la musique indonésienne dès 1889 (on y reviendra). Quant à Mahler, Peter Revers relève dans son *Chant de la terre* des procédés hétérophoniques qui, d'après lui, font référence à la tradition musicale chinoise (« Aspekte der Ostasienrezeption in Gustav Mahler's Das Lied von der Erde », in *Musik als Text*, vol. 2, Kassel, Bärenreiter, 1998, pp. 376-383). On peut effectivement parler d'hétérophonie dans le sixième mouvement (*Abschied*) lorsque le chant n'est accompagné que par la flûte et les harpes (Voir *Le chant de la terre*, London, Universal, 1952, p. 66). La flûte propose une variation assez libre (parfois lointaine, il est vrai) et simultanée de la voix chantée. Les harpes n'ajoute qu'un balancement *ostinato* entre deux notes (la do). Cette harmonisation archaïsante et peu sonore, « vide », profite à l'impression générale d'hétérophonie.

²² L'introduction monodique du piano y est simultanément variée par le violoncelle, en valeurs rythmiques plus rapides, exactement comme dans la Sonate pour piano et violoncelle de Debussy (voir note 31).

²³ Vladimir Morosan, « Musorgsky's choral style : folk and chant elements in Musorgsky's choral writing », in *Musorgsky in memoriam 1881-1981*, Brown, Malcolm Hannick, 1982, pp. 95-133.

printemps (1913) de Stravinsky²⁴. Durant la même période, le Second Concerto pour piano de Prokofiev (1911 pour sa première version, et donc presque contemporain du *Sacre du printemps*), nous semble constituer un exemple plus flagrant. Le début du finale, en effet, n'est fait que d'une stricte hétérophonie des plus intéressantes pour l'époque.

Ici la mélodie génératrice n'est entonnée dans son ensemble par aucun instrument mais tissée par l'ensemble de l'effectif. Elle apparaît alors comme une ligne isorythmique exécutée en croches. À chaque instant, si l'on fait abstraction des ornements, une seule note est entonnée à toutes les parties instrumentales, à l'unisson ou à l'octave. Pour reprendre la terminologie que nous employions dans l'analyse d'*Ô Bali*, les cordes occupent une strate plus dense que les bois et doublent les croches de la ligne génératrice. Les petites notes ornamentales, qui incombent aux hautbois, aux clarinettes et surtout au piano, engendrent une autre strate. La singularité de cet exemple tient dans le strict respect de l'unisson à chaque croche et dans le caractère « total » de l'hétérophonie engendrée. On pourrait prétendre que l'efficacité de ce passage, à la fois moderne (atonal) et « incantatoire », tient de ce simple procédé hétérophonique, de ce choix d'écriture d'autant plus judicieux que singulier pour l'époque. De fait, des exemples d'hétérophonie aussi claire semblent encore rares, voire inexistants au début du XXe siècle. Cela paraît encore plus vrai, bien entendu, en ce qui concerne les époques antérieures. Il semble difficile d'identifier quelques autres précédents d'hétérophonie savante sans élargir la notion au préalable. On peut au moins s'interroger au sujet d'éventuels « ancêtres » de sonorités hétérophoniques. On pourrait alors définir des « proto-hétérophonies », qui « partielles », qui « unissons et octaves », qui « parallélistes ».

Une proto-hétérophonie « partielle » ne s'appliquerait qu'à certaines parties instrumentales tandis que d'autres, au même instant, s'occuperaient d'autres procédés. C'est ce qui a lieu dans un langage aussi éloigné à la fois du champ ethnomusicologique et du XXe siècle que celui du *Concerto brandebourgeois* n° 6 de Bach. Le premier mouvement contient un canon serré (à intervalle seulement de croche) entre les deux altos solos. Ce canon donne déjà peut-être, à l'écoute, une impression de décalage « accidentel » d'une même mélodie à diverses parties. Néanmoins, parler dans ce cas de proto-hétérophonie semble peu probant lorsqu'il s'agit de décrire un simple canon en général, tant le canon est courant, pour ne pas dire *inhérent* au contrepoint occidental depuis la Renaissance. De ce même

²⁴ Roman Vlad, « L'architettura di un capolavoro : Ancora sulla Sagra della primavera », in *Nuova rivista musicale italiana*, vol. 32 (n° 1), janvier/mars 1999, pp. 28-69.

concerto, c'est le début du second mouvement, comme le souligne judicieusement Rolf Ares²⁵, qui contient une réelle écriture hétérophonique. Les notes en valeur longue de la basse continue sont « accompagnées » par leur variation en noires, plus dense et isorythmique (partie de violoncelle). Cette écriture paraît d'autant plus singulière qu'elle oblige Bach à rompre avec l'une des règles fondamentales du contrepoint²⁶. Le prix que Bach attache à cette « hétérophonie » semble alors à la mesure de celui, élevé, de cette rupture. Une telle hétérophonie reste cependant partielle, puisque l'alto apporte un contrepoint à la ligne de basse (une ligne qui lui est étrangère), sans même évoquer les accords improvisés par le clavecin de la basse continue.

On peut relever, avec Peter Cooke²⁷, une proto-hétérophonie partielle du même type dans certaines pièces du style tardif de Beethoven. Cooke cite un passage du Credo de la *Missa Solemnis*. Les clarinettes et chœurs alto y dessinent une ligne de noires à laquelle les violons 2 octroient un contrepoint de croches. Or celui-ci rencontre souvent cette dernière à l'unisson²⁸. Là encore, une volonté d'approcher l'écriture hétérophonique, même partielle, semble ici d'autant plus manifeste qu'elle oblige le compositeur, comme Bach avant lui, à rompre avec la même règle du contrepoint encore en vigueur au XIXe siècle.

On pourrait penser qu'un certain « encouragement » pour les musiciens du XXe siècle à composer de façon strictement hétérophonique, fut peut-être offert à l'écoute de passages orchestraux en unissons, particulièrement efficaces (« univoques ») dans les chefs-d'œuvre des siècles passés. Le début de la Symphonie n° 5 de Beethoven semble, à ce titre, particulièrement emblématique. Le phénomène du « grand unisson » qui y préside, est peut-être identifié, par l'oreille, comme générateur du succès de cette symphonie dans son ensemble. Déjà les concertos de Vivaldi, qui multiplient ce type de passages monodiques singulièrement amplifiés par tout l'orchestre, prouvent qu'une « super monodie » peut engendrer un effet puissant. Les unissons semblent même naître, historiquement, presque immédiatement après l'orchestre lui-même.

²⁵ Rolf Ares, « Der Mittelstaz des sechsten Brandenburgischen Konzerts: Gedanken zu seiner Entstehungsgeschichte », in *Bachs Orchesterwerke*, Dortmund, klangfarben Musikverlag, 1997, pp. 223-233.

²⁶ Rappelons que les règles du contrepoint, à l'époque de Bach comme antérieurement (et d'ailleurs même ultérieurement), interdisent d'exécuter une ligne mélodique qui, tout en n'étant pas une doublure délibérée et assumée du cantus firmus, rencontre périodiquement et fréquemment ce dernier à l'unisson. On dit qu'il y a alors des « unissons consécutifs » assimilés à des « octaves consécutives », soit une entorse majeure aux règles contrapuntiques.

²⁷ Peter Cooke, « Heterophony », in *Groove dictionary*, vol. 11, Londres, Macmillan Publishers Ltd, 2001, p. 464.

²⁸ Voir éd. Eulenburg, p. 231, mes. 3 et 4.

Après Vivaldi, puis Haendel, Mozart fait du procédé l'un de ses nombreux fers de lance et le choisit notamment pour étrenner certaines pièces, la *Petite musique de nuit*, le *Concerto pour flûte et harpe*. La fameuse amorce de la Symphonie n° 25 (dite « petite sol mineur ») semble plus précisément intéressante. Les cordes entonnent toutes ensemble la ligne (sol ré mi b fa#), mais tandis que les cordes graves répètent chaque note en noires (quatre fois), les violons se démarquent légèrement de ce rythme, en syncopes. Il y a alors bien variation rythmique et on pourrait bien parler ici, en toute exactitude, d'hétérophonie plutôt que d'unisson. Gageons d'ailleurs que la célébrité de ce début doit beaucoup à la singulière univocité du procédé, aussi efficace qu'un grand unisson, cependant plus original et rythmiquement plus allant.

Une proto-hétérophonie « paralléliste » consisterait en la superposition simultanée d'une mélodie non pas avec ses variations rythmiques ornementales, mais avec ses transpositions. On obtiendra finalement, très simplement, une succession d'accords qui évoluent de façon parallèle. Comme dans le cas du canon, l'acte musical semble alors trop général, bien entendu, pour que le terme d'hétérophonie soit conservé de façon probante. Le mot est pourtant couramment jeté par la littérature musicologique pour qualifier certains procédés des premières polyphonies religieuses occidentales, notamment de l'organum vocal du IXe siècle, lorsque deux voix évoluent strictement à la quarte ou à la quinte l'une de l'autre, de façon homorythmique. Partant, les parallélismes d'accords chers à Debussy et Ravel pourraient être qualifiés « d'hétérophoniques », d'une façon sans doute abusive. Il est probable, néanmoins, que ceux-ci donnent également l'impression d'une mélodie unique amplifiée, « mélodie d'accords ». Pour résumer certains aspects de ces deux derniers paragraphes, deux passages de la Sonate pour alto, flûte et harpe de Debussy, semblent venir à point. Sera développée dans le premier²⁹ une proto-hétérophonie partielle, dans le second paralléliste.

Dans le premier passage, la ligne génératrice est donnée par l'alto. La flûte, dont la ligne se tient presque toujours à l'octave strictement de cette dernière, en exécute cependant une légère variation au troisième temps de la première mesure. Ces deux derniers instruments restent donc strictement en rapport hétérophonique. La main droite de la harpe (partie supérieure en clé de sol) entonne, dans une certaine mesure, une variation plus dense de la mélodie génératrice. On pourrait objecter que ses doubles croches obstinées ne font que compléter l'harmonie et invalident ainsi la logique purement mélodique donc hétérophonique. Or, le second temps de la troisième mesure trahit une harmonie incertaine (singulièrement vide) ce qui privilégie à nouveau l'analyse d'un geste hétérophonique

²⁹ Sonate pour alto, flûte et harpe, Paris, Durand, 1916, p. 13, mes. 1-5

(à l'idéal absolument vide harmoniquement) au moins partiellement accompli par le compositeur. Sur le troisième temps de la quatrième mesure, la harpe exécute une gamme ascendante en mode phrygien (mode de mi) dont on peut considérer qu'elle constitue également une ornementation du sol générateur (sol qu'elle atteint progressivement puis dépasse). La main gauche de la harpe procède cependant d'une autre logique, purement harmonique - la et mi entonnées en double pédale pulsée - et interdit finalement d'analyser ici d'avantage qu'une proto-hétérophonie partielle.

Le second passage³⁰ intéressant de cette même sonate présente un autre type de proto-hétérophonie ambiguë. Les trois dernières croches de la mesure évoluent globalement par parallélisme harmonique³¹. On peut alors considérer, à la rigueur, que la main droite de la harpe n'exécute pas trois accords mais trois cellules mélodiques : (la, do, ré) – soit à l'unisson de la mélodie génératrice entonnée par alto et flûte – mais aussi (fa, la, si) et (ré, fa, sol). Ces deux dernières cellules parallèles proposent alors non pas deux variations rythmiques ou ornementales de la ligne génératrice mais deux de ses transpositions diatoniques (au demi-ton près). Le terme d'hétérophonie, tel qu'il est employé à propos des premiers *organa* du IXe siècle, pourrait rester valide ici (hétérophonie paralléliste s'entend) dans la mesure où c'est une imposante ligne univoque qui sera ainsi engendrée, comme dans le cas d'une quelconque hétérophonie plus rythmiquement stratifiée. Le début de la mesure présente un cas d'hybridation plus complexe. On pourrait parler ici d'hétérophonie paralléliste partielle³², s'il fallait s'obstiner à user ici de cette terminologie, ce qui semble plus qu'incertain. La harpe ne fait sans doute qu'harmoniser, certes par parallélismes, le motif de l'alto et de la flûte. Le terme d'hétérophonie devient ici caduque dans la mesure où la harpe, en mouvement purement ascendant, se démarque cette fois du dessin mélodique de la ligne génératrice (en arche), bien qu'elle en entonne chaque appui.

De ces deux derniers passages, c'est sans doute le premier qui contient un réel « geste hétérophonique » délibéré. Debussy, bien avant que Mac Phee ne fasse découvrir le gamelan aux compositeurs occidentaux, avait pu entendre de la musique indonésienne dès l'Exposition Universelle de Paris de 1889. Un certain retentissement

³⁰ *Idem*, p. 3, mes. 8.

³¹ La main droite exécute un parallélisme stricte d'accords parfaits. La main gauche s'inscrit bientôt dans le même mouvement mélodique et de façon également parallèle. Ce dernier parallélisme n'est cependant pas stricte puisque la partie inférieure, même si elle respecte le mouvement ascendant, n'entonne pas fa et sol mais ré et sol. Ce type de légère variation est courant dans les parallélismes harmoniques debussystes et ravéliens.

³² Parler d'hétérophonie partielle concernant l'alto et la flûte, sans considérer la harpe, semble malhonnête dans la mesure où ces derniers évoluent simplement à l'octave. En renversant les point de vue, on pourrait parler d'hétérophonie paralléliste de la harpe, mais partielle puisque non respectée par la flûte et l'alto.

hétérophonique s'en était suivi dans plusieurs de ses œuvres. Déjà, les mesures 23-31 de *Pagodes* (1903, extrait de *Estampes*) imposent aux deux mains des mouvements d'imitation de la même cellule parcourant l'échelle pentatonique sol# si do# ré# fa#. Un autre exemple semble plus frappant encore. Les deux instrumentistes évoluent en strict rapport hétérophonique dans certains passages du finale de la Sonate pour violoncelle et piano (1915)³³. Il ne semblerait pas totalement absurde de prétendre que le gamelan, dès sa découverte par Debussy en 1889, a pu encourager le compositeur dans sa voix de recherche d'un certain vide harmonique. De ce point de vue, on pourrait avancer que l'hétérophonie indonésienne a, sinon influencé toute l'œuvre de Debussy, du moins catalysé son mouvement général.

III - Hétérophonies dans les œuvres de la seconde moitié du XXe siècle.

Dès les années 1970, donc avant *Evangelista*, le Japonais Akira Nishimura (né en 1953) a construit nombre d'édifices hétérophoniques, s'inspirant, pour ce faire, de la musique traditionnelle du Japon dont nous évoquions plus haut la tentation monodique. Nishimura avoue d'ailleurs également, comme *Evangelista*, avoir été influencé par la micropolyphonie de Ligeti, ce qui alimentera certaines de nos hypothèses esthétiques ultérieures. Il sépare les notions d'hétérophonies mélodique et rythmique, employant notamment la première dans *Heterophony* (1975), ou la seconde dans *Kecak* (1979). L'examen du début d'*Heterophony*, pour quatuor à cordes, montre des procédés souvent divergents. Les différentes parties se rejoignent cependant dans certains unissons, loin de diverger de plus en plus à mesure qu'elles se déploient. Un repère hétérophonique global semble donc identifiable à l'écoute, même si l'impression générale, pour l'auditeur, ne sera sans doute pas celle d'une simple monodie variée dans ses parties internes.

La mesure 12, la plus simple, propose un unisson de la bémol. Le début de la mesure 11 déploie quelque « proto-hétérophonie paralléliste », voire seulement homorythmique, selon des agrégats dissonants. Toutes les notes de la première croche, tous octaves confondus, sont contenues dans la quarte mi-la, comme si une note unique, au centre de cet intervalle, s'autorisait un certain flou fréquentiel (note définie « à une demi-quarte près »). Les variations entre les diverses parties, inhérentes au phénomène hétérophonique, pourraient donc être ici qualifiées de « fréquentielles ». Le système

³³ Voir les 3 dernières mesures de la page 12 et la première de la page 13 (Paris, Durand, 1915). Piano et violoncelle exécutent exactement les mêmes notes (sur l'échelle si do# mi fa#), le violoncelle jouant cependant les siennes en tremolo et réalisant ainsi une variation rythmique de la ligne du piano.

central, et surtout la mesure 10, montre des structures violemment divergentes qui ne permettent probablement pas à l'hétérophonie d'être reconnue comme telle.

Avant Nishimura, le Roumain Stefan Niculescu (né en 1929) utilise déjà force monodies simultanément variées, depuis les années 60. Si ces dernières ont évolué, s'associant à un quasi sérialisme au départ, puis à un diatonisme postmoderne dans les années 70-80, c'est précisément le gage de leur importance et de leur pérennité dans l'oeuvre du Roumain. *Cantata III* (1966), *Hétérophonie* (1967) ou encore *Aphorismes d'Héraclite* (1967) semblent encore reléguer l'hétérophonie à un phénomène visuel, décelable seulement sur la partition, et imprégné de cet esprit des mathématiques modernes que Niculescu avait d'ailleurs étudiées dans les années 50. Mais le revirement postmoderne du Roumain, et les simplifications de langage qu'il a engendrées, ont permis au procédé de converger davantage dans certaines oeuvres, notamment dans les *Hétérophonies pour Montreux* (1986).

On y observe des structures de décalages dont l'effet auditif pourrait être proche de celui du canon (sans s'y identifier). Ainsi la cellule initiale (la si b la) de la flûte et du cor anglais (instrument en fa, qui transpose donc une quinte en dessous) se propage-t-elle à la mesure 40 au basson. Ou encore la cellule (mi fa mi) de la clarinette et du basson (aux mesures 38-39, notée fa#-sol fa# pour la clarinette en si b qui transpose un ton en dessous) se propage-t-elle à la mesure 40 de la flûte. On pourrait objecter qu'une telle hétérophonie « approximative », bien que peu divergente, s'approche plus généralement d'un simple phénomène d'imitation et que nombre d'oeuvres de cette époque ont approché de telles structures, peut-être davantage polyphoniques qu'hétérophoniques.

Dans la lignée d'une certaine inspiration balinaise de Britten, elle-même issue de l'amitié avec Mac Phee, il semble qu'un nombre conséquent de jeunes compositeurs anglais se soit approché, de près ou de loin, d'une écriture hétérophonique. Sans pour autant parler « d'école hétérophonique anglaise », citons l'oeuvre de Colin Matthews (né en 1946), le *Chant* (1999) de Simon Bainbridge (né en 1952), le *Darlington doubles* de John Woolrich (né en 1954), la prolifération mélodique, lointainement hétérophonique, de *Khorovod* de Julian Anderson (né en 1967), l'« hétérophonie de l'aigu » du début du Concerto pour piano de Judith Weir (née en 1954).

Plusieurs musicologues roumains ont vu dans de nombreuses oeuvres de compositeurs de leur pays le commun emploi d'une hétérophonie d'inspiration traditionnelle nationale. Niculescu³⁴

³⁴ Thomas Beimal, « Vereinigung von Gegensätzen : Die Heterophonie im Werk von Stefan Niculescu », in *Musik Texte : Zeitschrift für Neue Musik*, n° 92, février 2002, pp. 48-52.

serait ainsi l'initiateur de cette « inclinaison hétérophonique roumaine », puis Enescu en serait devenu le protagoniste le plus célèbre³⁵. Costin Kazaban, au-delà, voit dans le dernier style d'Enescu (notamment dans la *Symphonie de chambre* de 1954 et le poème symphonique *Vox maris*) un recours systématique à l'écriture hétérophonique³⁶. Mais celle-ci engendre principalement des effets de canon dont antécédents et conséquents apparaissent espacés, ce qui crée l'impression d'une hétérophonie divergente et finalement d'un simple « contrepoint traditionnel » se déployant d'ailleurs dans un langage encore tonal.

Lutoslawski, d'après Martina Homma, use couramment de l'hétérophonie dans son œuvre, et cela de façon singulièrement perceptible. Les *Trois poèmes d'Henri Michaux* (1963) semblent, à ce titre, emblématiques. Bien souvent les structures n'y sont tissées que d'une ligne imitée à toutes les parties, proches, de par leur effet de « canon resserré », des hétérophonies employées par Niculescu dans son second style diatonique, mais ici dans un langage atonal et avec un effet de masse supplémentaire peut-être influencé par les micropolyphonies d'*Atmosphères* de Ligeti (écrites deux années auparavant).

Dans un passage caractéristique³⁷, l'impression d'hétérophonie est tout de même affaiblie par l'indigence volontaire de la ligne (comme chez Niculescu), ligne contenant peu de degrés et d'intervalles saillants, cantonnée à un chromatisme qui rassemble tous les degrés en un seul degré flou, degré d'ailleurs d'autant plus « moyenné », à l'écoute, par l'effet de masse.

Certains précédents chez Moussorgski, Stravinsky ou Prokofiev, que nous évoquons plus haut, puis cette hypothétique école roumaine, l'exemple du Polonais Lutoslawski et l'influence, lointaine ou non, du Hongrois Ligeti pourraient donner à penser que les compositeurs d'Europe de l'Est se sont, plus que d'autres, intéressés aux procédés hétérophoniques. Ils auraient profité directement de l'exemple de leurs propres musiques traditionnelles. On pourrait encore citer le cas de Mahler, originaire de Bohême, ou celui du Russe Edison Denisov (1929-1996) qui employait quelque hétérophonie chromatique à partir de *Peinture* (1970). Chez ces compositeurs de l'Est, il serait peut-être possible d'analyser une communauté de goût

³⁵ Clemencia Firca, « Transfigurations de certaines modalités musicales de tradition européenne à travers la musique de Georges Enesco », in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel, Bärenreiter, 1973, pp. 368-388.

³⁶ Voir plaquette du CD Enescu, *Symphonies 1-3, Vox maris*, Lawrence Foster (direction), Emi Classics, (ref. 7243 5 86604 3 5), p. 4. Une telle hétérophonie apparaît la plupart du temps abstraite (divergente) à l'écoute.

³⁷ Witold Lutoslawski, *Trois poèmes d'Henri Michaux*, Cracovie, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965, p. 23.

pour la monodie (et donc de l'hétérophonie) par le biais d'un intérêt commun pour l'intonation de la parole³⁸.

Restent à citer quelques exemples d'hétérophonies éparses, non pour atteindre une impossible exhaustivité, mais pour montrer les usages multiples, *hétérogènes*, d'un procédé qui peut justifier sa présence de façons très diverses dans des œuvres parfois issues de bords esthétiques opposés. Citons le Quatuor à cordes n° 3 (1998) et *66 fois* (1992, œuvre dont chaque mouvement ne contient qu'un nombre très restreint de notes continuellement répétées), de la Taïwanaise Chen Shihui (née en 1962) ; le *Imposing a regular pattern in chaos and heterophony* de Benedict Mason (né en 1955) ; l'inspiration éminemment hétérophonique de nombre d'œuvres du Hollandais Theo Loevendic (né en 1930), dont *Incantations* (1975), *Six poèmes populaires turcs* (1977), *Flexio* (1979), *Twee stukken op canons van Guillaume de Machaut* (1993, œuvre dont le titre confirme le cousinage des procédés hétérophoniques et du canon) ; les deux Israéliens Tzvi Avni (né en 1927) et Mark Kopytman (né en 1929) respectivement dans *Meditations on a drama* (1966) et *Memory* (1981) ; le *Heterophony*(1962) de Mauricio Kagel, œuvre de caractère ironique, qui se propose d'exposer les décalages accidentels qui ont lieu lorsque plusieurs musiciens tentent de jouer à l'unisson³⁹ ; l'hétérophonie singulièrement convergente (jusqu'à ne plus constituer qu'une simple mélodie, non variée, que trois instrumentistes se relaient à entonner) du mouvement central du *Quatuor in júbilo* (2002) de Florentine Mulsant (née en 1962) ; enfin le compositeur Cesar Camarero qui présente au moins deux points communs avec José Evangelista : être né en Espagne et avoir émigré par la suite en Amérique du Nord (Etats-Unis), d'une part, et d'autre part d'employer parfois l'hétérophonie de façon particulièrement convergente, notamment dans *Reverso 2* (2001). Ces exemples ne visaient qu'à montrer la prolifération des écritures hétérophoniques dans diverses régions du monde. L'une des raisons de ce déploiement provient peut-être de la simplicité du principe de l'hétérophonie, de son accessibilité, pour le compositeur comme pour l'auditeur. Lorsque l'harmonie est mise de côté, au profit de la seule mélodie, composer en amont, écouter en aval, deviennent choses aisées.

IV - Enjeux esthétiques

Il semble commode de reconsidérer ici plus généralement la démarche d'Evangelista, s'il s'agit de discuter des enjeux esthétiques

³⁸ Voir Jacques Amblard, *Pascal Dusapin. L'intonation ou le secret*, Paris, Musica Falsa, 2002, p. 306.

³⁹ Les discordes résultantes, cependant, apparaissent divergentes tout au long de l'œuvre.

soulevés par l'emploi de l'hétérophonie dans la musique contemporaine. La position esthétique du Canadien fera alors figure de cas limite et, partant, d'emblème. Au préalable, à l'inverse, on peut s'interroger au sujet de l'œuvre d'Evangelista dans sa *particularité*, dès lors non pas tant du point de vue de ses procédés hétérophoniques que du caractère *systématique* de l'application de ces derniers. Une telle utilisation massive de l'hétérophonie implique évidemment des choix d'écriture drastiques. Le problème du choix des harmonies, encore une fois, est presque totalement contourné. Partant, on pourrait avancer que cette démarche simplificatrice s'inscrit, peu ou prou, dans le courant des idées postmodernes, pour peu que ce dernier suppose bien, comme nous le pensons, des choix d'écriture globaux en réaction à un certain maniérisme issu d'une valorisation de la complexité propre aux avant-gardes de l'après-guerre⁴⁰.

Evangelista conçoit, par ailleurs, et de façon « particulière », des lignes génératrices cycliques dont, écrit-il, « la fin s'enchaîne avec le début⁴¹ ». Voilà qui permet un « développement aussi long que nécessaire⁴² », ce qui implique que la forme de l'œuvre, au moins à l'échelle de sous parties conséquentes, soit entièrement conduite pas la répétition d'une seule ligne génératrice. Cette dernière préside alors non seulement aux paramètres verticaux de l'œuvre (principe même de l'hétérophonie) mais à ses développements horizontaux. Est ainsi engendrée, sans doute, l'impression d'un mouvement perpétuel, ce dernier étant rendu d'autant plus sensible qu'il s'octroie le dynamisme d'un temps pulsé⁴³.

Si la ligne génératrice, longue, dure souvent plusieurs minutes et si, dès lors, l'*ostinato* qui lui est associé ne donne pas l'impression sensible d'une répétition, on peut cependant concevoir la possibilité d'une caution esthétique lointaine offerte par le précédent de la musique minimaliste américaine, par essence dynamique, répétitive, et également soucieuse d'opérer des choix techniques simplificateurs⁴⁴. Au-delà, un tel dynamisme *ostinato*, l'annulation du

⁴⁰ Voir Jacques Amblard, *op. cit.*, p. 145.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 57.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Ou « temps strié », par opposition au « temps lisse », notions définies par Boulez dans *Point de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 81.

⁴⁴ Même s'il ne s'agit pas des mêmes simplifications, si les minimalistes conservent une harmonie et emploient le plus souvent un langage tonal, ce qui n'est généralement pas le cas d'Evangelista. Il est possible, par ailleurs, que les œuvres de Mac Phee, avant celles des minimalistes, aient imposé comme faisant partie du caractère musical américain un certain esprit d'*ostinato* particulièrement simplifié, diatonique, volontiers isorythmique, celui-là même qu'on entend dans *Balinese ceremonial music* et dont l'Indonésie serait alors à l'origine. Au-delà des minimalistes et des œuvres pour piano de Phil Glas, la façon dont « sonne » l'œuvre de Mac Phee n'est pas sans augurer les irritations *ostinato* du piano dans *Common tones in simple time* (1986), de John Adams.

facteur harmonique, ainsi que la référence implicite au gamelan revêtent un caractère archaisant qui s'inscrit vraisemblablement dans la vaste tendance primitiviste du XXe siècle issue de Stravinsky. Une référence aussi ancienne peut sembler obsolète. Néanmoins, c'est sans doute également le propre des idées postmodernes, en niant farouchement celles des avant-gardes de l'après-guerre, d'avoir souhaité implicitement réécrire l'histoire à partir d'époques préexistant aux dites avant-gardes, inscrire leurs œuvres en tant que suites immédiates possibles d'un passé aussi ancien que le début du XXe siècle dans notre cas (et plongeant jusqu'au moyen âge pour certains compositeurs postmodernes de l'Europe du Nord). Or, si l'on considère, avec Adorno⁴⁵, que les deux grands initiateurs de la modernité musicale furent Stravinsky et Schönberg, Evangelista pourrait alors non seulement se dire en filiation directe du Russe, mais également de l'Autrichien, cela par la morphologie mélodique de ses lignes génératrices « particulières ». Les œuvres du Canadien, en effet, sont généralement atonales. Ses lignes mélodiques génératrices emploient les « douze sons⁴⁶ », explique le compositeur, choisissant ses termes en référence explicite au dodécaphonisme. Dans la tradition de la modernité viennoise, les intervalles choisis apparaissent également souvent singulièrement disjoints⁴⁷.

De telles⁴⁸ lignes « brisées » ne semblent pas faire référence à quelque musique tonale, modale ou traditionnelle, mais appartenir à la « tradition occidentale moderne » issue de l'école de Vienne. Elles semblent alors s'éloigner du modèle vocal et ainsi, de l'appréhension sensible d'une inspiration ethnique. C'est ainsi que l'influence viennoise⁴⁹ contrecarre ici en partie celle de Stravinsky, plus proche, du moins à l'époque du *Sacre du printemps* (1913), du modèle vocal populaire. Si Evangelista use dès lors d'une hétérophonie « instrumentalisée », il n'en reste pas moins que les procédés hétérophoniques pourraient, par essence, procéder d'une vocalité souterraine. C'est ce que nous développerons ci-dessous. Remarquons alors dès à présent que l'œuvre d'Evangelista, pour

⁴⁵ *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 57.

⁴⁷ On remarque l'emploi nombreux d'intervalles diminués ou augmentés, souvent particulièrement disjoints, ce qui culmine dans l'intervalle de neuvième augmentée (mi b fa#) au début de la quatrième mesure. Entre cette mesure et la suivante, on franchit un intervalle de treizième (sixte redoublée, mi b do) en l'espace de seulement cinq notes.

⁴⁸ Voir par exemple *Piano concertant*, début de la ligne initiale.

⁴⁹ Lors d'un entretien radiophonique avec Julius Briston (1930), Berg réfute, il est vrai, que la voix, dans la nouvelle musique, soit infligée d'intervalles particulièrement « instrumentaux, confus, zigzagants, écartelés » (Berg, *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois, 1985, p. 56). Mais le Viennois ne réfute pas ainsi le caractère brisé de ses lignes mais la nouveauté d'un tel caractère, qu'il inscrit dans les traditions de musique vocale de Mozart et de Schubert (lesquelles favorisent parfois les grands intervalles).

conclure quant à sa particularité, offre peut-être précisément l'intérêt de combiner astucieusement l'enracinement d'une vocalité archaïque à la sophistication d'une instrumentalisation moderne. En elle on pourrait alors entendre à l'idéal, clarifiée par l'absence relative d'harmonie et amplifiée par l'hétérophonie, comme l'écho de la « voix du XXe siècle moderne ».

Nous évoquons une éventuelle vocalité sous-jacente. L'hétérophonie est peut-être venue comme un aboutissement possible à un retour amorcé durant les années 1960, celui de l'engouement pour le modèle musical de la voix, dans sa simplicité, sa crudité et surtout, son caractère originel fondateur. Ce retour fut sans doute accompagné d'un renouveau de l'attachement à la mélodie, comme nous l'avancerons ci-dessous. Or, cette dernière s'est peut-être à nouveau développée, dans sa version atonale, d'un choix écriture des rapports verticaux par « contamination des voix » proche d'une lointaine hétérophonie. Une boucle se ferme ainsi, boucle enchaînant (de façon circulaire), voix, mélodie, contamination des voix ou mélodies, hétérophonie, voix, etc.

Hans-Christian von Dadelsen relève le caractère implicitement hétérophonique de *Lontano* (1967) de Ligeti⁵⁰. En effet, l'œuvre orchestrale expose un pôle (lequel est aussitôt repris à l'unisson), puis un autre, lequel est repris à son tour, etc. On pourrait objecter que ce semblant de « ligne génératrice » apparaît trop lent pour être identifié à une quelconque « ligne » et surtout que les pôles successivement exposés se superposent peu à peu jusqu'à engendrer des clusters, lesquels noient l'appréhension d'une ligne unique. Au-delà, reconnaître à *Lontano* une hétérophonie de principe reviendrait à analyser le même phénomène dans nombre d'œuvres de cette époque et des époques ultérieures. On a ainsi souvent entendu⁵¹, depuis, de ces pièces qui procèdent par contamination progressive, qui débutent ainsi par l'exposé d'un pôle unique, lequel est imité, puis par l'exposé d'un second, imité à son tour, etc. Il y a là sans doute une volonté de mise en abyme de la part des compositeurs. L'œuvre raconte sa propre composition progressive « à partir de rien ». Elle prend la forme d'une fausse improvisation. Après *Lontano*, on pourra relever ce type de débuts dans *O king* (1968) de Berio. De nombreuses œuvres de Dusapin, composées entre 1991 et aujourd'hui, telles *Khôra* (1993) ou *Extenso* (1994), ont observé de telles progressions improvisées par « contaminations de pôle » (que nous appelons « éveils⁵² ») qu'il faudrait alors analyser comme

⁵⁰ Hans-Christian von Dadelsen, « Hat Distanz Relevanz ? Über Kompositionstechnik und ihre musikdidaktischen Folgen dargestellt an Gyorgy Ligeti's orchestral piece *Lontano* (1967) », in *Musik und Bildung*, Germany, vol. VII/10, 1975, pp. 502-506.

⁵¹ L'une des premières écritures de ce processus, au XXe siècle, ne fut-elle pas réalisée par Bartók, au début du finale de son Concerto pour piano n° 2 ?

⁵² Jacques Amblard, *op. cit.*, pp. 136-138.

lointainement hétérophoniques puisque l'hétérophonie, il est vrai, procède également d'une contamination à toutes les parties des notes successives d'une ligne génératrice. Mais cette contamination particulière apparaît alors presque instantanée, de même que la ligne génératrice ne prend pas de caractère particulier de tâtonnement et ne semble pas peu à peu improviser ses degrés.

D'un point de vue esthétique plus large, il pourrait malgré tout exister une relation étroite entre les classiques rapports de « contaminations » orchestrales (« éveils ») tels qu'ils ont pu être développés depuis 40 ans et l'hétérophonie contemporaine. On pourrait y analyser un commun souci de renaissance du facteur mélodique *contre* l'attachement à l'harmonie. La musique spectrale, parce que de principe purement harmonique, eût alors été à l'opposé de ce courant souterrain que nous tentons ici de définir. Pour inscrire ces deux dernières tendances dans un conflit amorcé durant les Lumières, avançons que la musique spectrale donnerait une forme absolue à la thèse de Rameau, selon laquelle, l'harmonie prime sur la mélodie, et que la musique « d'inspiration hétérophonique » se réclamerait davantage de Rousseau qui défendait le point de vue inverse. Remarquons également que « l'importance du facteur mélodique » semble pouvoir, par ailleurs, être relié à un renouveau moderne de l'intérêt pour la voix. Danielle Cohen-Lévinas corrélait ces deux derniers paramètres de la musique : « Lorsqu'il est constaté que l'univers machinique peut pétrifier le rapport à l'œuvre du musicien », la voix réapparaît comme matériau privilégié en tant que renouveau de « l'intervention sonore liée au corps ». On aboutit à une « renaissance du mélodique⁵³ ». La compositrice Betsy Jolas affirmait finalement : « la voix est la seule chose avec laquelle on soit resté en contact⁵⁴ ». Or, l'hétérophonie, même dans le gamelan indonésien pour lequel le paramètre instrumental semble avoir acquis une réelle autonomie, est sans doute davantage que simplement « vocale par essence ». Elle constitue, du moins à l'origine, un procédé de mise en valeur de la voix par l'instrument et donc d'affirmation permanente de la préexistence de la voix sur l'instrument. L'ethnomusicologue Benjamin Brinner remarque que dans divers procédés hétérophoniques, la voix se charge naturellement d'entonner la ligne génératrice que l'instrument accompagnateur se doit alors d'imiter de façon ornée. Cette hétérophonie hiérarchisée en faveur de la voix, d'après Brinner, a lieu non seulement dans le *pathetan* javanais, mais aussi dans le *mawwal* arabe et l'*alap* indien⁵⁵ (au-delà, on pourrait

⁵³ Danielle Cohen-Lévinas, *La voix au-delà du chant*, Paris, Michel de Maule, 1987, p. 80.

⁵⁴ *Idem*, p. 88.

⁵⁵ Benjamin Brinner, *op. cit.*, p. 173. Mais p. 236, Brinner remarque que parfois le joueur de gambang (métallophone et xylophone combinés) « conduit la voix » et non l'inverse (l'inverse restant cependant le cas le plus courant).

soutenir que c'est là le principe même de toute la musique classique de L'Inde du Sud, « musique carnatique », basée sur le principe générateur de la mélodie unique).

L'emploi contemporain de l'hétérophonie dans la musique savante engendrerait peut-être également une musique d'essence vocale. Ce serait alors comme « la voix du compositeur⁵⁶ » que l'auditeur entendrait dans la « ligne génératrice amplifiée » de chaque œuvre hétérophonique. Nous discutons plus haut du caractère ambigu, à la fois vocal et instrumental, des lignes composées par Evangelista. Il n'en reste pas moins que le compositeur persiste à définir ses lignes comme des « mélodies », c'est-à-dire, continue le musicien, comme des « lignes spontanées et *cantabile*⁵⁷ ». Ce dernier terme semble alors rendre l'hétérophonie, selon Evangelista, et par delà même l'exemple du gamelan javanais *instrumental*, à son origine archaïque vocale.

Bibliographie sélective

AGUILA, Jésus, « Vingt regards sur une page du *Marteau sans maître* », in *Analyse musicale*, n° 41, 4e trimestre 2001, p. 84.

AMBLARD, Jacques, *Pascal Dusapin. L'intonation ou le secret*, Paris, Musica Falsa, 2002.

ARES, Rolf, « Der Mittelstaz des sechsten Brandenburgischen Konzerts: Gedanken zu seiner Entstehungsgeschichte », in *Bachs Orchesterwerke*, Dortmund, klangfarben Musikverlag, 1997, pp. 223-233.

BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Mayence, Gonthier, 1963.

⁵⁶ « Hétérophonie » reste un terme trompeur, dont le préfixe suggère le concept d'altérité quand le mot, en musique, instille au contraire l'idée « d'unicité ». L'hétérophonie permet un retour à la voix unique et indivisible, voix du compositeur moderne, mais aussi du Monde. Car, autour de la référence désormais autoritaire du gamelan indonésien, non pas simple folklore, mais musique « traditionnelle savante », on atteint à un folklorisme moderne, mondialiste, qui commença à se développer après la Seconde Guerre Mondiale. Berio, dans ses *Folk songs* puis dans *Coro*, ne faisait précisément pas référence au folklore italien mais à celui d'un monde souhaité uni dans sa diversité. Après les crimes de la Seconde Guerre Mondiale, inclinons pour les musiques traditionnelles et nationalismes se devaient d'être dissociés. Se réclamer de la musique indonésienne permet aujourd'hui au musicien savant occidental de devenir ce « musicien du monde » qu'il aspire à devenir, et au-delà, d'invoquer la relative simplicité d'un modèle monodique idéologiquement (et dès lors esthétiquement) autoritaire, ce qui semble commode, peut-être nécessaire, pour simplifier un langage musical dont peu de compositeurs peuvent assumer aujourd'hui tous les paramètres et dont beaucoup pourraient souhaiter la suppression de certains d'entre eux. L'Indonésie semble alors dire à l'Occident : « abandonnez l'harmonie si nécessaire. Le monde, que nous représentons, vous le permet ».

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 57.

BEIMEL, Thomas, « Vereinigung von Gegensätzen : Die Heterophonie im Werk von Stefan Niculescu », in *Musik Texte : Zeitschrift für Neue Musik*, n° 92, février 2002, pp. 48-52.

BRINNER, Benjamin, *Knowing music, making music. Javanese gamelan and the theory of musical competence and interaction*, Chicago University Press, 1995.

COOKE, Mervyn, "Britten and Bali", in *The journal of musicological research United Kingdom*, vol. VII/4, 1988, pp. 307-340.

COOKE, Peter, « Heterophony », in *Grove dictionary*, vol. 11, Londres, Macmillan Publishers Ltd, 2001, pp. 464-465.

COHEN-LEVINAS, Danielle, *La voix au-delà du chant*, Paris, Michel de Maule, 1987.

DAELENSEN, Hans-Christian von, « Hat Distanz Relevanz? Über Kompositionstechnik und ihre musikdidaktischen Folgen dargestellt an Gyorgy Ligeti's orchestral piece *Lontano* (1967) », in *Musik und Bildung*, Germany, vol. VII/10, 1975, pp. 502-506.

DEVIC, Gragoslav et ZABRDAC, Dusan, « Dinaric and Sop singing in Serbia and migrations », in *New sound International magazine for music*, n° 19, 2002, pp. 33-57.

DONIN, Nicolas, « Livrer un opéra, opérer un livre. À propos de la création de *Manuscrit trouvé à Saragosse* de José Evangelista Alexis Nouss », in *Circuit*, vol. 12, n° 2, Presses de l'Université de Montréal, 2002, pp. 73-79.

EVANGELISTA, José, « Pourquoi composer de la musique monodique », in *Circuit*, vol. 1, n° 2, Presses de l'Université de Montréal, 1991, pp. 55-70.

FIRCA, Clemenca, « Transfigurations de certaines modalités musicales de tradition européenne à travers la musique de Georges Enesco », in *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, Kassel, Bärenreiter, 1973, pp. 368-388.

HOMMA, Martina, *Witold Lutoslavski*, Cologne, Bela Verlag Köln, 1995.

HOOD, Mantle, *The evolution of javanese Gamelan, Book III, Paragon of the roaring sea*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen-Books, 1988.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

MOROSAN, Vladimir, « Musorgsky's choral style : folk and chant elements in Musorgsky's choral writing », in *Musorgsky in memoriam 1881-1981*, Brown, Malcolm Hannick, 1982, pp. 95-133.

REVERS, Peter, « Aspekte der Ostasienrezeption in Gustav Mahler's *Das Lied von der Erde* », in *Musik als Text*, vol. 2, Kassel, Bärenreiter, 1998, pp. 376-383.

VLAD, Roman, « L'architettura di un capolavoro : Ancora sulla Sagra della primavera », in *Nuova rivista musicale italiana*, vol. 32 (n° 1), janvier/mars 1999, pp. 28-69.

VOICULESCU, Dan, « Aspects of polyphony in contemporary Romanian music », in *Musica, Romania*, vol. XXIV/6, 1974, pp. 7-9.

Discographie sélective

Britten, *The prince of the pagodas - Suite*, Mac Phee, *Tabuh-Tabuhan*, Chandos, ref. CHSA 5017

Enescu, *Symphonies 1-3, Vox maris*, Emi Classics, ref. 7243 5 86604 3 5.

Evangelista, *Clos de vie, Piano concertant, Plume, Ô Bali, Monodias Espanolas*, Salabert/Actuels, ref. SCD 9102.

Evangelista, *Airs d'Espagne*, Chandos, ref. CHAN 9434.

Kagel, *Heterophonie*, Wergo, ref. WER 6645 2.

Vivier, *Pulau Dewata*, in *Quatuor Bozzini. "Portrait Montréal"*, qb, ref. CQB 0401.

Serbie, Anthologie de la musique populaire serbe, VDE, ref. VDE CD-993.

Les voix du monde. Une anthologie des expressions vocales, collection C.N.R.S./Musée de l'homme, ref. CMX 374 1010.12.