

EXPO

NOTATION, QUE ME VEUX-TU?

Un voyage à travers douze siècles
de musique écrite

Bibliothèque
Conservatoire de Strasbourg
Avril 2023

Rédaction : Rudolf Weber

Table des matières

INTRODUCTION	5
1. Extrait du Codex Sangallensis 359, St. Gall, Suisse, après 800	6
2. Extrait de <i>musica enchiriadis</i> , manuscrit du XII ^e s., l'original datant du IX ^e s.	7
3. Johannes Ockeghem, <i>Missa prolationum</i> , Codex Chigi, autour de 1500	8
4. Luys de Narvaez, <i>Fantasia del tercer tono</i> , de <i>Los seys libros del Delphin de musica</i> , 1538	9
5. Giulio Caccini <i>Le Nuove Musiche</i> , Florence 1601	10
6. J.S.Bach, <i>L'Art de la Fugue</i> , autographe	11
7. W. A. Mozart, <i>Concerto pour piano KV 537, mouvement lent</i> , autographe	12
8. Anton Webern, <i>Six pièces pour grand orchestre op. 6</i>	13
9. Morton Feldman, <i>Intersection 3</i>	14
10. John Cage, <i>4'33"</i>	15

INTRODUCTION

Depuis des siècles, la musique savante européenne connaît la fixation par écrit comme base de sa transmission. Le compositeur note le contenu musical, ou encore CE QU'IL PREND POUR L'ESSENCE TRANSMISSIBLE DE CELUI-CI, et cette notation deviendra de son côté le point de départ de L'INTERPRÉTATION.

Ce constat évident nous fait souvent oublier deux aspects pourtant riches en informations :

1. QUELS aspects de la musique le compositeur tente-t-il de fixer par écrit ou : QUE veut-il SIGNIFIER ?
2. PAR QUELS MOYENS, par quel système de SIGNES va-t-il le faire?

Un petit regard sur une notation du plain-chant et une partition de Webern (les exemples 1 et 8 de l'exposition) nous révèlent deux choses – mis à part le simple fait que ces musiques sont totalement différentes :

- a. Le code qui sert à fixer par ex. la hauteur est fort différent dans ces œuvres : absence de lignes et de clés indiquant des hauteurs précises dans l'exemple 1.
- b. Dans l'exemple 8, apparaissent de multiples indications (complètement absentes dans l'exemple 1) concernant avant tout l'expressivité de certaines notes et figures.

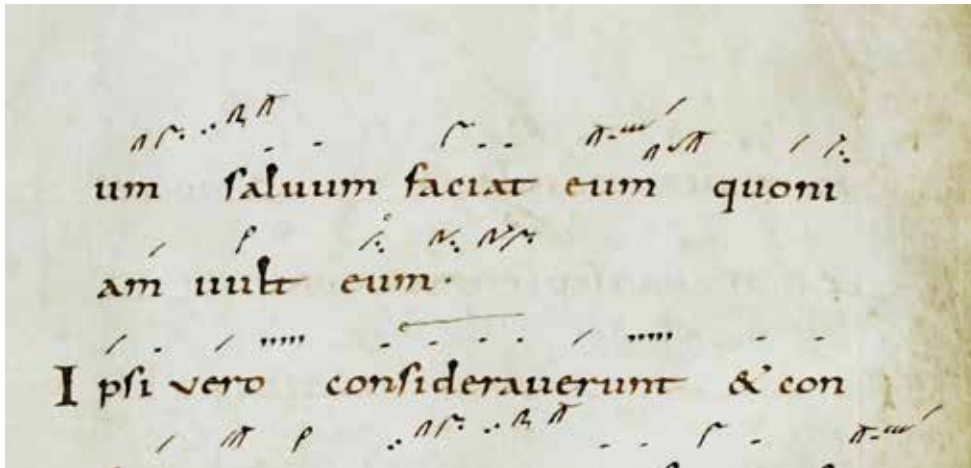
En résumé, excepté les différences de notation, c'est-à-dire du SIGNIFIANT (forme des signes différente dans les exemples 1 et 8), il existe aussi une grande différence dans ce qu'on VEUT signifier (le SIGNIFIÉ).

Tandis que hauteur absolue et interprétation « expressive » semblent rangées au second plan dans l'exemple grégorien, elles sont de toute évidence primordiales dans l'exemple de Webern.

Commençons alors notre parcours avec en tête ces deux questions essentielles du QUOI et du COMMENT.

Extrait du Codex Sangallensis 359, St. Gall, Suisse, après 800

Prenons dans l'exemple 1, le mot « eum » précédant le « ipsi vero » et comparons la notation dans le Codex original et sa transcription en notation « moderne » : le signe / signifie une note aiguë suivie par deux notes descendantes ; le signe N désigne un mouvement aigu- grave-aigu, suivi de deux notes descendantes ; suit le signe N représentant de nouveau un mouvement aigu-grave-aigu, et le tout se termine par le signe / qui signifie la répétition d'une note aiguë suivie d'une note plus grave et plus longue.



Or, rien n'indique les hauteurs absolues de la figure mélodique. Qui plus est, rien n'indique précisément les intervalles ; si le signe N appelé *porrectus*, signifie une tierce descendante suivie d'une quarte ascendante ou bien le contraire ou bien encore une quinte descendante suivie d'une tierce ascendante ou autre chose encore : rien n'est défini, si ce n'est le seul mouvement descendant ou ascendant.

Des indications rythmiques existent (voir le dernier des signes, appelé *pressus*), mais elles sont rares et imprécises. Ainsi la dernière partie du *pressus* indique bien « plus long », mais il n'y a aucun indice sur le rapport exact entre la valeur longue et courte.

On comprend que dans ce système appelé « les neumes » – faisant son apparition durant le IX^e s. – il aurait été impossible de transmettre quelque chose qui ne fût pas auparavant appris de manière orale. À partir des neumes qui tentent de représenter le mouvement mélodique par la courbe respective des signes, on ne peut que RECONNAÎTRE les contours généraux d'une mélodie. Et la dimension rythmique est laissée – les quelques rares précisions exemptes – à la discrétion d'une déclamation naturelle.

Ce système de notation apporte toutefois un aspect nouveau : pour la première fois une notation veut reproduire par ses signes mêmes un aspect essentiel de la mélodie : son mouvement dans l'espace musical ! Ce qui représente une innovation considérable par rapport à une notation purement abstraite qui sur la même ligne horizontale place p. ex. un > pour un do, un v pour un ré, un < pour un mi etc., sans reproduire ainsi aucun mouvement mélodique (système pratiqué dans l'antiquité grecque).

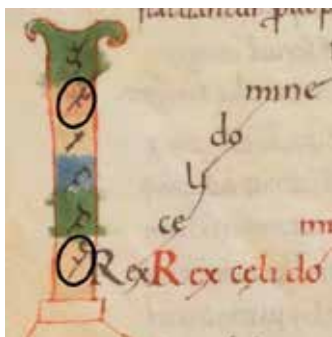
2.

Extrait de *musica enchiridis*, manuscrit du XII^e s., l'original datant du IX^e s.

Ici on est en présence d'une conception de notation bien différente.

Comme dans l'exemple précédent (neumes), la notation représente le mouvement mélodique dans l'espace, mais en plus, à l'aide de lignes et de signes discrets, elle ne laisse aucun doute sur les intervalles successifs.

Les différentes hauteurs sont représentées à la fois par des lignes et par certains signes graphiques qui se reproduisent par quatre, mais en étant tournés plusieurs fois de 90° ou bien de 180°. Comparez le signe à côté de la ligne qui commence par « Rex celi... » avec celui à côté de la ligne portant les syllabes « ... mine ».



Le signe original a été retourné de 180°. Ainsi un répertoire de 16 hauteurs en groupes de 4 notes est clairement défini – il suffit d'inscrire les syllabes sur la hauteur sur laquelle elles doivent être chantées.

De plus, à la différence des neumes, ce système permet la notation de deux hauteurs différentes à chanter simultanément : la polyphonie ! Tandis que la voix inférieure reste pour les 4 premières syllabes (rex celi do) sur la même note (un do), la voix supérieure dessine un mouvement ascendant do-ré-mi-fa.

Précisons que l'exemple donné, extrait du traité *musica enchiradis* du IX^e s., ne représente pas une *composition* mais une illustration de la possibilité d'ajouter par improvisation – en suivant certaines règles – une voix ornementale (la voix inférieure dans l'exemple) à une mélodie donnée.

Johannes Ockeghem, *Missa prolationum*, Codex Chigi, autour de 1500

Quelques siècles plus tard, grâce à un système de combinaisons entre signes de mesure et signes de notes, la durée relative de chaque note est clairement définie. Mais : il s'agit d'une composition pour 4 voix, tandis que seulement deux voix sont notées (respectivement une sur la page de gauche, l'autre sur la page de droite, la notation en partition étant encore inconnue).

Or, chacune des voix est dotée de deux « signes de mesure » différents. Prenons le début des deux voix supérieures (page gauche) : lu par le signe de mesure O, chaque brève \square vaut trois semi-brèves \diamond , lu par le signe C seulement deux.

Résultat : même si la suite des hauteurs est identique, rythmiquement la voix supérieure et la deuxième diffèrent, chose qui se répète dans les deux voix inférieures. On pourrait parler d'un double canon proportionnel.

C'est un trait typique d'Ockeghem que de pousser les difficultés de la composition à un tel degré de casse-tête. Chapeau, Monsieur Ockeghem !

Le fait de ne pas noter les différentes voix l'une en dessous de l'autre n'est par contre pas une spécificité d'Ockeghem, mais tout à fait normal pour l'époque puisque le système « partition » n'existe pas encore.



4.

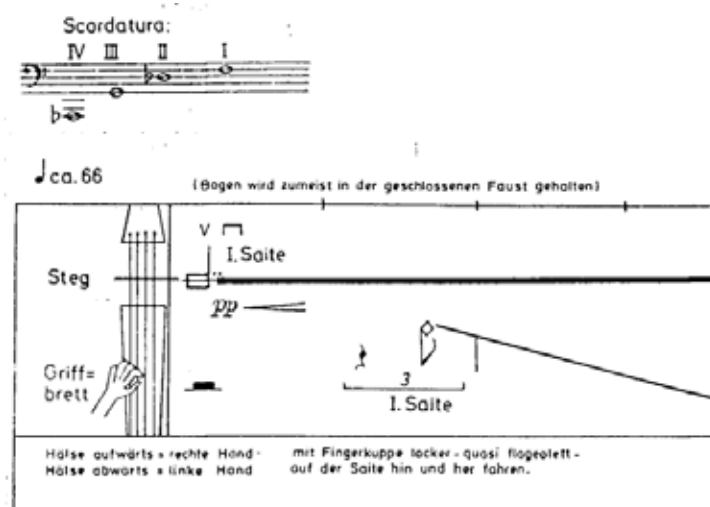
Luys de Narvaez, *Fantasia del tercer tono*, de *Los seys libros del Delphin de musica*, 1538

Nous sommes tous habitués au fait que le compositeur nous indique la note qu'il faut jouer, – et c'est à nous de trouver la solution pour la réaliser sur l'instrument.
Mais vous connaissez certainement aussi ces éditions destinées aux enfants qui ne marquent pas une série de notes, mais une série de couleurs correspondant aux touches d'un clavier, pour permettre de jouer *Ah vous dirai-je maman* ou autres *Frère Jacques*. En principe la méthode des « tablatures » de la Renaissance ne fait rien d'autre.

Dans l'exemple 4, le compositeur ne note pas le résultat sonore, mais la position de tel doigt sur telle corde du luth – y incluant des indications pour le rythme.



Une telle partition « d'action » n'est pas exclusivement réservée à l'époque de la Renaissance ni aux méthodes pour débutants, mais regagne une certaine importance dans la musique d'avant-garde du XX^e siècle, p.ex. chez Helmut Lachenmann.



Giulio Caccini *Le Nuove Musiche*, Florence 1601

Si Narvaez avec sa notation en forme de tablature se présente comme un précurseur des dites méthodes pour enfants, l'exemple des *Nuove Musiche* de Caccini nous montre une sorte de sténographie musicale : le compositeur ne note pas sur la partition tout ce qu'il veut entendre. Celle-ci ne fixe qu'une ligne de chant et une basse dite « CHIFFRÉE ». Certes, les indications pour harmoniser les notes de la basse sont plus que rares, et Caccini compte de manière évidente avec la musicalité de l'interprète, lorsque, p. ex., une altération est indispensable mais nullement indiquée par un chiffre.

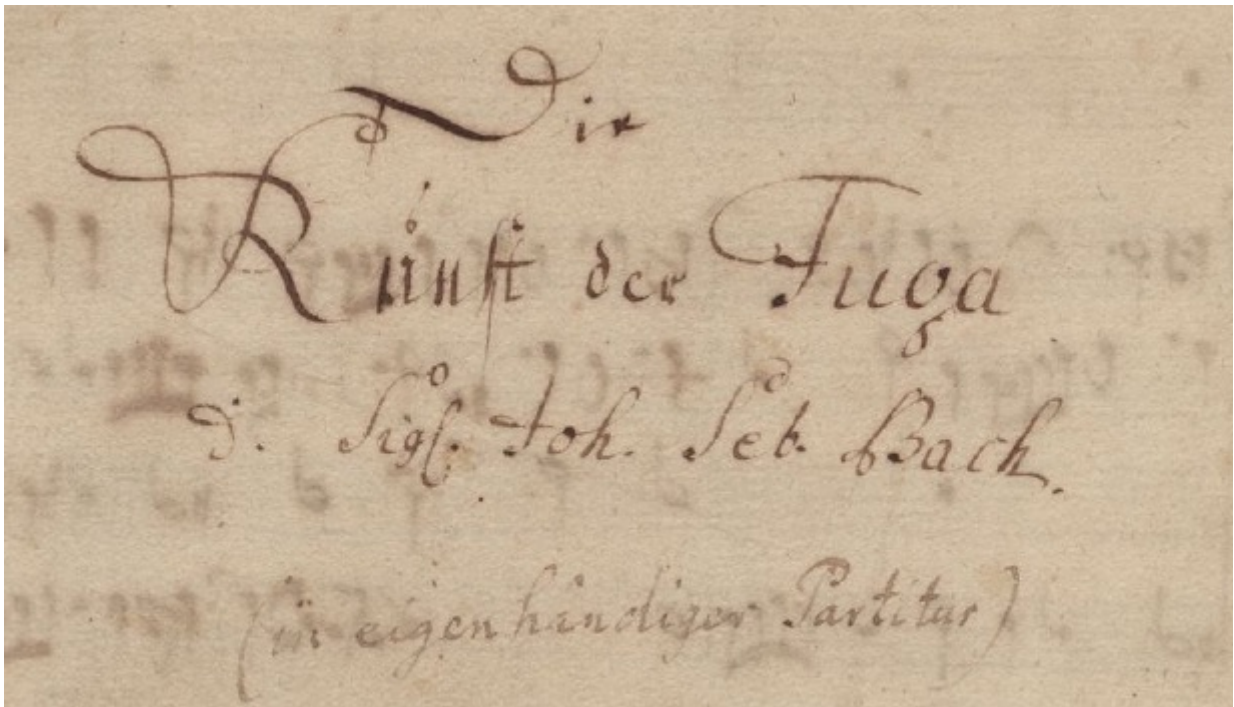
Mais Caccini peut aussi être plus précis dans sa notation ; par exemple dans le madrigal « Deh, deh, dove sono fuggiti », il n'y a pas d'altérations à l'armature, mais une croix à côté et un 6 au-dessus du Fa de la basse, indiquant que l'interprète doit réaliser ici un accord de 6 avec un fa# comme note de base. Pensant que l'interprète a compris que la tonalité de référence est Sol majeur, Caccini ne juge plus nécessaire d'indiquer systématiquement l'altération du fa en fa#.

Prenons la mesure 5 du même madrigal. Sur la syllabe « rai » la voix doit chanter un fa#, rendant inutile de préciser l'altération pour l'accompagnement : il va de soi que le ré à la basse doit être réalisé comme accord ré-FA#-la.

En revanche, lorsque Caccini se méfie de l'imagination de l'interprète, il va être plus précis. Ainsi sur la syllabe « spa » (avant-dernière note du premier système) il précise bien qu'il ne veut pas avoir un simple do, mais bien un do#, transformant la fonction de l'accord en dominante intermédiaire.

Mais laissons de côté ces questions de réalisation : ce qui compte, c'est le principe. Finie la polyphonie de la Renaissance. Nous avons devant nous un des premiers exemples importants de **chants solistes** avec simple accompagnement d'accords pour la réalisation desquels les quelques indications chiffrées suffisent. Pourquoi se donner la peine de noter tous les détails, si une telle sténographie musicale suffit à exprimer ce que l'on VEUT exprimer.

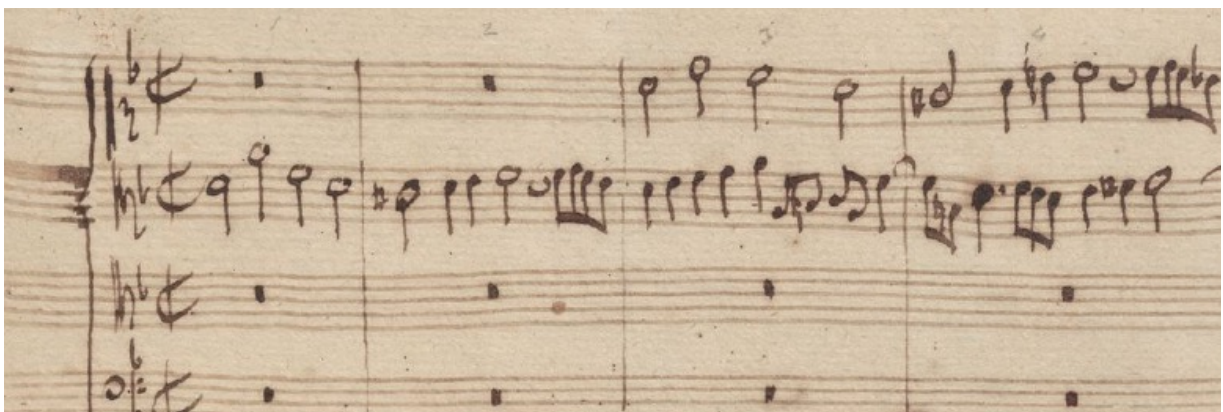
The image shows a page from a musical manuscript. It features two systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a figured bass line (bass clef). The lyrics are written below the notes. The first system has the lyrics 'Eh deh dove son fuggiti deh dove son spari'. The second system has the lyrics 'ti gl'oc chi de qual'er rai Io son ce ner oma i Au re'. The figured bass line uses numbers 6, 6, 6, 10, 11, 10 to indicate chords. There are also some 'X' marks above the bass line notes. The manuscript is on aged paper with a decorative initial 'D' at the beginning of the first system.

J.S. Bach, *L'Art de la Fugue*, autographe

Voici le début de « L'Art de la Fugue » de J.S. Bach, une musique d'une structure extrêmement complexe.

On va avoir droit dans cette œuvre à tous les raffinements imaginables de l'écriture contrapuntique. Celle-ci se réalise exclusivement à travers DEUX paramètres : hauteurs et durées. Le reste semble d'un intérêt secondaire pour Bach. Ainsi l'autographe fixe ces deux seuls paramètres et s'abstient des moindres indications sur l'instrumentation, le phrasé, les degrés dynamiques.

Une musique réduite à son essence structurelle – ce que l'autographe de Bach manifeste.



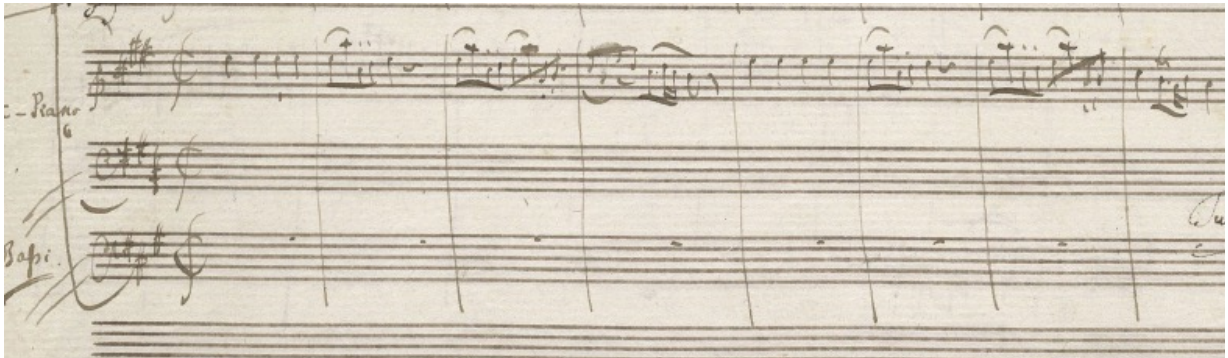
W. A. Mozart, Concerto pour piano KV 537, mouvement lent, autographe

Voici l'exemple d'un autographe « incomplet » de Mozart.

Mais est-il vraiment incomplet ?

C'est sûr que Mozart utilisait dans maint autographe les moyens habituels pour « faire-à-néant » ; comme p.ex. la ligne horizontale à travers les hampes pour indiquer une suite de brèves notes (tremolo) ou l'indication *col basso* lorsqu'une quelconque voix n'a qu'à doubler les notes de ladite basse. Dans ce cas-là, l'interprète ou le copiste a l'information COMPLÈTE, mais dans une notation rudimentaire, comparable à la technique de la basse chiffrée.

Or, dans l'exemple 7, Mozart suppose évidemment une partie pour la main gauche – mais il ne laisse aucune indication pour la réalisation. Mozart étant lui-même l'interprète de ce concert, peut se permettre d'improviser ad hoc cette partie. Et évidemment, les premières éditions imprimées ont rempli le vide par l'ajout d'un accompagnement (dont les auteurs restent anonymes). Mais pouvons-nous être si sûr que Mozart ne voulait pas laisser une zone du NON-DEFINI dans sa musique, même pour un potentiel interprète autre que lui-même ? Une sorte de semi-improvisation conceptuelle, où le non-déterminé fait partie de l'essence de la musique, comme nous le voyons dans mainte partition « aléatoire » du XX^e siècle ?



Anton Webern, *Six pièces pour grand orchestre op. 6*

Beaucoup de partitions du début du XX^e siècle sont par la fixation des détails diamétralement opposées à celles de Mozart. Webern pousse cette tendance au paroxysme, notamment dans la 1^{re} version de ses *Six pièces op. 6*.

Dans cette œuvre, on ne trouve pratiquement aucune note sans son indication propre : « *verschwindend* » (« disparaissant »), « *so leise wie möglich* » (« le plus silencieux possible ») « *mit zartestem Ausdruck* » (« avec la plus tendre expression »), « *aus der Ferne ; kaum hörbar* » (« de loin ; presque imperceptible ») ou encore « *Es dürfen nicht einzelne Schläge hörbar sein, sondern ein ununterbrochenes tiefes Surren wie v. weite gedämpftes, m. Dämpfer mit zartestem Ausdruck. collan* » (« Il ne faut pas entendre des frappes séparées mais un ronronnement grave et continu »).

Méfiance envers l'interprète ou seulement délire incroyable pour le détail ? Ou les deux ?

aus der Ferne
kaum hörbar

Es dürfen nicht einzelne Schläge hörbar sein, sondern ein ununterbrochenes tiefes Surren wie v. weite gedämpftes, m. Dämpfer mit zartestem Ausdruck. collan

m. Dämpfer
mit zartestem Ausdruck. collan

Langsam (♩) *marcia funebre.*
mit Dämpfung

Ar. Tr.
ppp
kaum hörbar

Tam Tam
ppp
kaum hörbar

Tiefes Glockengel.
(in der Ferne aufgestellt.)
ppp
kaum hörbar

ppp verschwindend

ppp verschwindend

ppp verschwindend

Morton Feldman, *Intersection 3*

Si Webern semble vouloir repousser toute initiative propre de l'interprète vers le degré zéro, quelques partitions « avant-gardistes » du XX^e s. vont bien plus loin que Mozart dans le sens du non déterminé.

Ainsi Morton Feldman fixe-t-il une sorte de cadre général concernant le déroulement temporel, la tessiture moyenne de tel ou tel passage et le timbre global. En revanche, hauteur exacte, moment exact d'entrée de tel ou tel instrument dans le jeu d'ensemble et même degré dynamique sont laissés indéfinis. Ainsi chaque joueur peut choisir à sa guise à l'intérieur du registre indiqué par le compositeur (haut, moyen ou bas) la valeur exacte. Le domaine de la musique dite « aléatoire » dont fait partie la partition de Feldman est en outre une réaction contre la surdétermination à la Webern...

INTERSECTION #3

M. FELDMAN
APRIL 1952

□ = NO. 176

The image displays a musical score for Morton Feldman's 'Intersection #3', dated April 1952. The score is presented on five staves, each with a grid-based notation system. The notation consists of numbers 1 through 7 placed within a grid of squares, representing pitch and duration. The score is titled 'INTERSECTION #3' and 'M. FELDMAN APRIL 1952'. A legend indicates that a square symbol represents 'NO. 176'.

10. John Cage, 4'33''

Plus radical que Feldmann : John Cage dans sa célèbre pièce 4'33''.

Un canular philosophique ?

Une sorte de *conceptual art* acoustique où la description du concept serait plus importante que le résultat ?

Mauvaise blague d'un compositeur qui s'amuse à rouler son public ?

À chacun de décider.

Cage définit tout simplement trois créneaux de temps (lors d'une « interprétation » par le pianiste Frederik Rzewski, celui-ci indiquait le début et la fin de chaque « mouvement » par le fait de fermer et de rouvrir le couvercle du clavier).

À l'intérieur de ces mouvements, il souhaite orienter notre intérêt sur tout événement acoustique ayant lieu. Cage ne serait-il pas quelqu'un qui – à travers sa douce provocation – veut nous apprendre à traverser le monde avec les oreilles largement ouvertes et avec un intérêt *a priori* pour tout ce qui constitue notre environnement acoustique quotidien ?

4'33''
for any instrument or combination of instruments

John Cage

I

60 ♩ = \longleftrightarrow
4/4

3

5

.16

conservatoire 
STRASBOURG