

Bosseur, Jean-Yves. *Du son au signe. Histoire de la notation musicale*. Paris : Éditions Alternatives, 2005.

La notation telle que nous la retrouvons dans notre solfège actuel semble aller de soi ; l'apprendre donnerait automatiquement accès à la pensée du compositeur. Mais avant d'arriver à la standardisation du système d'écriture actuel, la musique occidentale est passée par différents systèmes d'écriture qui témoignent de l'évolution d'une pensée compositionnelle en constante mutation.

L'ouvrage *Du son au signe. Histoire de la notation musicale*, de Jean-Yves Bosseur, raconte le plus fidèlement possible l'histoire de ces mutations. Dans une perspective relativiste, l'auteur cherche aussi à remettre en question la confiance absolue en l'écriture. La notation n'est-elle pas « qu'un cadre théorique abstrait, virtuel, qui ne prend finalement corps qu'à la suite de l'intervention de l'interprète » (8) ? D'ailleurs, les aspects fixés par la notation peuvent-ils toujours clairement définir la réalité de la pratique musicale d'une époque et la conception qu'on avait alors de l'interprétation ? Ces choses ne sont-elles pas difficiles à cerner à une distance de plusieurs siècles ? Les subtilités d'une pratique musicale n'échappent-elles pas à la transcription ? Cela posé, il faut dire que les caractéristiques mêmes dont les compositeurs privilégient la fixation nous en apprennent beaucoup sur l'évolution de la pensée d'une époque.

Il s'agira ici de résumer un ouvrage se voulant lui-même le résumé de plusieurs siècles d'histoire de la notation musicale (de l'Antiquité à nos jours). Notre résumé ne visera pas tant à souligner chacune des innovations que mentionne l'auteur qu'à suivre les grandes lignes de l'évolution de la notation musicale selon la problématique essentiellement fluctuante de la notation. Le parcours s'effectuera des premières traces de notation musicale jusqu'à une certaine forme de standardisation, qui, nous le verrons, n'est qu'apparente. En effet, notre deuxième parcours partira de cette supposée standardisation du système d'écriture pour montrer comment celui-ci n'a jamais cessé de subir les pressions de changements esthétiques amenant les compositeurs à chercher des façons de raffiner le système d'écriture, à transgresser les règles de notation existantes, voire à proposer de nouveaux systèmes.

Origine de la notation et fixation des hauteurs

Il est pratiquement impossible de dater avec exactitude l'émergence de la notation musicale. Toutefois, les premiers documents écrits furent trouvés en Grèce, au III^e siècle avant notre ère. Il s'agissait d'une notation essentiellement alphabétique. On appelle notation boécienne ce qui nous est parvenu de cette notation, et qui se présente en caractères latins. Au départ, les quinze premières lettres de l'alphabet étaient associées à une étendue de deux octaves. Un peu plus tard, les lettres A à G furent associées à une étendue d'une octave. Deux systèmes cohabitèrent un moment : celui d'Hucbald de Saint-Amand, dont les lettres A à G correspondaient aux notes d'*ut*¹ à *si*, et celui d'Odon de Cluny, dont les lettres A à G correspondaient aux notes de *la* à *sol*. C'est ce dernier système qui s'imposa dans les pays anglo-saxons et en Allemagne.

Les neumes apparaissent avec l'extension de l'influence de l'Occident chrétien, alors qu'il devient « nécessaire de déterminer par écrit des points de repère susceptibles d'éviter de trop grands écarts vis-à-vis des normes de la liturgie » (16). Ainsi, les neumes représentent un contour mélodique approximatif. Associés au texte chanté, ils servent essentiellement d'aide-mémoire suggérant une direction à suivre. L'interprétation de ces courbes mélodiques présente une grande flexibilité, elle autorise toute sorte de débordements mélodiques concrétisant la ferveur de la foi. À ces neumes sont parfois associées quelques lettres supplémentaires, liées à l'intonation, à des questions temporelles ou encore à des indications de tempo.

Graduellement, les neumes gagnent en précision et en raffinement. Des listes, appelées *Tabula notarum* ou *Tabula neumarum* (XII^e siècle), ainsi qu'un manuscrit de Zelle (XV^e siècle) présentent une centaine de noms de neumes (*punctum*, *virga*, *pes*, *clivis*, *scandidus*, etc.). Ces dénominations tiennent principalement compte de la direction des notes (mouvement ascendant, descendant) et du nombre de notes dans le groupe (deux, trois).

Jusqu'à l'apparition de la portée, les notations étaient qualifiées de *campo aperto*, qui signifie littéralement « champ ouvert ». La formation du système de lignes portant la notation musicale s'effectua progressivement. Les premières lignes horizontales, vers la fin du X^e siècle, étaient gravées très

1. La note d'*ut* prend le nom de *do* à partir du XVII^e siècle, en référence au nom du compositeur italien Giovanni Battista Doni.

discrètement par les scribes, qui s'en servaient comme de repères pour disposer leurs signes. Lorsque les lignes devinrent plus visibles, on les associa à la note *fa*, en raison de sa position centrale dans l'hexacorde d'*ut*. On parle ici d'une notation disamétique, en référence à *distma* signifiant « intervalle ». Lorsque la portée passa à deux lignes et ensuite à trois lignes, les lignes successives se sont situées à la quinte (*do*, et ensuite *sol*). La clé d'*ut*, de par sa position médiane entre les deux autres, fut longtemps la clé par excellence. Ce n'est qu'à partir du XIII^e siècle que le nombre de lignes par portée se stabilisa à quatre, pour le chant liturgique, et à cinq pour les autres formes de musique. À noter que cette portée à cinq lignes constitue toujours la norme aujourd'hui.

Il est également intéressant de noter que les signes actuels utilisés pour indiquer les clés de *do*, de *fa* et de *sol* dérivent des lettres C, F et G, qui étaient alors placées devant les portées afin d'éviter toute confusion. Au fil du temps, les signes se sont détachés des lettres initiales pour devenir des symboles graphiques autonomes. C'est au XVI^e siècle que se fixe la forme actuelle de notre clé de *sol*.

La dénomination des notes de la gamme que l'on connaît aujourd'hui remonterait à cette même époque (aux alentours du XI^e siècle) et proviendrait d'un hymne à saint Jean Baptiste : UT queant laxis / REsonare fibris/ MIRagestorum/ FAMuli tuorum / SOLve pollueti / LABilli reatum / Sancte Johannes. La septième note mit plus de temps à s'imposer que les autres : *si* viendrait fort probablement des initiales S (de *sancte*) et J (de Johannes), le J se prononçant [i] en allemand.

De plus, les signes d'altérations tels qu'on les connaît actuellement (bémol, bécarre et dièse) découleraient de la fonction particulière de ce septième degré dans la gamme d'*ut*, qui peut être soit bémolisé soit naturel. Ainsi, un b de forme ronde signifiait le *si* bémolisé tandis qu'un b de forme carrée signifiait le *si* naturel. Peu à peu ces signes se dégagent de la note *si* pour s'appliquer à toutes les notes de la gamme comme signes d'altérations autonomes : le b de forme ronde devient le bémol, le b de forme carrée devient le bécarre. Le dièse vient également du bécarre, puisque ce même signe avait alors une double fonction, selon la note devant laquelle il se trouvait. Ainsi, il avait le rôle d'un dièse devant les notes *fa*, *ut* et *sol*, et celui d'un bécarre devant les notes *mi* et *si*.

Malgré que ces innovations facilitent grandement la lecture, permettant même d'apprendre une chanson par le seul moyen de la notation, cette notation n'est pas totalement univoque, plusieurs éléments variant d'une région à l'autre, d'un copiste à l'autre, suivant la qualité des supports, de l'outil utilisé, etc. D'ailleurs, la grosseur de la plume d'oie, utilisée autour du XII^e siècle, serait responsable de l'émergence des notations à petits carrés liés, qui ont précédé la notation carrée.

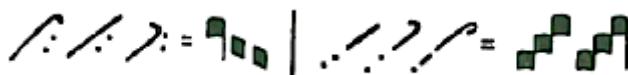
Fixation des durées : la notation mesurée

La notation neumatique ne disparaît pas avec l'apparition des premières polyphonies (X^e et XI^e siècles) ; reste qu'elle fut principalement associée à la musique monodique. Sa présence dans les débuts de la polyphonie témoigne simplement d'une période de transition où un nouveau type d'écriture cherchait encore un système qui soit vraiment approprié à la conception musicale qui se faisait jour.

Si du côté mélodique coexistent deux types de chant (le chant syllabique et le chant mélismatique), du côté rythmique nous sommes en présence de deux types de musique distincts : la musique rythmique et la musique métrique. La musique rythmique (*musica immensurata* ou *plana sine mensurabilis*) dépend du rythme interne de chaque vers ; on la trouve dans le plain-chant. La musique métrique (*musica mensurata*) introduit plutôt des rapports entre les notes longues et brèves, et se retrouve davantage dans l'écriture polyphonique. Jean de Grouchy voit également, dans les chants profanes des troubadours et des trouvères un type de musique à mi-chemin entre ces deux extrêmes, soit *una musica non ite praecise mensurata*.

L'apparition de la polyphonie coïncide avec un intérêt croissant pour les rapports de durée, et par conséquent pour la façon de les transmettre et de les noter. Ces changements dans la pensée compositionnelle se traduisent par de nouveaux systèmes d'écriture qui schématisent les signes de neumes et par lesquels s'affirme une conception proportionnelle des valeurs de durée. Il s'agit de la notation carrée (en vigueur entre 1175 et 1225), qui débouche sur la notation noire (1250-1450), deux systèmes qui, tendant vers une notation mesurée, témoignent d'une mutation décisive dans la pensée musicale. Dès lors, les modes ne s'appliquent plus uniquement aux hauteurs, mais aussi à la rythmique, basée sur différentes combinaisons de brèves et de longues.

La notation carrée se caractérise par de petits carrés indiquant la hauteur des notes, reliés entre eux par des ligatures servant à assurer l'unité de chaque groupe de notes. Ces petits carrés dérivent vraisemblablement des points que l'on trouve dans le neume *climacus* :



Les ligatures indiquent les notes initiale et finale, tout en reliant les combinaisons de brèves et de longues. On trouve dans la musique de maîtres tels que Léonin et Pérotin (1180-1230) diverses combinaisons de longues et de brèves comparables à des modes métriques de la Grèce antique : la combinaison longue-brève correspond au trochée ; brève-longue, à l'iambe ; longue-brève-brève, au dactyle, etc.

Au XIII^e siècle, la notation carrée s'adapte aux nécessités du motet et à la conception modale du rythme. Avec la notation noire, les ligatures se complexifient et impliquent des considérations rythmiques entre les notes formant des formules mélodiques. Le nom des ligatures (*binariae*, *ternariae*, *quaternariae*, *quinariae*) désigne le nombre de notes comprises dans les différents groupes, et la valeur des notes change en fonction du mode rythmique.

La variabilité de ces systèmes antiques, laquelle n'est pas sans complexifier l'interprétation et engendrer certaines confusions, est très bien décrite par Jean-Jacques Rousseau :

La valeur des notes qui composaient les ligatures variait beaucoup selon qu'elles montaient ou descendaient, selon qu'elles étaient différemment liées, selon qu'elles étaient à queue ou sans queue, selon que ces queues étaient placées à droite ou à gauche, ascendantes ou descendantes, enfin selon un nombre infini de règles si parfaitement oubliées à présent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un seul musicien qui soit en état de déchiffrer des musiques de quelque antiquité (38).

Les valeurs rythmiques se divisent théoriquement de façon ternaire (division parfaite) ou binaire (division imparfaite). La division parfaite prévaut largement au XIII^e siècle en raison de la ferveur catholique et de la symbolique de perfection associée à la Trinité. Avec l'Ars Nova, la primauté du ternaire est remise en cause. Philippe de Vitry généralise la division ternaire et binaire à toutes les valeurs de rythme. Dès lors, il faut se doter de signes permettant d'indiquer le changement d'une division à une autre. On utilise notamment le changement de couleur pour signifier le passage du ternaire au binaire, et vice versa. Également, on note le mode parfait par un rond avec un petit point en son centre, et le mode imparfait par un demi-cercle. Il est intéressant de noter que le signe C de notre solfège actuel (signifiant une mesure à 4/4) et le signe C barré (signifiant sa division, soit une mesure à 2/2) découlent de ce demi-cercle signifiant le mode imparfait. Par ailleurs, de nos jours, le temps binaire semble avoir pris le dessus sur le temps ternaire, ce qui pourrait expliquer que le C symbolisant le mode binaire a été conservé, alors que le O qui symbolisait le mode ternaire fut délaissé.

D'ailleurs, cette remise en question de la suprématie du ternaire n'est pas sans témoigner d'un nouveau rapport de l'homme au temps, rapport déjà amorcé au tournant des XIII^e et XIV^e siècles, avec la généralisation du temps mesuré. Comme le relatent Brigitte et Jean Massin dans leur *Histoire de la musique occidentale*, le développement rapide des villes amène un nouveau rapport au travail et à l'argent. Le temps du marchand se substitue au temps de Dieu, et les polyphonies mesurées prennent le dessus sur les mélismes de durée indéterminée du plain-chant.

Aux XIII^e et XIV^e siècles, l'intérêt va aux durées absolues bien davantage qu'aux simples proportions entre les valeurs relatives des notes. Se dessine ainsi notre conception actuelle de la mesure. Les barres de mesure apparaissent tout d'abord discrètement, servant uniquement à séparer de courtes phrases ayant une unité entre elles.

Étude transcendantale de la notation musicale

La fin du XIV^e siècle représente, dans l'histoire de la notation musicale, une phase de complication et d'intrication inégalées. À cette époque, la finalité de la notation n'est pas seulement la transmission de la pensée musicale. Il s'agit en quelque sorte d'une discipline presque indépendante, sorte de jeu pour l'esprit. Bosseur parle d'un « maniérisme de l'écriture [qui] n'est pas sans annoncer ce qui se passe dans la seconde moitié du XX^e siècle, où la “virtuosité de la notation” semble parfois friser l'absurdité en s'écartant délibérément du résultat musical attendu ou plutôt, pourrait-on dire, joué (chanté) et entendu » (44).

Pour l'auteur, cette complexité et cette variété des systèmes en vigueur témoignent du désir des musiciens de protéger la science musicale contre la curiosité des non-initiés. Mais nous pouvons également y voir le reflet d'un bouleversement dans la pensée compositionnelle elle-même, qui passait du système modal au système tonal. Ainsi, il n'est pas étonnant de voir réapparaître une diversité de notations au XX^e siècle, période où se chevauchent les systèmes tonal et atonal (ou tout autre système s'éloignant de la stricte tonalité).

Vers une standardisation de la notation

À l'Antiquité et au Moyen-Âge, les tâches du copiste et du compositeur n'étaient pas encore séparées, ce qui explique l'importance accordée à la graphie et à l'aspect plastique de la partition. C'est peu à peu que la notation atteint à une certaine standardisation, laquelle s'affirme durant la seconde moitié du XV^e siècle, avec l'apparition de l'imprimerie : « L'imprimerie conduit irréversiblement vers la standardisation de l'écriture, la réduction puis la suppression des ligatures, par trop liées à la graphie manuscrite » (52).

À cette époque, le système de notation, dit orthochronique, va progressivement vers sa stabilisation. Les portées comptent maintenant cinq lignes (sauf pour le plain-chant) ; les notes s'arrondissent (notamment en raison des procédés de gravure au burin et du poinçonnage) ; les barres de mesure deviennent de plus en plus fréquentes et prennent la fonction de centre de gravité rythmique, divisant les séquences musicales en un certain nombre de mesures égales et suggérant la place des accents ; les chiffres indicateurs

représentent des fractions signalant le nombre de battues à l'intérieur d'une mesure et l'unité de valeur, etc.

Par ailleurs, quoique la notation tende à s'uniformiser, elle se nourrit encore largement de l'inventivité et du talent des musiciens en matière d'improvisation. Cette attitude atteint son apogée à l'époque baroque, où l'interprétation est inséparable de l'art de l'ornementation. « Les ornements constituent la part du décoratif par rapport à la structure de base de l'œuvre qui, elle, se trouve précisément fixée par la notation » (54). Il faut voir dans cet art de l'ornementation le désir de conserver une part de la tradition orale. Il s'agit d'une certaine réticence devant l'importance grandissante de la notation². Les maîtres conservent jalousement leurs secrets, et une grande part de liberté est accordée à l'interprète. « Une grande part du jeu musical demeure imprégnée de la relation vivante à des maîtres qui inculquent le “bon goût” en matière d'interprétation » (73). Soutenu par une basse continue, le chanteur à la voix supérieure agrémenté la ligne mélodique afin de faire valoir ses qualités de soliste. Il est intéressant de noter que plusieurs signes ornementaux semblent tout naturellement se déduire des anciennes figures neumatiques, dont les contours mélodiques étaient approximatifs.

Quoique cette tendance à l'improvisation perdure encore à l'époque classique (notamment dans les cadences) et même après (pensons à Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Liszt), on voit apparaître, vers la fin du XVII^e siècle une nouvelle tendance à contrôler et à fixer les effets qui étaient jusqu'alors laissés à la discrétion de l'interprète. D'ailleurs, la figure de l'interprète se détache de plus en plus de celle du compositeur. Leurs techniques gagnent en spécificité, et l'interprète devient de plus en plus soumis au texte écrit. Cette tendance coïncide avec une nouvelle attitude devant la propriété artistique, avec « l'affirmation du droit moral du compositeur sur son œuvre » (76). En somme, cette attitude correspond historiquement à « l'épanouissement des idéaux de la Révolution française » (76). Ainsi, la notation acquiert une nouvelle fonction, celle de « préserver l'identité de l'œuvre, de l'affirmer dans sa singularité » (77).

2. Il est permis supposer que la notion d'improvisation naît en réaction à l'écriture, puisqu'il semble que ce soit au moment où l'écrit prend de plus en plus de place et se standardise, au moment où les paramètres sont de plus en plus fixés, que naît la conception de l'improvisation telle qu'on la connaît aujourd'hui. En regard de l'écriture, l'improvisation signifierait alors tout ce qui n'est pas noté.

XIX^e siècle : naissance de l'interprétation moderne

Si les questionnements des époques précédentes reposaient sur la compréhension des signes de la notation, à partir du XIX^e siècle, ils se déplacent vers des problèmes liés à l'interprétation : phrasé, accentuation, tous ces détails qu'il était impensable de noter jusqu'alors puisque ils étaient laissés à la liberté de l'interprète.

On explore de plus en plus les registres instrumentaux, la qualité des timbres spécifiques, ce qui n'est pas sans rendre apparemment plus complexe le phénomène de la notation. Ainsi, bien qu'à partir de l'époque baroque la notation semble particulièrement stabilisée en matière de hauteur et de durée (les premiers paramètres fixés par la notation), elle n'en demeure pas moins vibrante de changements internes en ce qui concerne de nouveaux paramètres, plus inusités : timbre, intensité, dynamique, etc. On voit également apparaître de nouveaux signes comme celui de la pédale, des indications de doigté, des petites notes non mesurées (vestiges des ornements baroques), etc. Certains compositeurs, tel Debussy, écrivent leurs partitions sur trois ou quatre portées ; on attire l'attention sur des phénomènes sonores (*pppppppp*) ; on combine les signes d'articulation et les modes d'attaque, etc. Les barres de mesure retrouvent leur fonction de simples points de repère pour la lecture, sans dicter les temps forts et faibles (Debussy, Liszt), etc.

Certains compositeurs plus contestataires, tel Érik Satie, vont écrire des partitions musicales qui critiquent de l'intérieur l'insuffisance de la notation musicale, laquelle n'a que très peu bougé pendant plus d'un siècle. L'insertion de notations verbales à l'intérieur d'un texte musical « trouble en quelque sorte la stricte fonctionnalité des signes conventionnels, comme pour remettre en cause leur logique et leur cohérence » (88), ce dont *Sports et Divertissements* (1914) fournit un bon exemple.

XX^e siècle : multiplication des systèmes d'écriture

Au XX^e siècle, la multiplicité des musiques et des conceptions musicales va de pair avec plusieurs nouvelles tendances d'écriture, allant du simple perfectionnement appliqué au système existant jusqu'à l'élaboration de partitions graphiques susceptibles de faire éclater le solfège standard, en passant par des formes intermédiaires où quelques paramètres seulement sont laissés à

la liberté de l'interprète. Et que dire de l'émergence de l'électroacoustique, qui n'est pas sans remettre en cause la notation elle-même.

Nous regrouperons plusieurs des cas exemples proposés par Bosseur en des sous-catégories représentant différentes tendances, lesquelles peuvent toutefois se ramener à deux tendances principales : 1) tendance à compléter ou à complexifier les notations existantes ; 2) tendance à donner plus de souplesse au jeu musical (p. 115). Dans la présentation que nous ferons, et qui respectera cet ordre pour de simples raisons de clarté, on se gardera de voir une ligne évolutive, une évolution chronologique partant du perfectionnement du système standard à son total éclatement. Car il s'agit bien de tendances diverses cohabitant au sein d'une même période historique.

Perfectionnement des notations existantes

Le sérialisme intégral est un mouvement musical dans lequel chacun des paramètres musicaux utilisés est sérié : hauteur, durée, timbre, attaque, intensité, dynamique, etc. Il va sans dire que l'écriture y prend une valeur d'absolu : la notation fixe chacun des paramètres avec une précision incomparable, de sorte que l'exécution soit le plus fidèle possible à la pensée compositionnelle. Cette tendance représente un cas limite qui n'est pas sans déboucher sur une impasse de la lecture. Certains voient d'ailleurs cette impasse du formalisme sériel comme l'une des conséquences de la tendance inverse à accorder plus de liberté à l'interprète, tendance qui apparaît dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Dans le même esprit de raffinement du système de notation traditionnel, certains compositeurs proposent des solutions visuelles qui, sans rompre avec l'ancien système, en permettent une meilleure compréhension. Par exemple, Bartok répartit sur deux portées les notes jouées par la main gauche et la main droite.



Pour sa part, Schoenberg propose un nouveau système, plus approprié à la nouvelle conception de l'harmonie atonale. Par exemple, dans *Le Style et*

l'Idée, il élabore un système de notation accordant une place égale à chacun des douze sons de l'échelle chromatique. Puisque la portée de cinq lignes témoigne de la division diatonique, Schoenberg croit que c'est par la bonne utilisation de l'espace que doit débiter l'exposition de son système, système qui repose sur trois lignes où chacun des douze sons chromatiques occupe une place définie. Si la tentative a échoué, sa théorisation témoigne du constant mouvement qui anime la pensée compositionnelle, et des efforts consentis pour trouver des systèmes de notation plus appropriés aux nouvelles conceptions.

Assouplissement du jeu, variabilité de la performance

À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, la notation acquiert une nouvelle fonction, qui témoigne d'une nouvelle attitude compositionnelle poussant plus loin la variabilité de la performance musicale. Partitions à compléter, partitions verbales, partitions graphiques abstraites : plusieurs compositeurs tels que Berio, Stockhausen, Cage, etc., « estiment volontiers que la notation, loin de s'efforcer de "conserver" les caractéristiques d'une œuvre — tâche dont peuvent aujourd'hui se charger les moyens de reproduction mécanique avec une minutie inégalée par tout autre système de transcription — devrait plutôt constituer un catalyseur pour le jeu musical » (115).

De façon générale cette formule, « fixation versus liberté de certains paramètres », dit bien la place relative du compositeur par rapport à celle de l'improvisateur, dans cette mouvance musicale axée sur la variabilité de la performance. C'est dans cette formule que se joue la « relation de dépendance entre la volonté du compositeur et les initiatives potentielles des interprètes, ainsi que les rapports entre ceux-ci » (115).

Certaines partitions de Stockhausen et de Berio représentent un premier pas dans cette direction. Quoique ces partitions utilisent encore la notation traditionnelle pour fixer les hauteurs, les dynamiques, l'ordre de succession, etc., elles laissent la fixation des durées à la libre interprétation du musicien. Par exemple, dans *Klavierstücke I* (1952-53), de Stockhausen, le tempo est relatif à la virtuosité l'interprète, qui doit jouer les plus petites valeurs aussi vite qu'il lui est possible. Dans *Klavierstücke VI* (1954) les notes longues doivent être prolongées jusqu'à la fin de leur résonance, ce qui tient ainsi compte de l'acoustique de la pièce ainsi que des propriétés des différents instruments. Dans *Sequenza I* (1958), de Berio, la durée des sons tient compte des possibilités physiques de l'exécutant. Dans *Tempi concertati* (1959), Berio

utilise des rectangles pour désigner des réservoirs de notes dans lesquels l'interprète peut puiser à loisir, déterminant non seulement leur durée, mais également, cette fois, l'ordre des différentes notes.

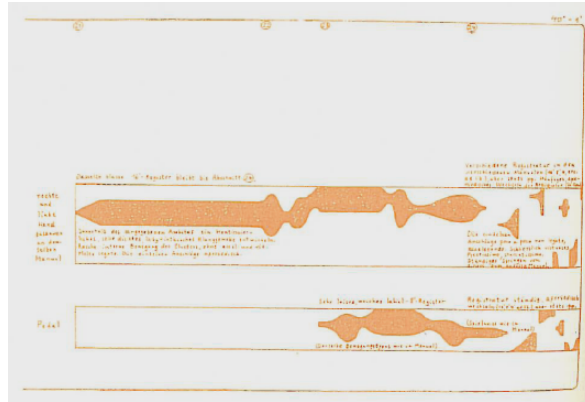
Plusieurs compositeurs, tel Earle Brown, utilisent des formes mobiles où tous les paramètres sont fixés, sauf l'ordre de succession des différentes séquences ou mouvements. Dans *Available Forms I* (1961), Brown utilise des chiffres qu'il applique sur différentes structures, afin de laisser au chef-d'orchestre la liberté d'interpréter les structures dans l'ordre qui lui plaît.

Caractères Ib (1962), d'Henri Pousseur, est également une forme ouverte : la partition consiste en un jeu de doubles feuilles, imprimées des deux côtés ainsi, sur lesquelles il faut apposer quatre feuilles simples pourvues de fenêtres que l'interprète déplace à sa guise.

À la suite de Penderecki et du « sonorisme », plusieurs compositeurs, tel Ligeti, ont réduit la notation en privilégiant certains aspects du jeu musical et en laissant à la liberté de l'interprète certains autres aspects jugés plus secondaires. L'accent n'est plus mis sur chaque son, fixé de manière ponctuelle, mais sur des phénomènes sonores globaux : *glissandi*, *clusters*, etc. Ces phénomènes sont associés à des images graphiques aussi claires que possible.

La représentation visuelle prend alors le pas sur le caractère symbolique des notations traditionnelles et devient une sorte d'image-son ; une correspondance analogique simple associe horizontalement la durée à l'espace, selon une distribution proportionnelle des graphismes dans l'espace de la page et des repères indiqués en secondes, tandis que l'axe vertical concrétise l'étagement des registres de hauteur, du grave à l'aigu (109).

Par exemple, *Volumina* (1961-62), de Ligeti, privilégie le phénomène sonore du *cluster*, lequel est représenté par des masses noires d'épaisseurs variables, les variations correspondant aux variations de tessiture.



De telles partitions s'éloignent davantage de la notation traditionnelle que les œuvres précitées de Berio et de Stockhausen, pour rejoindre davantage une forme de partition graphique.

Lorsque l'on joint un principe d'indétermination à une notation graphique, la partition gagne davantage en abstraction puisque les « règles de base ne laissent rien supposer du résultat qualitatif de l'exécution, de l'intention stylistique du compositeur » (118). Cage est l'un des précurseurs de ce mouvement d'indétermination dans la musique auquel d'autres compositeurs américains se joignent : Feldman, Wolf, Brown.

La partition d'*Intersection 3* (1953), de Feldman, forme une sorte de grille constituée d'un assemblage de petites cases dans lesquelles se trouvent des chiffres indiquant le nombre de sons que le pianiste doit produire. Trois bandes distinctes correspondent aux différents registres : aigu, moyen et grave. Ainsi, Feldman ne donne que de vagues indications de registre et de durée, et laisse l'interprète entièrement libre de choisir les intensités. Ce qui intéressait Feldman, dans cette expérience d'écriture, ce n'était pas de composer, mais « de projeter des sons dans le temps, libres d'une rhétorique compositionnelle qui n'aurait pas de place ici » (119).

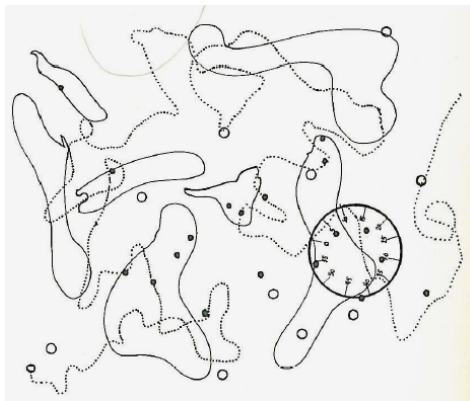
Dans son *Aria* (1958) pour voix, Cage utilise plusieurs couleurs correspondant à des changements de style vocal (jazz, folk, etc.). Bosseur voit dans les courbes graphiques associées aux différents mots ou phrases une nouvelle émanation des figures neumatiques. Par ailleurs, les conséquences sur l'interprétation sont beaucoup plus imprévisibles qu'elles avaient pu l'être jusque-là.

Dans d'autres œuvres de Cage, telles que *Variations* ou encore *Cartridge Music*, l'interprète décide lui-même du matériau musical en préparant sa version de l'œuvre avant l'exécution. Cage crée différentes formes sur des feuilles transparentes manipulables par le musicien. Voyons comment les choses se passent dans *Variations I et II* (1958-61) :

L'interprète trace des perpendiculaires depuis chaque point jusqu'aux lignes, les propriétés auxquelles se réfèrent les cinq lignes inscrites sur le matériau transparent étant les suivantes : plus basse fréquence, plus simple structure harmonique, plus grande amplitude, plus petite durée, événement le plus précoce à l'intérieur d'une durée préétablie (120).

Cartridge Music (1960) comprend vingt feuilles sur lesquelles sont reproduites plusieurs formes, ainsi que quatre feuilles de plastique transparent. La première est parsemée de points, la deuxième de petits cercles, la troisième de lignes pointillées, et la quatrième représente le cadran d'une horloge.

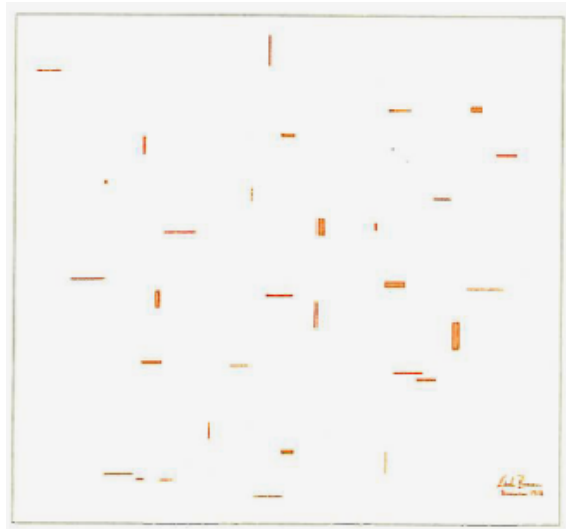
L'interprétation de telles œuvres laisse sans contredit une grande part de liberté à l'interprète de par le très haut degré d'abstraction des partitions. Les différentes combinaisons entre les figures obligent le musicien à se créer un parcours qui, nous dit Bosseur, ressemble à un « parcours cartographique ». Cage se borne à recommander l'amplification de petits sons et l'utilisation d'un piano amplifié ou d'une cymbale, laissant libres le choix des matériaux sonores et la durée de l'exécution.



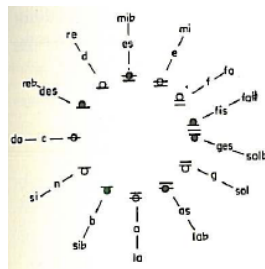
Dans l'œuvre de Cage, l'acte de notation ne se referme pas sur la constitution d'un objet musical, mais agit plutôt comme le déclencheur d'une chaîne d'actions et de réactions sonores dont le compositeur ne cherche pas nécessairement à prévoir toutes les conséquences (121).

La pensée musicale de Christian Wolf va dans le même sens, c'est-à-dire que la composition minimale sert également de catalyseur, de propulseur, pour une interprétation qui prend évidemment davantage l'allure d'une improvisation. La pratique musicale devient alors une activité de collaboration et de transformation : « les fonctions de compositeur, d'interprète et d'auditeur devant dès lors être amenées à se transformer les unes dans les autres et en venir à se fondre dans une sorte de continuum » (122).

À l'instar de *Cartridge Music, December 52* (1952), d'Earle Brown, est un cas limite d'abstraction, la partition n'ayant plus rien de commun avec le système standard de notation. La partition ne consiste qu'en une série de lignes horizontales et verticales variant en épaisseur et en longueur. Brown a écrit cette partition comme une invitation à sortir des réflexes conditionnés et des inévitables clichés qui guettent les improvisateurs. Ce nouveau type de partition graphique vise donc à accentuer la vigilance des musiciens, à les inciter à faire des choix, ainsi qu'à désorienter l'interprète et à remettre en question ses réflexes de lecteur. À propos de *December 52*, Brown parle « d'exécution composée plutôt que de composition exécutée ». La notation ne sert plus à conserver fidèlement la pensée du maître, mais agit plutôt comme « le déclencheur d'une chaîne d'actions et de réactions sonores dont le compositeur ne cherche pas nécessairement à prévoir toutes les conséquences » (121). Si de telles tentatives peuvent être perçues comme un abandon ou une forme de démission de la part du compositeur, il s'agit plutôt d'un élargissement des potentialités de l'œuvre. Bosseur les considère comme un « champ de force indéfiniment extensible » (122).



Il va sans dire que nombre de ces partitions graphiques peuvent être prises comme des objets d'art en soi, comme des « objets à contempler ». D'où l'émergence d'expositions de partitions : celle de Logothesis, au festival de Donaueschingen, en 1959, fut l'une des premières. Anestis Logothesis compose des partitions graphiques d'une grande complexité, difficilement saisissables à première vue. Des partitions telles que *Cycloïde* (1963) représente bien ce que Bosseur disait déjà de certaines partitions de la fin du XIV^e siècle lorsqu'il parlait d'un « maniérisme de l'écriture ».



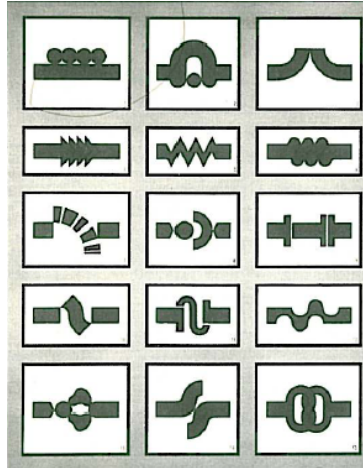
Même si Bosseur explique comment comprendre cette partition, les signes en restent difficilement saisissables pour les non-initiés.

Bosseur donne également l'exemple de *Bozzetto Siciliano* (1990), de Sylvano Bussoti, qui présente des vestiges de notation conventionnelle, mais

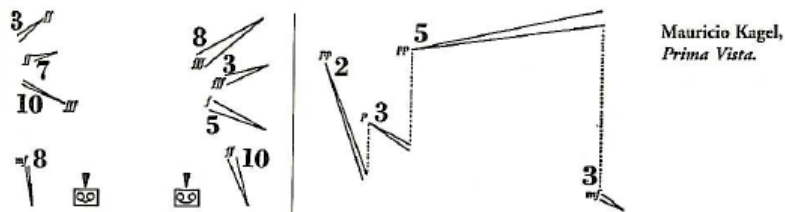
distanciés de leur fonction première. Ces notations, au sein de partitions graphiques, deviennent donc des « prétextes à des extrapolations interprétatives qui dépendent partiellement de l'imagination des musiciens » (126). Dans cette pièce, le fait d'incliner les portées vers le haut ou vers le bas les portées indique des *accelerandi* ou des *rallentandi* plus ou moins prononcés.

Silvano Bussotti,
Sirellano,
édition Aldo
Brazzichelli,
Florence.

Cette tendance graphique à l'abstraction donne également naissance à des collaborations entre peintres et musiciens, ou encore à la création de pièces musicales par des peintres. Le peintre Tom Philips, également apprenti musicien, a créé les figures ornementales de sa pièce *Ornamentik* (1968) en s'inspirant des ornements qui figurent dans la notation traditionnelle, mais en poussant plus loin leur aspect graphique, appelant ainsi « un monde d'ornements encore plus fantaisistes que ceux qui existent, afin d'inciter les musiciens à tenter à leur tour de les traduire musicalement » (131). Surgit alors un phénomène d'échange d'influences entre la musique et l'art graphique.



Que ce soit dans la notation standard ou dans ce nouveau type de partitions graphiques, la partition n'est souvent qu'un intermédiaire destiné à s'effacer devant le phénomène musical lui-même. Ainsi, certaines expériences de Mauricio Kagel tentent de reconsidérer la partition en tant que support en la faisant participer à une sorte de théâtre musical. Par exemples, pour *Prisma Vista* (1962-1964), Kagel communique en direct la partition au spectateur et à l'interprète par la projection des notations sous forme de diapositives. Cette pièce pour deux groupes instrumentaux est d'abord enregistrée dans une première version par chaque groupe. Pendant l'enregistrement, un membre de l'autre groupe décide de l'ordre des vingt-cinq diapositives et actionne le projecteur.



Vers la fin des années soixante, des groupes d'improvisation collective ayant comme chefs de file Stockhausen, Wolf, Luc Ferrari, Costin Miereanu ou encore Vinko Globokar, ont recours, pour lancer leurs improvisations, à des partitions verbales. Il s'agit de simples indications, lesquelles sont

exclusivement transmises par l'intermédiaire de mots : « la partition verbale devient comme un "scénario" que les musiciens mémorisent et prennent en tant que base pour leur actions et réactions au moment du jeu » (132). Ainsi, pouvons-nous encore parler de partitions ou davantage de simples incitations à produire une action musicale ?

Avec ce type de « partition », plus aucun paramètre n'est fixé par le « compositeur ». « La partition disparaît pour laisser les idées musicales évoluer en un cheminement ouvert » (133). L'interprète est ainsi libre de choisir le matériau sonore et la façon de l'utiliser de manière à transmettre sa vision personnelle de l'interprétation de l'indication verbale. C'est un type de « communication original, moins formalisé, puisque moins codé, faisant davantage appel à la personnalité musicale de chacun que la notation traditionnelle, parce que moins préoccupé de fixer point par point chaque détail de la composition » (132).

L'émergence de l'électro-acoustique suscite également des questionnements sur la notation, puisque cette musique explore à même la matière sonore. Ainsi, « noter devient un acte dont la raison d'être est le plus souvent problématique, intervenant généralement après la réalisation proprement dite de l'œuvre » (122). De fait, c'est surtout aux fins d'analyse que l'on transcrit ces œuvres. Les pièces purement électroacoustiques ont provoqué d'elles-mêmes de nouvelles façons de noter, inspirées du vocabulaire de Stockhausen : « sur l'axe vertical, les fréquences, sur l'axe horizontal, les durées, avec des effets graphiques de *shading* pour suggérer les superpositions de sons » (111). Dans le cas d'une œuvre mixte, pour instrument et bande magnétique, les interventions musicales ne sont plus notées métriquement, mais de manière spatiale ou proportionnelle, relativement à l'écoulement du temps en secondes.

Stockhausen met en parallèle cette nouvelle musique électroacoustique, qui se passe de notation et cette musique où règne la variabilité de la performance. En somme, ces deux musiques ont en commun de se référer à l'instant, au présent et de reposer sur une confiance dans les capacités créatrices de l'homme puisque l'activité des interprètes comme celle des techniciens fait maintenant essentiellement partie des œuvres réalisées.

En définitive, pour Bosseur, cette inventivité de la notation au XX^e siècle soulève des questions relatives à la possibilité d'uniformiser la notation

musicale. Disposant dorénavant d'une pluralité de systèmes sonores, et ces systèmes n'ayant pas de limites strictes, peut-on encore se satisfaire d'un système d'écriture commun à tous ? Ne doit-on pas répondre à cette pluralité de l'expérience sonore par une polyvalence de systèmes d'écriture ? « Noter, ce n'est plus nécessairement indiquer une hauteur de son, un rythme... noter, c'est aussi inventer une écriture » (133).

Anne-Marie Leclerc
Juin 2009