

Approche chronologique de la notation musicale

Telle la parole, la musique consiste en un arrangement de sons que l'homme cherche à transmettre à ses semblables. Dans la plupart des sociétés, la transmission musicale se faisait et peut encore se faire par oral. Loin d'être nécessaire, la notation musicale, largement répandue dans notre société actuelle, n'est donc qu'un support de transmission parmi d'autres. Son aspect facultatif ne fait que décupler les possibilités qu'elle peut offrir et les manières dont elle peut être constituée afin de remplir son but. La nature et la diversité des notations musicales sont ainsi à même de fournir d'intéressantes indications sur la manière de concevoir la transmission musicale et sur les éléments qui sont jugés majeurs dans cette transmission, au fil du temps et au sein des différentes cultures.

Les premiers systèmes de notation musicale

Il est impossible de dater la naissance de l'écriture musicale. Si des prémices peuvent éventuellement être observées au Moyen-Orient ou en Égypte antique, celles-ci restent fortement hypothétiques¹. Les premières traces certaines se retrouvent dans la Grèce classique : les Grecs avaient adopté une écriture musicale qui s'intéressait uniquement à la hauteur du son et ne prenait pas en compte les éléments rythmiques. Les gammes étaient basées sur le quart de ton : chaque note était représentée par une lettre de l'alphabet grec, retournée pour le demi-ton supérieur et couchée pour le quart de ton intercalaire². Le *la* était ainsi noté *C*, le *la #* par un *C* inversé et le quart de ton entre les deux par un *C* couché. Les Romains reprirent et complétèrent le système grec, mais il conserva une très grande hétérogénéité au sein de l'empire : le traité d'Alypius fournit ainsi, à l'époque alexandrine³, une table de notation de 1620 signes ou acceptations de signes.

Au Haut Moyen-Âge, quelques essais furent faits pour rajouter des lettres latines, qui finirent par remplacer les grecques⁴. La notation grecque comportait deux octaves qui se rejoignaient au *la* ; ce fut donc cette note qui fut choisie pour la nouvelle nomenclature. Un sort spécial fut réservé au B, le *si* actuel : se distinguèrent un B carré qui devint plus tard le *bécarre* et un B arrondi, le *bémol*. Parallèlement, certaines variables sonores, généralement transmises oralement, pouvaient être indiquées par des procédés écrits dès l'époque carolingienne : il s'agit de lettres dites « significatives », abréviation d'un mot exprimant une nuance rythmique, mélodique ou expressive. Ainsi le *c* pour *celeriter* (débit rapide) ou le *t* pour *tarde* (lent) pour le rythme, le *l* pour *levate* (lever) ou le *i* pour *inferius* (vers le grave) qui indiquent les intervalles de façon approximative, qui sont parmi les plus rencontrées. Les notations mettaient cependant toujours l'accent sur la hauteur relative du son, davantage que sur le rythme.

¹ Des cunéiformes, hiéroglyphes et signes araméens restant inexpliqués sont quelques fois interprétés comme des débuts de notation sonore, mais sans qu'il soit possible de le prouver. Cf. Bosseur, J.-Y, *Du son au signe. Histoire de la notation musicale*, Paris 2005, p. 14.

² Aussi appelé *diésis*.

³ Vers 360 ap. J.-C.

⁴ Le philosophe La Boèce du VI^e siècle ap. J.-C fut l'un de ceux qui remplaça le système grec. Le système latin obtenu utilisait les lettres de *a* à *p* mais fut supprimé et remplacé par un système plus réduit, attribué à Odon de Cluny au X^e siècle ap. J.-C.

Des systèmes de notation musicale étaient par ailleurs connus en Inde, en Chine et au Japon, mais à la différence de celles évoquées ci-dessus elles ne servaient qu'à indiquer des modes à l'aide d'idéogrammes ou de lettres et n'étaient pas des bases d'exécutions. Une notation syllabique similaire au solfège existait déjà en Inde au V^e siècle av. J.-C. et y est toujours en usage. Il s'y trouvait par ailleurs une notation mnémotechnique très élaborée des rythmes, qui n'a d'équivalent dans aucune autre civilisation. Simplement, il n'y était question que de compléter l'enseignement du *guru* dans une société où le souffle et la parole ont une importance capitale, et jamais de se substituer à l'apprentissage du maître.

La notation musicale gréco-romaine fut conservée sous les Byzantins et évolua progressivement pour donner un système unique en son genre, encore utilisé de nos jours pour certains chants liturgiques orthodoxes. Néanmoins, en Europe occidentale, l'écriture musicale se modifia graduellement vers un système différent, étudié de façon à ce qu'il puisse prendre en compte les mélismes des chants grégoriens, ces variations de notes pour la même syllabe de chant. Pour traduire sur parchemin toutes les nuances de leur chant, les scribes ont ainsi inventé des signes conventionnels très élaborés, au titre desquels figurent les neumes. Aide-mémoires des rythmes et nuances d'expression, les neumes notent des variations d'exécution du chant dont les paroles sont écrites en-deçà. Aux origines controversées⁵, ils sont des projections écrites du geste musical dont les premières traces remontent au IX^e siècle. Les neumes étaient alors loin d'être standardisés à l'échelle européenne et il était possible de trouver des graphies et des significations différentes de villes en villes. Les lettres indicatives de rythmes et mélodies furent conservées avec les neumes.

A cette même époque naît en Chine la notation *gongche*. S'écrivant tel un texte chinois de haut en bas, elle utilise sept caractères chinois pour former la gamme et un ensemble de graphèmes pour les demi-tons. La notation des hauteurs est relative, comme l'écriture musicale occidentale de cette époque, tandis que la mesure est déjà indiquée par des signes particuliers. Le *gagaku* japonais date également de cette période, utilisant un système très complet et complexe qui ressemble aux systèmes neumatiques occidentaux. Les neumes ont par ailleurs leur équivalence en Inde et au Tibet : la notation tibétaine, qui consiste en de simples courbes placées au-dessus des paroles de chants, rejoint cette même idée d'aide-mémoire.

Vers une spécificité de la notation occidentale

Une des étapes qui participa à la différenciation entre la notation occidentale et les autres fut réalisées en Italie. Guido d'Arezzo, un moine bénédictin italien (992-1050), fut à l'origine de la solmisation, c'est-à-dire le fait de fixer une gamme de sept notes en donnant des noms aux notes. Il attribuait par ailleurs une grande importance aux degrés *fa* et *do* qui étaient très chantés en Europe occidentale à cette époque et se décida à placer deux lignes colorées, une rouge pour le *fa* et une jaune pour le *do*. Cette invention, la portée, se propagea aux neumes, qui s'installèrent sur cette portée pour la plupart des notations au XI^e siècle. Il s'agissait donc d'un pas en avant vers une description détaillée de l'exécution musicale, à la différence des autres systèmes dans le monde qui privilégiaient la description d'une hauteur relative mais

⁵ Les neumes sont peut-être issus des signes de ponctuation ; pour une idée des différentes hypothèses sur l'origine des neumes, cf. Beguermont, H, *La première écriture musicale du monde occidental. La notation neumatique dans les manuscrits de chant grégorien du IX^e au XIII^e siècle*, Bourg-La-Reine 2003, p. 34-36.

non proportionnelle, restant dans un système d'aide à la mémoire. Le nombre de lignes était un élément variable jusqu'au XIII^e siècle, date à laquelle fut adopté un standard de quatre lignes pour le chant grégorien et de cinq pour les autres musiques. Une évolution importante suivit celle de la portée : l'adjonction d'un point en haut de la courbe du neume, qui permet de localiser le neume dans la portée. Au fur et à mesure, les courbes se résumèrent à de simples hampes accessoires pour les points qui devinrent la représentation principale de la note. Jusqu'au XII^e siècle, les scribes écrivaient à l'aide d'un roseau taillé, le *calamus*. Au siècle suivant, la plume d'oie le remplaça, plume avec laquelle s'obtient d'un seul trait appuyé un neume carré : ainsi naquit la notation carrée. Malgré cela, les particularismes continuaient encore d'exister en Europe de l'Ouest : les points superposés se lisaient de bas en haut, sauf en notation aquitaine et limousine où l'inverse se produisait.

Les notateurs du fin XII^e et début du XIII^e siècle introduisirent également une barre verticale sur la portée, pour marquer les silences et non plus simplement les fins de phrases comme il était parfois d'usage. Dans certains cas, la longueur de la barre ou le nombre de barres de silences étaient pris comme critère pour indiquer la durée du silence.

En Europe, la notation est alors à cette époque plus ou moins fixée. Le problème se tourne ensuite sur celui des rythmes. L'évolution suivante est le passage à une notation rythmique, « mesurée » : la courbe du neume qui se voyait reléguée à un rôle presque inutile est conservée pour les notes de longue durée, tandis que le carré diminue de taille à mesure que la note devient plus brève. La semi-brève est quant à elle représentée par un losange. Parallèlement, les chanteurs avaient depuis l'Antiquité des modes rythmiques édictés qui définissaient à l'avance les grandes lignes du schéma rythmique à adopter (iambe, trochée, dactyle...). Au Moyen-Âge, les valeurs de rythmes étaient théoriquement divisibles en trois ou deux parties. Trois étant le nombre de la Trinité, donc de la perfection, les rythmes ternaires prédominaient largement au départ. Du XIV^e au XVI^e siècle eut cependant lieu une lutte acharnée entre partisans des rythmes binaire et tertiaire. Plusieurs procédés furent alors utilisés pour distinguer les deux : parmi les plus courants figure celui de prendre différentes couleurs d'encre pour chaque changement de mode⁶, qui était concurrencé par un autre procédé, consistant tout simplement à évider ou non les notes. Vers 1450, les notes ternaires étaient ainsi présentées en blanc et les binaires en noir, le noir étant la couleur dénigrée, laissée au rythme binaire « imparfait ».

Les notations orthonormées

L'invention de l'imprimerie au XV^e siècle est à la base d'un ensemble de modifications graphiques, induites par la graduelle massification des partitions. La ligature, par trop liée à l'écriture manuscrite, disparut peu à peu, tandis que les carrés et losanges firent place à des ronds, plus adaptés à la gravure au burin qui était utilisée alors pour les caractères d'imprimerie. C'est au XV^e siècle que la barre de mesure commença à apparaître sur les partitions, même si elle ne se généralisa qu'au XVII^e siècle, où elle gagna les fonctions que nous lui connaissons aujourd'hui, servant surtout à donner une valeur centrale du rythme.

L'imprimerie tendit ainsi à uniformiser les notations musicales. Cependant, la période vit également se développer les tablatures. Apparues au Moyen-Âge, elles prennent différentes écritures selon les instruments, de sorte qu'une tablature pour orgue ne peut se comprendre comme une pour harpe celtique, dont certaines étaient alors sans portée.

⁶ Encre rouge voire bleue utilisée pour les notes en rythme binaire, encre noire pour les notes en rythme tertiaire.

Dans l'ensemble, la notation occidentale évolua dans le sens d'une notation orthochronique : dans ce système, chaque figure de note ne désigne plus une valeur relative, comme dans la notation proportionnelle, mais un nombre fixe dans le temps, une fraction de temps. Il faut mettre cette évolution en parallèle avec l'invention par John Shore, en 1711, d'un appareil pour accorder tous les sons : le diapason. La part de liberté de l'interprète diminua donc de plus en plus alors qu'il devint progressivement soumis au texte écrit, de plus en plus précis. Les indications concernant le tempo se développèrent à partir du XVI^e siècle et se trouvèrent ainsi de plus en plus d'*adagio*, *presto* ou *allegro* sur les partitions.

La notation musicale occidentale s'étendit également au reste du monde, suivant en cela les influences politiques et culturelles européennes à partir du XVI^e siècle. En Chine et au Japon, *gongche* et *gokaku* furent laissés de côté au profit d'une notation chiffrée, inventée par J. J. Rousseau et sans suite en Europe. En Perse, les musiciens qui jusqu'alors ont, à des très rares exceptions près, toujours pratiqué la transmission orale, développèrent un système de notation musicale écrite sous l'influence occidentale. Il est cependant intéressant de comparer des musiques chinoises traditionnelles de celles composées et transcrites avec les systèmes de notation européens : les deux types de musiques sont bien différents et le deuxième ensemble ressemble davantage aux musiques occidentales. Bien qu'il ne s'agisse pas entièrement d'une question de notation, le système d'écriture musical occidental est *a fortiori* conçu pour les musiques occidentales, « classiques ». Une danse du scalp produite par des Amérindiens pouvait ainsi devenir une valse sous la main des écrivains jésuites, car la notation occidentale n'était pas à même de transcrire les variations d'autres formes musicales que la sienne, pas plus que sa propre musique populaire. Ces réflexions ont amené la naissance de l'ethnomusicologie, menées par quelques figures emblématiques comme le compositeur austro-hongrois Béla Bartók, qui enregistra de nombreuses chansons du folklore européen et tenta de créer de nouveaux signes pour permettre une transcription écrite de ces morceaux musicaux.

Notations éphémères, notations originales : la partition graphique

La notation musicale occidentale, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est donc loin d'être parfaite. Elle est bien sûr issue de bon nombre d'expérimentations et nombreux furent les essais de notation sans suite, ce dans la plupart des cultures eurasiatiques, mais cela ne lui donne pas un caractère achevé. Un ensemble particulier de notations mérite d'être ici traité car il tend à revenir à l'étude au XX^e siècle : il s'agit des partitions dites « graphique », dont l'esthétisme joue un rôle majeur dans l'interprétation de la notation. En Europe occidentale, Mozart s'amusa ainsi à décliner quelques-unes de ses compositions : il écrivit une partition de sa *Marche Turque* en dessinant des Turcs au bonnet blanc pour les notes blanches et des Africains pour les notes noires. Il déclina également une *Tarantula* dans une partition de forme circulaire, qui reproduit le fait que chaque fois que la partie du morceau de musique noté par la partition est fini, le morceau doit reprendre à plus vive allure. Au XX^e siècle, le compositeur I. Stravinsky comprenait sa musique comme étant avant tout une belle calligraphie : le graphisme de la partition jouait ainsi un rôle d'importance dans la composition puis la transmission du morceau musical.

D'autres compositeurs mènent quant à eux des recherches sur le son, qui se traduisent par des manières différentes de transcrire la musique. Ainsi de J. Cage, qui dans un morceau pour voix, *Aria* (1958), utilise plusieurs couleurs qui correspondent à des changements de style vocaux.

De même, le compositeur allemand Stockhausen, qui place par exemple dans son *Klavierstücke IX* plusieurs cellules musicales de manière irrégulière sur une grande feuille (53x93 cm), avec des indications de *tempo* et nuance, de façon à ce que le morceau soit joué en prenant la succession des cellules de manière aléatoire.

La volonté de transmettre la musique par écrit a donc donné lieu à de multiples notations musicales et processus d'écriture, hétérogènes selon la période et les cultures. Il est intéressant de constater que les notations musicales ne se développent qu'au sein des cultures qui possèdent une écriture du langage. Le musicologue Jacques Chailley a ainsi pu dire que « la notation est le reflet musical d'une époque »⁷. Elle est aussi et surtout le reflet d'une société. La recherche de la précision dans l'écriture musicale est une spécificité occidentale qui s'est répandue à travers le monde, mais elle n'est pas omnipotente. L'écriture n'est pas un critère absolu et peut, dans certains cas, apparaître comme un facteur négatif, lorsqu'elle contraint une musique à rentrer dans ses propres critères. La piste de se libérer à nouveau des contraintes de l'écriture musicale est au contraire celle privilégiée par de nombreux compositeurs et musicologues du XX^e siècle, à mettre en contraste avec le développement de la musique informatique qui décuple les possibilités de précision musicale tout en laissant espérer des possibilités de s'affranchir des dogmes écrits.

Bibliographie

- Barbaud, P, Philippe, R, « L'ordinateur et la musique », *Communication et langages*, n°3 (1969), p. 17-25.
- Beguermont, H, *La première écriture musicale du monde occidental. La notation neumatique dans les manuscrits de chant grégorien du IX^e au XIII^e siècle*, Bourg-La-Reine 2003.
- Bosseur, J.-Y, *Du son au signe. Histoire de la notation musicale*, Paris 2005.
- Boretz, B, Cone, E. T (ed.), *Perspectives on notation and performance*, New York 1976.
- Brabant, E, « Le graphisme dans la musique », *Communication et langages*, n°14 (1972), p. 29-42.
- Colette, M.-N, Popin, M, Vendrix, P, *Histoire de la notation du Moyen-Âge à la Renaissance*, Paris 2003.
- Dennery, A, « Les notations musicale au Moyen-Âge », *Médiévales*, n°1 (1982), p. 89-103.
- Dufourcq, N, *La musique des origines à nos jours*, Paris 1946.
- Giannelos, D, *La musique byzantine*, Paris 1996.
- Huglo, M, « La notation franconienne. Antécédents et devenir », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°31-122 (1988), p. 123-132.
- Le Vot, G, « Notation, mesure et rythme dans la « canso » troubadouresque », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°25-99-10 (1982), p. 205-217.
- Paschalidès, Z, *Abrégé de théorie et de pratique de la musique byzantine ecclésiastique*, 2004.
- Picard, F, « Oralité et notations, de Chine en Europe », *Cahiers de musique traditionnelle* n°12 (1999), p. 35-53.
- Pöhlmann, E, West, M. L. (édits), *Documents of ancient Greek music*, Oxford 2011.
- Widdess, R, « The Oral in Writing: Early Indian Musical Notations », *Early Music*, n°24-3 (1996), p. 391-405.

⁷ Repris dans Dufourcq, N, *La musique des origines à nos jours*, Paris 1946, p. 515.