

Notation, transcription, analyse

Nicolas Meeùs (IReMus)*

Il y a quelque chose de paradoxal dans un projet qui vise à noter des musiques orales : « oral » s'oppose à « écrit » ; noter (et encoder) paraît donc aller à l'encontre de l'une des caractéristiques essentielles des musiques orales, précisément qu'elles ne sont pas écrites. Sans doute les ambitions du projet sont-elles plus larges : il vise à la constitution de vastes corpus dont l'interrogation fournira une aide à l'analyse. Mais faudra passer par la notation, essentiellement la notation occidentale de surcroît, alors que celle-ci provoque souvent la méfiance des cultures de tradition orale. En amont de cette méfiance, je voudrais montrer ici quelques problèmes de la notation envisagée du point de vue de la musique occidentale, qui n'est trop souvent pas comprise pour ce qu'elle est réellement¹ : on verra que les problèmes, somme toute, ne sont pas si différents de ceux qui se posent pour les traditions orales.

La notation musicale est généralement conçue dans une relation de dépendance au son musical qu'elle est supposée représenter. « Par rapport à la musique elle-même, écrit Zygmund Estreicher, la partition n'est qu'une ombre chinoise, le contour sans relief et sans couleur d'un être vivant »². Marcel Mesnage précise : « L'audition par le public devient alors la conséquence d'une extension « en vraie grandeur » de la « maquette » partition. [...] En même temps, elle représente assez fidèlement le phénomène sonore qui est le lieu (ou le moment si l'on préfère) où la confrontation [composition / audition] se passe effectivement »³. Cette conception reproduit dans le cas de la musique celle, aussi répandue, selon laquelle l'écriture du langage n'est que la reproduction du langage parlé. « Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts, écrit Ferdinand de Saussure ; l'unique raison d'être du second est de représenter le premier »⁴. L'écriture, en d'autres termes, qu'elle soit musicale ou langagière, serait métalinguistique par rapport à ce qu'elle représente, le son de la musique ou du langage. Dans le cas du langage au moins – mais aussi dans celui de la musique, en vérité – cette dépendance apparente est accentuée par le caractère phonétique de l'écriture occidentale : les lettres sont des représentations de phonèmes élémentaires, unités de seconde articulation. On peut penser que les notes, de même, sont des représentations d'unités élémentaires de la sonorité musicale.

* Communication aux journées d'étude « Musiques orales, leur notation et encodage numérique (MEI) », Paris, Maison des Sciences Humaines Nord, 15-16 octobre 2015. Publié dans *Musiques orales, notations musicales et encodages numériques*, S. Leblond Martin éd., Paris, CréaTIC, Les Éditions de l'Immatériel, 2016, p. 16-31.

¹ Voir à ce propos NICOLAS MEEÛS, « Une Apologie de la partition ».

² ZYGMUND ESTREICHER, *Une technique de transcription de la musique exotique*, p. 27.

³ MARCEL MESNAGE, « Sur la modélisation des partitions musicales », p. 32.

⁴ FERDINAND DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, p. 45.

Cette conception est en réalité difficilement défendable. Il faut souligner avec force que la notation musicale n'est *jamais* une représentation du son musical. Représenter le son n'appartient ni à ses possibilités, ni à ses intentions, qu'elle soit a priori et prescriptive, comme dans le cas des œuvres écrites, ou a posteriori et descriptive, comme dans le cas des musiques transcrites. Ma communication questionnera les fonctions de la notation pour la composition, pour la transcription, pour l'interprétation, pour la lecture et pour l'analyse, à partir de la lecture de quelques commentaires de musiciens sur la notation musicale.

* * *

Ferruccio Busoni fut non seulement compositeur et interprète, mais aussi transcrip-
teur de nombreuses œuvres, en particulier de Bach, et réformateur de la notation. Il a
mené une réflexion approfondie sur les conditions de la composition, de la transcrip-
tion et de l'écriture de la musique⁵. Il écrit :

La notation, la transcription d'œuvres musicales, est d'abord un moyen ingénieux de fixer
une improvisation pour la rendre reproductible. Celle-là, cependant, ne se comporte par
rapport à celle-ci que comme le portrait d'un modèle vivant. L'interprète a la responsabi-
lité de résoudre les signes et de les remettre en mouvement. [...] Ce que le compositeur, con-
traint par son inspiration, perd par les signes, l'interprète devra le restaurer de sa propre
initiative.⁶

Busoni est un musicien de l'écrit : pour lui, « la musique en tant qu'art, la musique
dite occidentale, n'a que quatre cent ans d'âge et se trouve encore dans un état de
développement »⁷ : ce dont il parle, c'est bien de musique écrite ; l'« improvisation »,
pour lui et dans une tradition d'origine hégélienne, c'est l'acte de composition, qui
enfante l'œuvre dans une fantaisie spirituelle créatrice, mais qui ne peut le faire que
par la frustration de l'écriture. Mais ce que son texte ci-dessus n'indique pas assez,
c'est que ce modèle vivant dont la notation est le portrait n'est pas le son de la mu-
sique, mais bien l'idée que s'en est formée le compositeur.

Busoni souligne l'existence idéale primale de l'œuvre musicale, dont l'idée est
fixée par la partition et se réalise dans des interprétations qui, chaque fois, en sont
des transcriptions :

L'interprétation d'une œuvre est une transcription et, aussi librement qu'elle se réalise, elle
ne peut en aucune manière détruire l'œuvre. – Car l'œuvre musicale est présente, entière
et intacte, avant d'avoir sonné et après être passée par le son. Elle est à la fois dans et hors
du temps, et il est de son essence qu'elle peut nous donner une représentation concrète du
concept par ailleurs insaisissable de l'idéalité du temps.⁸

Busoni lui-même n'a pas hésité à rechercher des procédés de notation qui contrain-
draient plus les interprètes : c'est le cas notamment de partitions d'étude qu'il a édi-
tées, comme dans la Figure 1 ci-dessous ; il n'est d'ailleurs pas le seul à avoir pratiqué
ce type de notation. Les indications de mouvement, les nuances, les liaisons, les

⁵ Voir par exemple John WILLIAMSON, « The Musical Artwork and its Materials in the Music and Aesthetics of Busoni » ; Erinn E. KNYT, « How I Compose : Ferruccio Busoni's views » ; etc.

⁶ Ferruccio BUSONI, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, p. 20.

⁷ *Id.*, p. 7.

⁸ *Id.*, p. 23.

indications de pédale, sont toutes de Busoni ; mais on notera que ces éléments ne sont que complémentaires à la notation proprement dite.

„Das wohltemperirte Clavier“

von
JOHANN SEBASTIAN BACH.

Bearbeitet, erläutert und mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Clavierspieltechnik

herausgegeben

von
FERRUCCIO B. BUSONI.



Praeludium I. Erstes Heft.

Moderato.

p. egualmente
ben tenuto (Ped. ...) (*)

(simile) 2)

poco rinf. 3)

1) Die gleichmässigste Sechzehntelbewegung soll statthaben zwischen dem 8. u. 9. Sechzehntel eines jeden Taktes und er Verbindung der Takte untereinander; also nicht:  oder gar: 

2) Herausgeber empfiehlt, das Pedal bis zum 5. Takte des III. Theiles aufzusparen, dafür aber die Noten der Linken and durchwegs streng zu halten, was der Pedalwirkung beinahe gleichkommt.

3) Auch die Tausig'sche Auffassung dieses Stückes, dasselbe durchwegs, unverändert „pianissimo“ vorzutragen, ist be-
achtenswerth und bildet eine Studie für sich.

Figure 1 : Ferruccio BUSONI, Édition de travail du Premier Prélude, en do majeur, BWV 846, du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894

* * *

Heinrich Schenker dénonce avec force ce type de partition annotée :

Il n'est venu à l'idée d'aucun poète de prescrire la hauteur et l'intonation, le mouvement et le geste, pour l'exécution de son œuvre ; aucun auteur dramatique n'a osé interférer avec le droit individuel de l'acteur, autant qu'il ait pu le régenter par des remarques d'interprétation. Aucun metteur en scène n'a osé inscrire sa contribution à l'interprétation dans le texte de l'auteur : ainsi, c'est toujours l'auteur seul qui nous parle, même s'il est prononcé par des milliers de langues.

Il en va malheureusement autrement en musique. Ici, l'éditeur [...] falsifie trop souvent le texte du maître et, plus encore, ajoute au texte reproduit exactement ou non des indications qui, bien que pensées pour l'interprétation, s'occupent aussi de manière non autori-

sée d'indiquer la forme et les relations à grande échelle. Presque tous les chefs-d'œuvre ont revêtu ainsi au cours du temps une apparence modifiée⁹.

Ce commentaire vise directement les responsables des textes musicaux publiés à son époque, Hugo Riemann en particulier, mais aussi Hans von Bülow ou Ferruccio Busoni. Schenker lui-même a été l'éditeur des œuvres de clavier de Carl Philip Emmanuel Bach et de Beethoven, avec des standards d'édition qui sont ceux de ce qu'on appelle aujourd'hui les éditions *Urtext*. Il était très conscient des limites de la notation musicale qui, écrit-il, « n'exprime que le désir d'un certain effet, sans se prononcer sur les moyens correspondants de le réaliser »¹⁰. C'est une idée qu'il avait défendue très tôt :

La tâche de l'écriture musicale n'est en effet pas, contrairement à ce qu'on pense et qu'on enseigne généralement, d'indiquer à l'interprète les moyens précis d'obtenir des effets prétendument notés et atteignables par ces mêmes moyens, mais bien plutôt de suggérer spirituellement chez lui ces effets, tout en lui laissant le libre choix des moyens utilisables pour les atteindre. [...] [La notation] donne à l'interprète totale liberté des moyens, pour peu qu'ils atteignent effectivement ces effets particuliers qu'elle seule peut exprimer de sa manière mystérieuse. Bref : l'écriture annonce et appelle des effets, mais ne se prononce en aucune manière sur le moyen de les obtenir¹¹.

Il en conclut que la lecture des partitions requiert une connaissance approfondie des lois de la composition, parce que leur écriture détermine profondément le contenu, la signification de la musique.

* * *

L'article de Charles Seeger sur les notations prescriptive et descriptive a pris une importance quasi mythique dans nombre de réflexions sur la notation musicale, mais il semble avoir rarement été lu en entier. D'abord, le titre de la traduction française, « Notation musicale et notation descriptive », est erroné : la version originelle est *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*, où Seeger se garde bien de parler de « notation » et envisage plus largement une « écriture musicale ». En outre, on n'y trouve pas vraiment l'opposition qui lui est souvent attribuée entre notation a priori (musique écrite) et notation a posteriori (transcription de musique orale). Seeger oppose d'abord deux types supposés d'écriture, l'une « symbolique », reposant sur un alphabet de symboles discrets, l'autre « linéaire », représentant des évolutions de la musique dans le temps. Il souligne que la notation conventionnelle est « symbolique-linéaire mixte », où l'élément symbolique est dominant. « Elle ne nous dit pas tant comment la musique sonne que comment la faire sonner »¹². Elle est donc essentiellement prescriptive.

Mais Seeger note immédiatement les limites de cette prescription :

Pourtant personne ne peut la faire sonner comme le voulait l'auteur de la notation, sauf s'il a, outre une connaissance de la tradition d'écriture, une connaissance de la tradition orale (ou mieux, aurale) qui lui est associée – c'est-à-dire une tradition apprise par l'oreille de l'étudiant, partiellement de ses anciens en général, mais spécialement des préceptes de ses

⁹ Heinrich SCHENKER, « Weg mit dem Phrasierungsbogen », p. 43.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Heinrich SCHENKER, *Beethovens Neunte Sinfonie*, p. XIII.

¹² Charles SEEGER, « Prescriptive and Descriptive Music-Writing », p. 186.

professeurs. Car c'est d'habitude à cette tradition aurale qu'est laissé l'essentiel de la connaissance de « ce qui se passe entre les notes » – c'est-à-dire entre les anneaux de la chaîne et les niveaux comparativement stables dans le flux.¹³

Ici encore, on croit trop facilement que Seeger parle de musique de tradition orale – c'est-à-dire transmise par un enseignement parlé. Ce qu'il a en vue, c'est bien la tradition *aurale*, cette partie de la tradition concernant la musique écrite qui ne se transmet que par l'oreille, c'est-à-dire par une expérience des traditions d'interprétation – par exemple dans la musique baroque. Ce qu'il veut dire, c'est que les partitions se doublent nécessairement d'une connaissance des conditions de leur lecture, connaissance proprement aurale (parce que sans doute jamais vraiment exprimée, même oralement), qui indique, surtout par l'exemple, comment interpréter les signes écrits. Ce que l'écriture symbolique ne parvient pas à décrire, c'est « ce qui se passe entre les notes », en particulier les changements continus : glissandos, vibrato, rubato, etc., que Seeger envisage comme des passages progressifs entre des points fixes – de ce point de vue, il reste donc attaché à une écriture de *notes*, qui forment les points fixes du flux musical. Il relève cependant que les notations neumatiques médiévales « étaient de caractère linéaire, exprimant le mouvement plutôt que les points vers lequel et depuis lequel il se faisait »¹⁴.

Seeger se lance ensuite dans une comparaison des deux méthodes d'écriture musicale, symbolique et prescriptive, ou linéaire et descriptive, du point de vue de ce qu'il appelle « les six fonctions principales de la mélodie seule ». Trois de ces fonctions sont « tonales », les trois autres « rythmiques ». Cette description mérite d'être citée en entier :

FONCTIONS TONALES. 1) La *hauteur* n'est que sommairement indiquée, au demi-ton près, par la notation. Les tentatives d'augmenter la précision par la superscription de symboles additionnels tels que des valeurs en cents, des flèches, des signes plus et moins, des modifications des signes d'accidents, etc., que l'on trouve dans nombre de travaux ethnomusicologiques, sont fortement limitées par la perte de lisibilité. Mon analyseur de fréquence actuel, qui n'est qu'un simple modèle T par rapport à d'autres dispositifs graphiques, a une discrimination maximale d'environ 1/14^e de ton. 2) L'*amplitude* (la dynamique) n'est que sommairement indiquée dans la notation. Mes graphes d'amplitude actuels montrent des changements de dynamique qui dépassent de loin ce que l'oreille peut détecter. 3) Le *timbre* ne peut être montré actuellement par aucune des deux méthodes d'écriture. [...]

FONCTIONS RYTHMIQUES. 4) Le *tempo* n'est que sommairement indiqué dans la notation, même avec l'aide du métronome. Il est très précisément indiqué graphiquement, tant dans les graphes de fréquence que dans ceux d'amplitude, par l'analyseur que j'utilise. La marge d'erreur semble être d'environ 1/100^e de seconde. 5) Les *proportions* sont faciles à lire dans la notation, mais difficiles dans le graphe. 6) L'*accentuation*, pour le moment, est problématique tant dans la notation que dans le graphe – dans la notation, en raison de la multiplicité des symboles ; dans le graphe, parce qu'il ne représente l'accent qu'en termes d'amplitude.¹⁵

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Id.*, p. 188.

Il est intéressant de confronter cette liste à celle des paramètres « syntaxiques » (ou « primaires ») et « statistiques » (« secondaires ») de Leonard Meyer¹⁶. Les premiers sont segmentables en stimuli discrets, ce sont en particulier les hauteurs et les durées ; les seconds n'entretiennent pas de relations numériques proportionnelles, ce sont par exemple les dynamiques, le tempo, le timbre. J'y reviendrai dans un instant, mais il faut voir pour le moment que les fonctions de Seeger, si elles sont superficiellement analogues aux paramètres de Meyer, se définissent en réalité selon d'autres critères.

Le critère essentiel de Meyer est d'ordre sémiotique : les paramètres syntaxiques sont des entités discrètes, distinctives, des caractères d'un alphabet ; les paramètres statistiques ne le sont pas. Seeger par contre semble opposer les fonctions qui définissent les « points » du discours musical, que l'on pourrait qualifier de « numériques » au sens que ce mot a en informatique, et des fonctions en quelque sorte analogiques, qui décrivent les transitions entre les premières. Les hauteurs sont, au sens propre, les points du discours ; il est frappant que Seeger ne parle pas ici des fonctions de liaison entre hauteurs, les glissandi ou le vibrato. De même les durées proportionnelles, celles que Seeger appelle les « proportions », sont des éléments des points du discours : avec les hauteurs, elles déterminent ce qu'on appelle communément les « notes ». Parce qu'il s'agit ici de « points », ces éléments correspondent assez bien aux paramètres syntaxiques, discrets, de Meyer ; ce sont eux que la notation traditionnelle représente mieux que les dispositifs acoustiques utilisés par Seeger. L'amplitude et l'accentuation par contre ne sont que des attributs des notes, ou des caractères de transition entre elles ; du tempo et du timbre, Seeger ne donne que des définitions insuffisantes. En tout état de cause, les caractéristiques de ces éléments plus linéaires demeurent imprécises.

Seeger n'a manifestement pas perçu complètement le caractère éminemment sémiotique de la notation musicale, qui indique de manière symbolique des éléments distinctifs. Cette mécompréhension se manifeste en particulier à la lecture des graphes de fréquence et d'amplitude dont il parle et qu'il oppose, sans doute comme exemples d'« écriture descriptive », à l'« écriture prescriptive » traditionnelle (figure 2). Le graphe est effectivement descriptif, il n'a aucune intention de permettre la reproduction de ce qu'il représente ; ce n'est pas une notation musicale, ce n'est qu'une image simplifiée du donné acoustique. La représentation des durées en particulier, aussi précise soit-elle selon Seeger, n'est pas directement lisible : sa prise en compte demande des instruments de mesure malgré le quadrillage du papier sur lequel les courbes sont représentées. Une telle image, il faut le souligner n'a rien à voir avec la notation musicale proprement dite, ni avec le projet MEI dont il est question ici.

* * *

¹⁶ L'opposition entre éléments primaires et secondaires se trouve chez Leonard MEYER, *Style and Music*, notamment p. 14 ; elle est transformée en opposition entre paramètres syntaxiques et statistiques notamment dans « A Universe of Universals ».

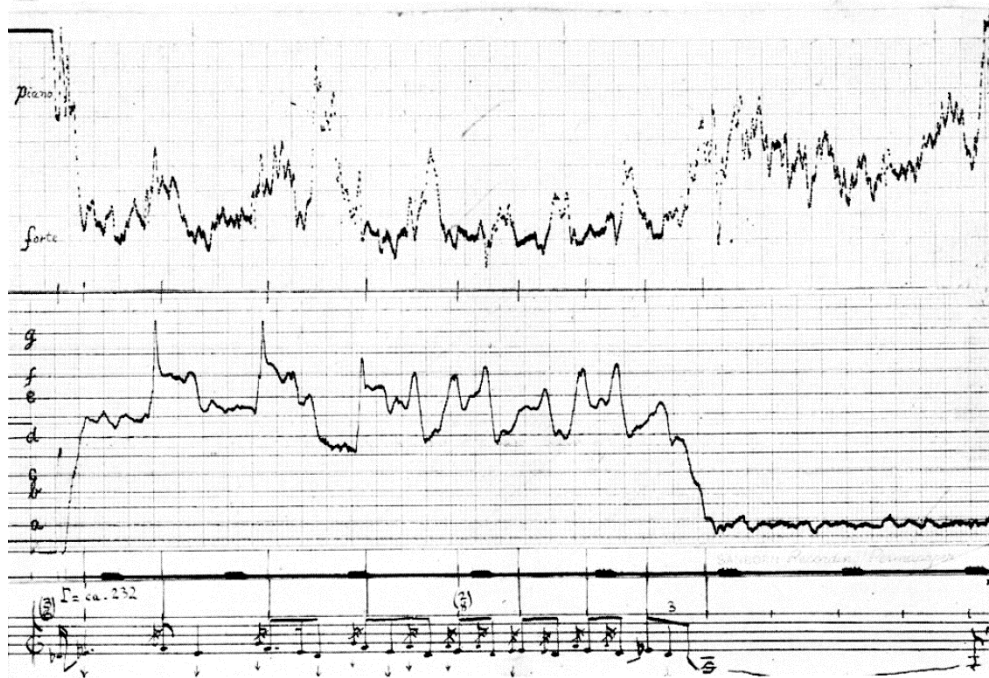


Figure 2 : « Graphe automatique (oscillogramme) par réduction électro-mécanique sur papier d'un chant traditionnel Abatusi, chanté par une voix d'homme. Extrait de la piste 16 dans *Voice of the Congo, Riverside World Folk Music Series, RLP 4002*, enregistré au Ruanda par Alan P. et Barbara W. Merrian, 1951-1952. La ligne brisée supérieure montre l'amplitude ; la ligne continue inférieure la fréquence fondamentale, sur un papier millimétré rectangulaire avec portée tracée par demi-tons et avec les secondes marquées au chronomètre. »

Charles Seeger, « Prescriptive and Descriptive Music-Writing », plate III, en regard de la p. 189.

Leonard Meyer ne semble pas s'être intéressé directement au problème de la notation musicale, mais les définitions qu'il donne des paramètres de la musique, parce qu'elles sont d'ordre sémiotique, concernent néanmoins notre objet. Il écrit :

En raison des capacités innées de l'esprit humain, certains paramètres du son peuvent être segmentés en stimuli discrets d'un point de vue perceptif, proportionnellement reliés entre eux et qui peuvent servir de base à des structurations auditives. Dans la plupart des musiques du monde, c'est le cas des hauteurs (fréquence) et des durées qui forment la base de la mélodie, du rythme, du mètre et (en musique occidentale) de l'harmonie. Parce que les probabilités et les possibilités largement apprises qui gouvernent la succession de ces paramètres peuvent former la base d'une syntaxe, je les ai appelés paramètres « syntaxiques ». [...]

Les contraintes cognitives innées, par contre, ne segmentent pas les autres paramètres dans des relations discrètes proportionnelles. Par exemple, il n'y a pas de relation dans le domaine des dynamiques qui corresponde, disons, à une tierce mineure ou à un rythme pointé. Et la même chose est vraie du tempo, de la sonorité et du timbre. Les dynamiques peuvent devenir plus fortes ou plus douces, les tempi plus rapides ou plus lents, les sonorités plus fines ou plus épaisses, etc. Mais elles ne peuvent être segmentées en relations perceptives discrètes. Parce qu'elles sont perçues et conceptualisées en termes de quantité plutôt que de relations de types ou de classes (telles que « tierce majeure » ou « antécédent-conséquent »), j'ai appelé ces paramètres « statistiques ».¹⁷

¹⁷ Leonard MEYER, « A Universe of Universals », p. 8-9.

Les paramètres syntaxiques, en particulier hauteur et durée, sont ceux que la notation musicale prend en compte ; les paramètres statistiques par contre, dynamiques, tempo, sonorité, timbre ne sont généralement pas clairement notés et, s'ils le sont, c'est le plus souvent par des informations ajoutées au dispositif notationnel proprement dit, par des didascalies.

La distinction faite par Meyer entre ces deux types de paramètres est d'ordre perceptif ou cognitif. Ce qu'il oppose, en réalité, c'est une perception discrétisante, catégorisante, d'une part, et une perception plus impressive, d'autre part. La notation musicale occidentale, mais aussi probablement tous les systèmes de notation connus dans le monde, semblent favoriser le premier type de perception et représenter des catégories, des oppositions, des proportionnalités : elles sont essentiellement numériques, alphabétiques. En raison même de leur fonction discrétisante, elles ont un effet réducteur par rapport à la réalité sonore, dont elles ramènent les continuums à des catégories, en particulier des catégories de hauteur et de durée. C'est en ce sens que la notation, d'une certaine manière, est toujours une *analyse* de l'œuvre.

* * *

Il faut, pour terminer, revenir un instant sur la question de l'ontologie de l'œuvre musicale, déjà évoquée brièvement à propos de Busoni. Selon Nelson Goodman,

On considère généralement la partition comme un simple outil, pas plus indispensable à l'œuvre achevée que le marteau du sculpteur ou le chevalet du peintre. On peut en effet se passer de la partition après l'exécution, et la musique peut être composée, apprise et jouée « d'oreille », sans partition, même par des personnes qui ne savent ni lire ni écrire aucune notation. Mais ne prendre la notation que comme rien d'autre qu'une aide pratique à la production serait méconnaître son rôle théorique fondamental.

Une partition, qu'elle soit ou non utilisée comme guide pour une exécution, a pour fonction principale d'identifier avec autorité l'œuvre d'une exécution à une autre. Souvent, les partitions et les notations [...] ont d'autres fonctions plus intéressantes, comme faciliter la transposition, la compréhension ou même la composition; mais toute partition, en tant que telle, a la fonction logiquement antérieure d'identifier une œuvre.¹⁸

Le rôle d'identification de l'œuvre, tel que le conçoit Goodman, résulte de l'idée que la partition *est* l'œuvre, et réciproquement, que l'œuvre est la partition. D'une certaine manière, le projet MEI lui-même repose sur la même idée, puisqu'il accorde une importance primordiale à la notation de l'œuvre, pour sa préservation pérenne. La préservation de la partition paraît plus « neutre » que celle d'enregistrements sonores, dans la mesure où ceux-ci ne peuvent figer qu'une seule interprétation, une seule instanciation de l'œuvre. Le projet MEI découle d'une conception de l'œuvre qui n'est largement répandue ni dans le temps, ni dans l'espace : si l'idée d'« œuvre musicale » paraît omniprésente aujourd'hui, elle est pourtant quasi exclusivement occidentale et, selon Lydia Goehr¹⁹, elle n'est pas antérieure à 1800 environ. Comme je le disais en commençant, un projet MEI visant les musiques de tradition orale semble paradoxal.

¹⁸ Nelson GOODMAN, *Languages of art*, p. 127-128.

¹⁹ Lydia GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works*, notamment p. 108 sq.

Noter des musiques de tradition orale les fait en quelque sorte accéder au statut d'œuvres musicales. Il n'y a pas lieu de détailler ici les diverses théories de l'ontologie de l'œuvre musicale. Lydia Goehr²⁰ en identifie quelques grandes catégories :

- Les conceptions platonicienne et aristotélicienne sont relativement proches. Elles considèrent les œuvres musicales comme des structures sonores universelles, que la composition – ou pour ce qui nous concerne dans le cas de musiques de tradition orale, la performance – ne crée pas mais ne fait que « découvrir ». (Une autre version de la conception platonicienne, qui voudrait que les œuvres musicales soient des structures créées par l'activité du compositeur et instanciées par la performance, semble moins compatible avec le cas des musiques orales).
- La conception nominaliste considère que l'œuvre consiste à la fois en sa partition et en ses performances authentiques, c'est-à-dire conformes aux partitions dont elles sont issues. Cette conception, qui semble être celle de Nelson Goodman, soulève le problème bien connu des « fausses notes », par lesquelles des interprétations sont non conformes à leur partition. À nouveau, cette conception pose des problèmes quasi insurmontables dans le cas des musiques de tradition orale.
- La conception idéaliste, pour laquelle l'œuvre existe d'abord sous la forme d'une idée qui, une fois formée, trouve son expression soit sous la forme d'une notation, soit sous celle d'une performance. Il faut sans doute faire ici une distinction entre la notation a priori, qui peut constituer la première expression de l'idée du compositeur, et la notation a posteriori, comme celle qu'envisage le projet dont question ici, qui s'efforce au contraire de capturer une idée déjà exprimée dans une performance. Collingwood, cité par Lydia Goehr, considère qu'il ne s'agit pas de création, dans ce second cas, mais seulement de « fabrication »²¹.

Lydia Goehr conclut : « Une œuvre n'est généralement pas considérée comme n'importe quel groupe de sons, mais bien comme une structure sonore complexe, rattachée d'une manière ou d'une autre, mais importante, à un compositeur, à une partition et à une classe donnée d'exécutions. Comprendre l'idée d'une œuvre musicale, c'est comprendre tous ces éléments dans leurs interrelations »²². Dans le cas des musiques de tradition orale, l'œuvre ne peut se rattacher qu'à « une classe d'exécutions ». Le projet de notation MEI la rattachera aussi, mais a posteriori, à une partition.

* * *

Mon but n'était pas de chercher à répondre aux nombreuses questions posées par la transcription des musiques de tradition orale, mais seulement d'attirer l'attention sur la complexité de ces questions et d'indiquer que plusieurs d'entre elles se posent aussi pour la musique écrite. Depuis son invention il y a quelque mille ans, la notation sur portée a démontré sa flexibilité en se mettant au service de musiques extrêmement différentes. C'est probablement le meilleur système de notation jamais imaginé. Elle est parfaitement adaptable au cas des musiques du Maghreb, en particulier parce que les mélodies modales de la musique orientale sont généralement heptatoniques. Mais il faut évidemment ne pas faire dire à la notation plus que ce qu'elle veut dire. Il faut

²⁰ *Id.*, p. 14-19.

²¹ *Id.*, p. 19.

²² *Id.*, p. 20. Sur les problèmes spécifiques de la musique orale, voir aussi p. 83, note 103.

prendre conscience en particulier qu'elle ne prescrit pas les intonations précises, qu'elle ne note que des catégories distinctives de hauteur, permettant seulement de les distinguer les unes des autres. Les durées notées, de même, ne sont que des catégories, proportionnelles entre elles seulement à un niveau conceptuel abstrait. Ces catégories peuvent dans une certaine mesure être redéfinies en fonction du système structural dans lequel on les inscrit : c'est ce qui rend la notation si souple et si adaptable.

Ce que la notation ne fournit pas, cependant, ni dans le cas de transcriptions de musiques de tradition orale, ni dans celui de la musique écrite occidentale, ce sont les conventions d'exécution, celles que Charles Seeger attribuait à une « tradition aurale ». La notation musicale n'apportera pas d'aide dans le domaine de l'analyse du *son* de la musique ; il existe d'autres moyens pour cela.

Références

- BUSONI, Ferruccio, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 2^e éd., Leipzig, Insel-Vlg, s.d. (1916).
- ESTREICHER, Zygmund, *Une technique de transcription de la musique exotique*, Neuchâtel, Bibliothèques et musées, 1957.
- GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- GOODMAN Nelson, *Languages of art*, Indianapolis, Hackett, 1976.
- KNYT, Erinn E., « *How I Compose : Ferruccio Busoni's Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process* », *The Journal of Musicology* 27/2 (2010), p. 224-264.
- MEEÛS, Nicolas, « Une Apologie de la partition », *Analyse musicale* 24 (juin 1991), p. 19-22.
- MEYER, Leonard B., *Style and Music. Theory, History, and Ideology*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 1989.
- , « A Universe of Universals », *The Journal of Musicology* 16/1 (1998), p. 3-25.
- MESNAGE, Marcel, « Sur la modélisation des partitions musicales », *Analyse musicale* 22 (Printemps 1991), p. 31-45.
- DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Ch. Bally et A. Séchehaye éd., Paris, Payot, 1985.
- SCHENKER, Heinrich, *Beethovens Neunte Sinfonie. Eine Darstellung des Musikalischen Inhaltes unter Fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*, Wien, Universal, 1912.
- , « Weg mit dem Phrasierungsbogen », *Das Meisterwerk in der Musik* I (1925), p. 41-60.
- SEEGER, Charles, « Prescriptive and Descriptive Music-Writing », *The Musical Quarterly* 44/2 (1958), p. 184-195. Traduction française, « Notation prescriptive et notation descriptive », *Analyse musicale* 24 (1991), p. 6-12.
- WILLIAMSON, John, « The Musical Artwork and its Materials in the Music and Aesthetics of Busoni », *The Musical Work. Reality or Invention ?* M. Talbot ed., Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. 187-294.