

*Festival
d'Automne
à Paris*

ÉCRITURES MUSICALES

27 septembre - 1^{er} décembre 1979

Chapelle de la Sorbonne

Festival d'Automne à Paris

ÉCRITURES MUSICALES

27 septembre - 1^{er} décembre 1979

Chapelle de la Sorbonne

Exposition conçue et réalisée par Patrick Szersnovicz

Conception de l'espace : Jean-Marie Genet, Philippe Renaud

Nous remercions tous ceux dont les prêts et dont les conseils nous ont aidés à réaliser cette exposition :

- Monsieur Georges Le Rider, administrateur général de la Bibliothèque Nationale
Monsieur François Lesure, conservateur en chef du Département Musique de la Bibliothèque Nationale
Monsieur Jean Leymarie, directeur de l'Académie de France à Rome
Madame Jeanne Pompélia Ulysse, secrétaire général de l'Académie de France à Rome
Révérend Père Ferrara, directeur de la Bibliothèque de l'Oratorio dei Filipini à Naples
Madame Arianna Jesorum, directeur de la Bibliothèque Vallicelliana de Rome
Madame Candida Visco, directeur de la Bibliothèque Angelica de Rome
Madame Emilia Zanetti, conservateur de la Bibliothèque de l'Académie Santa Cecilia de Rome
Madame Antoniette Morandini, directeur de la Bibliothèque Medicea Laurenziana de Florence
Monsieur Serge Paganelli, directeur du Civico Museo Bibliografico Musicale de Bologne

Les commentaires (exposés dans le parcours C) consacrés aux Neumes et aux Tablatures sont dus à Marie-Noëlle Colette et à Hélène Charnassé, maître de recherches au C.N.R.S.

AVANT-PROPOS *Michel Serres*

Nous, nous ne savons pas, nous n'avons jamais eu qui nous savaient quand nous sommes ensemble. Qu'en est-il de l'ensemble, du groupe ou du collectif, nous l'ignorons en général. Beaucoup trichent, qui prétendent le dire. Et lorsque j'écris : nous, le sens de ce pronom, je l'avoue, se est obscur. Le collectif est une boîte noire. Je suis, nous sommes tous dans cette boîte noire. Dans cette fosse d'orchestre, mal éclairée.

	Pages
MICHEL SERRES Avant-propos	7
PATRICK SZERSNOVICZ Indices	9
IVANKA STOIANOVA Notations	10
FRANCO DONATONI A propos de « signe et son »	30
MARIE-NOËLLE COLETTE La notation de l'occident médiéval	32
PARCOURS A	35
PARCOURS B	37
PARCOURS C	38
PARCOURS D	39
PARCOURS E	41

Il existe, évidemment, non un corpus écrit derrière lequel l'accord se joue, comme par miracle, c'est le corpus mathématique. On n'en discute ou à sa mesure, entre deux heures, à propos d'autres des. Pour tout le reste, on ne discute point. On peut traquer la logique au hasard, on ne peut justifier l'addition ni la soustraction. Le surprenant peut nous tromper sur le change, mais il ne peut être tel en conduisant le médiateur. La mathématique est l'accord entre nous. D'une certaine manière, la mathématique est un nous. Elle ne l'est plus, certainement, dans les cercles fermés ou glabres, invention, elle le reste, cependant, à mesure qu'elle est comprise. Elle est un nous assez nouveau, inventé par les Grecs, infusé par eux dans l'histoire, avec d'immenses conséquences, dont celle de nous peindre un portrait commun, idéal, illusoire ? Nous nous excusons de nous méprendre sur les nombres.

Or ce traité de signaux ne fut que le premier. Il fallait un traité, tout d'abord, il fallait des signaux. La résolution de l'accord sur un sens, fut-il même ou unique, fut l'accord, par et simple, parfait. Pour que se réalise une entente, à propos d'une chose ou d'un objet d'un mot, il faut une entente, une issue. Un code avant le sens.

Il est intéressant que le nous change par les mathématiques, pour leurs seuls secrets, soit le mot et partition. Il est intéressant qu'on en ait une définition rigoureuse, depuis que l'on a choisi les mathématiciens. Ce n'est pas la première rencontre entre ces deux groupes, ces deux fonctions et leur langage. Sans le savoir toujours, ils sont nés ensemble. Ils nous ont tous le même ciel et au même moment, jumeaux, ils sont nos compagnons sous les mêmes signes. Ils nous ont inventé, parmi nous, ce qui est un accord et comment le réaliser. Il faut peut-être l'accorder, pour jouer ensemble, pour calculer ou pour décrire ensemble.

AVANT-PROPOS *Michel Serres*

Non, nous ne savons pas, nous n'avons jamais su qui nous sommes quand nous sommes ensemble. Qu'en est-il de l'ensemble, du groupe ou du collectif, nous l'ignorons en général. Beaucoup trichent, qui prétendent le dire. Et lorsque j'écris : nous, le sens de ce pronom, je l'avoue, m'est obscur. Le collectif est une boîte noire. Je suis, nous sommes tous dans cette boîte noire. Dans cette fosse d'orchestre, mal éclairée.

On sait ce qui entre dans une telle boîte, on sait ce qui en sort, on ne sait pas ce qui s'y passe. La lumière manque, nul n'y voit rien. Cette manière de dire est en partie métaphorique. On peut changer de métaphore. Voici. On entend les messages qui entrent dans la boîte, on entend ceux qui en sont issus, on n'entend rien de ceux qui s'échangent dedans. Or le silence y est improbable. Au contraire, la boîte est pleine, saturée, de bruit et de fureur. La boîte noire est obscure à la vue ; à l'ouïe, elle bruit de mille cris et de rumeurs. Brouhaha du public, tohu bohu des foules disséminées, chaos : nous faisons du bruit, voilà tout, et nul message clair n'émerge de ce bruit. Ce serait, à nouveau, un miracle improbable.

La politique serait, tout simplement, l'ensemble des discours théâtraux qui se substituent à cette clameur, qui font plus de bruit que ce bruit de fond là. Soit un certain rapport aux applaudissements, aux huées.

Miracle. Tout-à-coup, le charivari cesse et fait place à un sens commun.

De quoi ne discute-t-on point ? De quoi n'y a-t-il pas de dispute ? Sur quoi nous accordons-nous immédiatement ?

Sur un point de droit, il y a contrat. Le contrat social théorique est écrit en lambeaux dans les textes de droit. Mis ensemble, ils renvoient à un texte non écrit qui, s'il était écrit, nous apprendrait ce que signifie être ensemble. Or ce texte n'est pas écrit et, peut-être, ne peut-il l'être. En tous cas, nous ne discutons pas sur le droit, sauf à la marge des jurisprudences. Nous ne discutons pas sur lui, à cause du gendarme. Nous avons peur de la force sur quoi il est fondé. Nous sommes d'accord, un peu, et nous obéissons, beaucoup. Premier code, semble-t-il. Dur.

Il existe, deuxièmement, tout un corpus écrit devant lequel l'accord se fait, comme par miracle, c'est le corpus mathématique. On n'en discute qu'à la marge, entre chercheurs, à propos d'avancées. Pour tout le reste, on ne discute point. On peut truquer la balance au marché, on ne peut falsifier l'addition ni la soustraction ; le partenaire peut vous tromper sur le change, mais il ne peut tricher en rendant la monnaie. La mathématique est l'accord entre nous. D'une certaine manière, la mathématique est un nous. Elle ne l'est plus, assurément, dans les cercles fermés où s'élabore l'invention, elle le reste, cependant, à mesure qu'elle est comprise. Elle est un nous assez nouveau, inventé par les Grecs, infusé par eux dans l'histoire, avec d'immenses conséquences, dont celle de nous peindre un portrait commun, idéal. Illusoire ? Nous nous accordons au moins sur les nombres.

Or ce train de signaux ne fut que le second. Il fallait un train, tout d'abord, il fallait des signaux. La condition de l'accord sur un sens, fut-il minime ou univoque, est l'accord, pur et simple, parfait. Pour que se réalise une entente, à propos d'une chose ou à propos d'un mot, il faut une entente, une ouïe. Un code avant le sens.

Il est intéressant que le mot choisi par les musiciens, pour leurs textes écrits, soit le mot : partition. Il est intéressant qu'on en ait une définition rigoureuse, depuis que l'on a choisi les mathématiciens. Ce n'est pas la première rencontre entre ces deux groupes, ces deux fonctions et leur langage. Sans le savoir toujours, ils sont toujours ensemble. Ils sont nés sous le même ciel et au même moment, jumeaux, ils sont nos compagnons sous les mêmes orages. Eux seuls savent, parmi nous, ce qu'est un accord et comment le réaliser. Il faut bien s'accorder, pour jouer ensemble, pour calculer ou pour déduire ensemble.

Ils découpent un ensemble ou une collection d'objets quelconques en parties ou sous-ensembles deux à deux disjoints. Nulle de ces parties n'empiète sur nulle autre. Et leur intersection est vide. Aucune note du violon ne peut être jouée sur la flûte, et ainsi pour tous. Ainsi pour la partition de l'écu où tout espace est séparé. Je veux dire que le texte est adapté à l'instrument, nul ne doit jouer sur hautbois ce que le violoncelliste doit lire. Tout est paradoxal ici : pour jouer ensemble au plus juste, il faut que la disjonction soit parfaite et stricte. Il n'existe pour personne un texte commun. Seul le chef a sous les yeux le recouvrement de l'ensemble. Est-il besoin toujours d'un chef? Que non pas.

Me voici seul, sans relation. Rousseau : Réduit à moi, je me nourris de ma propre substance, elle ne s'épuise pas, je me suffis, quoique je rumine à vide. Qui suis-je, assurément? A la lettre, une partition. Je ne suis pas un élément d'un ensemble social, famille, groupe, humanité, tous ont délié mes appartenances ou inclusions, j'ai perdu toute relation. Je vis dans le disjoint, autour de moi les intersections restent vides, eaux calmes, agitées, alentours de l'île. Qui suis-je? Une partition.

Comment ces solitudes vont-elles concourir en un contrat social? Cette question, noire comme la boîte, n'est jamais résolue théoriquement. Rousseau n'a jamais su, pour la résoudre, que copier indéfiniment des notes de musique. A la lettre, des partitions.

Qu'est-ce qui nous accorde? Suivez le mot, le son, le vent : l'accord.

Pas de théorie, je vous prie. La note. Suivez la note. La musique nous sauve et les notes nous sauvent. Les notes nous apaisent et la musique nous apaise. Agrippez-vous aux notes, suivez-les. Elles seules. L'accord, l'accord victorieux, ô miracle, du bruit.

L'accord. Sur quel objet, à quel sujet? Plus tard, plus tard. Mais, au moins sur un sens. Plus tard, vous dis-je. Sur le son même, tout d'abord. Si tu ne fais pas trop de bruit, j'essaierai de cesser le mien, si je sonne assez juste, tu évolueras vers cette paisible justesse. Avant d'échanger un seul mot, avant de s'accorder sur le code, au moins faut-il émettre un son, ensemble. Ici, on peut émettre et recevoir en même temps. Oui, mon signal est seul au monde, et ma voix crie dans le désert, dans le désert pierreux de mes criailles. Cailloux spécifiques, individués. Otons ces pierres parasites; en rabotant ces épines de son, l'un vers l'autre nous avançons. L'accord sonore et musical est l'archaïque accord des accordailles. Ensemble. Vibration à plusieurs voix. Jouissance. Le collectif, au minimum, est utopie sonore. Hermès requiert des traductions. La Pentecôte chante, sonne et vente, les langues fondent à ce feu, la musique a parlé en langues. Elle est pure de parasites. Langage universel d'un contrat enfoui.

Entrez donc et suivez les notes. Notes écrites, gravées, imprimées, restes et ruines de contrats et d'accords temporaires, brefs, répétés, différents. Par elles, ceux qui ont joué, ceux qui ont chanté, ceux qui ont écouté, ont su, un moment, qu'ils étaient ensemble, sauvés de solitude. Code privé de sens, antérieur à tout sens, premier code social.

Vous y verrez combien notre temps mensonger, adorateur des interprètes et des répétiteurs, a su acculer à la solitude celui-là même qui nous en libérait : le compositeur.

INDICES

Patrick Szersnovicz

« Je nie toute invention qui ne se place pas dans le cadre d'un écrit » (Pierre Boulez).

« Le compositeur, c'est d'abord un calligraphe » (Igor Stravinsky).

« Le métier de compositeur est celui de quelqu'un qui écrit » (Karlheinz Stockhausen).

1 — Il existe une dialectique entre la création musicale — l'acte même de composer — et tout système de notation. A chaque période de haute maturité dans la musique européenne la formalisation accrue, la complexité des relations combinatoires déterminent un système graphique choisi, unitaire, à tendance « universaliste ». Mais ce système, ce choix de symboles se révèlent à l'usage chaque fois rapidement inachevés, et parfois contraignants. L'expérience temporelle ne se laisse jamais tout à fait transposer en représentation spatiale. L'écriture musicale, n'étant d'emblée perçue que comme une réduction de données **sonores** en un système de signes symboliques à deux dimensions, pourra tendre vers l'identification à la musique, sans cesser d'apparaître accessoire à la matière, à la structure temporelle du phénomène musical.

2 — Tout le **style** musical de l'histoire occidentale oscille entre une réunion et une séparation de l'écriture et du son. L'écriture s'émancipe par une accélération de la logique, et par l'emprise de plus en plus coordonnée et accentuée de cette dernière sur le processus d'intellectualisation du système graphique. Mais un langage musical hautement développé peut se dissoudre dans ce mouvement complexe qui relie un système graphique excessivement différencié, déterminant, avec le flux inspirateur. Paradoxalement l'invention nouvelle, les ruptures, les révisions dans l'évolution d'un langage (cf. Monteverdi) revendiquent presque toujours le recours à une écriture simple, immédiatement illustrative. La destruction de l'ancien, c'est d'abord l'élimination d'un système graphique hypertrophié. Une pratique, une technique nouvelles vouées à l'instrument (Tablatures, Ecoles de viole, de clavier du XVII^e siècle, écritures contemporaines d'« action ») détournent progressivement le devenir « historique » de l'écriture vers une recherche toujours plus exclusive des composantes individuelles de cette dernière.

3 — L'autonomie de l'image par rapport au sonore (période contemporaine, notamment. Mais nous n'avons pas trop insisté là-dessus dans la présente exposition : cela s'est déjà fait ailleurs, fort bien) — même dans ses plus extravagantes divergences — correspond au besoin réel d'atteindre une équivalence graphique à la **composition**. La sophistication quasi perverse d'un système graphique (cf. de Forqueray à Ferneyhough !) devient presque toujours communication paradoxale ; elle contient dès lors en elle-même son propre but qui n'est pas de plier l'interprète à toutes les exigences d'une exécution exacte, « parfaite », mais plutôt de le libérer, de provoquer son imagination en exacerbant sa virtuosité. L'interprète **crée** quand il respecte **et** en même temps quand il s'oppose au respect.

4 — L'écriture musicale est une contingence, et un défi. Il n'est guère suffisant de la justifier comme médiation, indice ou ersatz dans le processus de fixation, d'incarnation d'une œuvre. Ou de l'opposer, tel un système contraignant, à l'émergence de nouvelles idées. Il est absurde de ne point reconnaître en elle, à travers ses excès, ses lacunes, un formidable **outil** de composition, d'articulation, une gestuelle parfois admirablement semblable à la spécificité sonore qu'elle représente. Et dans certains cas (dirons-nous : les meilleurs?) comme invitation, facteur de stimulation envers chacun d'entre nous qui n'est ni interprète, ni compositeur. La lecture doit être qualitative, telle l'audition. Lire, ce peut être jouer, et construire.

5 — L'écriture musicale, phénomène exhaustif, spatial. Rêve devant le temps, l'irréversible. Écriture vécue en tant que **continuum** valorisé. Constellation d'événements. Qualité **formelle** de ses relations de cohérence et d'incertitude.

NOTATIONS

Ivanka Stoianova

La grande tradition occidentale de la musique a toujours cherché à échapper à l'évanouissement dans le temps des processus sonores et à la force oublieuse ensevelissant les œuvres dans le passé. Voué à l'oubli de par sa nature temporelle, l'art des sons de la tradition dite « sérieuse », donc non-populaire, s'est efforcé à travers les siècles de trouver sa fixation dans l'écrit. Car l'immobilisation des flux et la conservation des intensités que le compositeur tend à traduire en image de façon toujours non-équivalente, incomplète et falsifiée, permet de surmonter la mort des sons et de sanctifier le reste des intensités productrices.

Ce qui en reste...

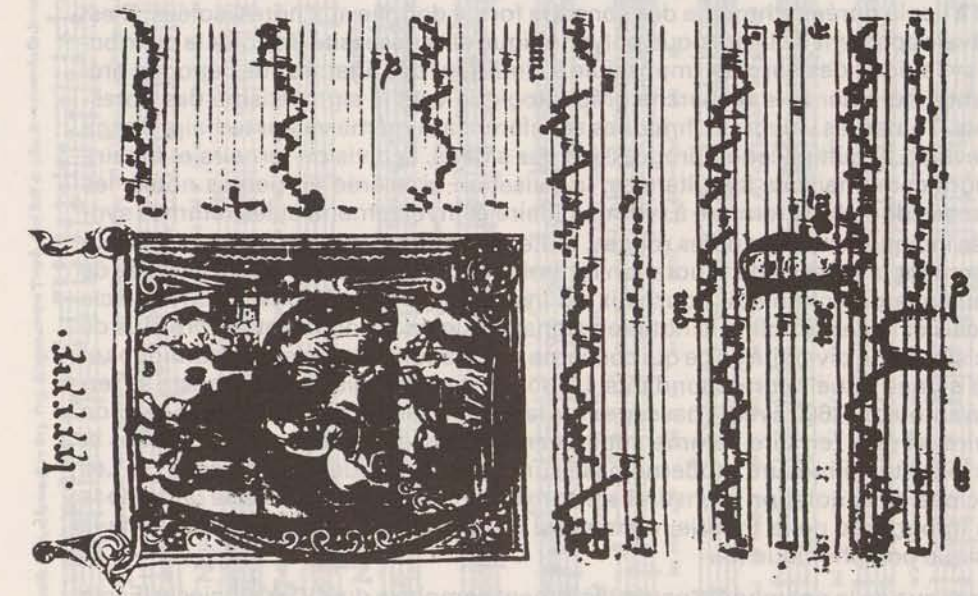
Devant le défilé soigneusement rangé des feuilles de partitions d'époques et de styles différents, nous retrouvons de prime abord l'atmosphère du sanctuaire : le lieu nomade annulant les distances géographiques et temporelles où se rencontrent, de façon non-hasardeuse, les fragments choisis des restes de ce qu'on appelle traditionnellement culture musicale. Le non-initié aux écritures des élites est d'emblée fasciné par les configurations illisibles. Et en même temps, pris au piège dans ce jeu de forces qui lui fait croire qu'au début était... l'inscription. « Au début... » — un peu comme « In principio erat... » ; et « l'inscription ». — L'image visuelle, l'inscription graphique qu'un auteur offre à la lecture à travers la distance des siècles, pour faire ressusciter des œuvres musicales ou des souvenirs enfouis dans l'oubli.

Les grands absents mis en présence à travers les fragments de partitions sont les auteurs, les compositeurs — propriétaires incontestés des sons immanents, des règles de leur emploi et de leur transcription en geste visuel à lire en sons. Le compositeur, indéfiniment multiplié dans la suite chronologique des partitions diverses accomplit systématiquement une fonction active à l'intérieur de son objet : il s'exerce sur sa propre matière, exclusivement celle des sons, en travaillant aussi la matière visuelle qui est fonctionnellement absorbée dans l'ensemble de son travail. Le geste compositionnel graphique sur la surface d'inscription comporte le geste affirmatif de singularités visuelles qui définissent historiquement les types d'écritures musicales, mais qui invitent, simultanément, à une lecture inédite, celle qui, seule, permet d'accéder à l'agitation des intensités productrices des énoncés musicaux.

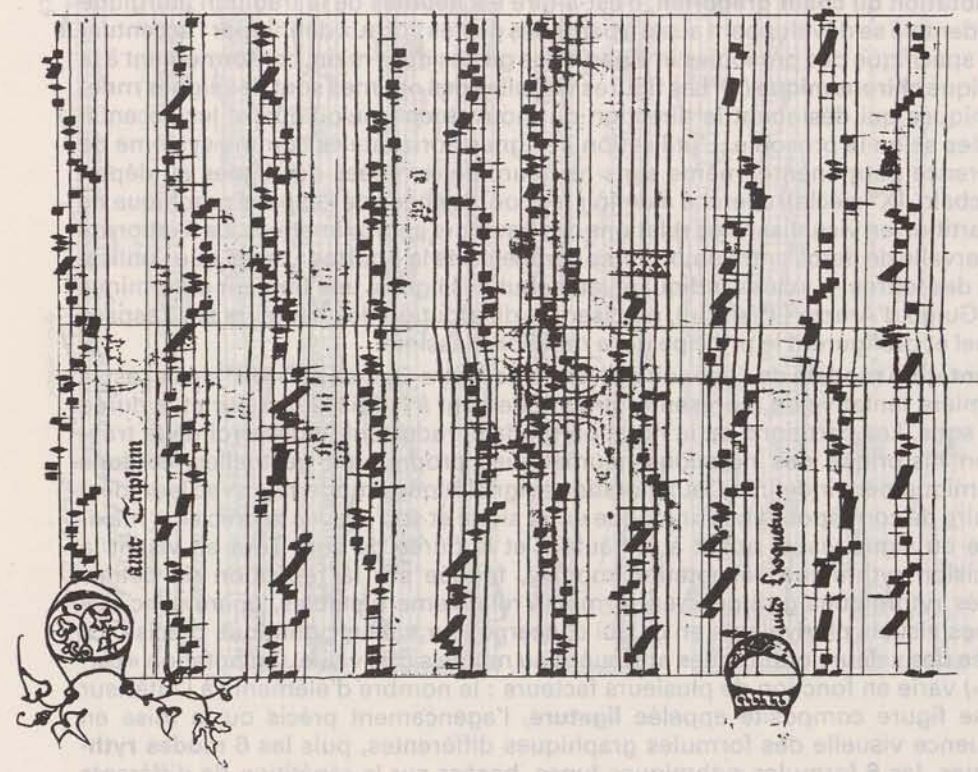
Rappelons brièvement :

La **notation alphabétique** de l'Antiquité grecque comporte l'extension de l'écriture courante sur la composante proprement musicale des lectures rythmées et des hymnes chantés. Elle fixe des règles précises pour l'utilisation des lettres et de leurs transformations en vue, d'une part de la notation de la musique vocale, et, d'autre part, de la notation de la musique destinée aux instruments. L'écriture « vocale » est directement inspirée par l'alphabet ionien.

La **notation byzantine** établit ses types de sémiographie conformément à sa pratique liturgique : La notation **ekphonétique** destinée à la lecture solennelle des textes sacrés lors de l'office, est développée à partir du système d'accentuation métrique de la poésie alexandrine. La notation **neumatique** (paléo-byzantine) répond au besoin de visualiser les chants mélismatiques d'inspiration orientale. Ses neumes n'indiquent pas les intervalles précis, mais les traits généraux des formules mélodiques et servent d'outil mnémotechnique aux chanteurs. La notation néo-byzantine (XII^e siècle) fixe les intervalles, et, de ce fait permet la représentation graphique relativement univoque des chants liturgiques. Les signes **chronomiques**, largement utilisés par la notation dite « kukuzeliennne », visualisent le mouvement de la main qui préciserait le rythme, l'intensité et la façon de chanter.



PEROTIN. *Viderunt Omnes, organum quadruplum*. (Ms Pluteus 29, Bibl. Laurentiana, Florence)



GUILLAUME DE MACHAULT. *Hoquetus David*. (Paris, B.N., Ms français 1584)

de répertoire vocal pour chaque type de voix répondent aux besoins d'une pratique vocale d'ensemble nécessitant un travail préparatoire. — Ce qui définit l'éclatement de l'espace graphique de l'œuvre en plusieurs composantes, lors de l'exécution.

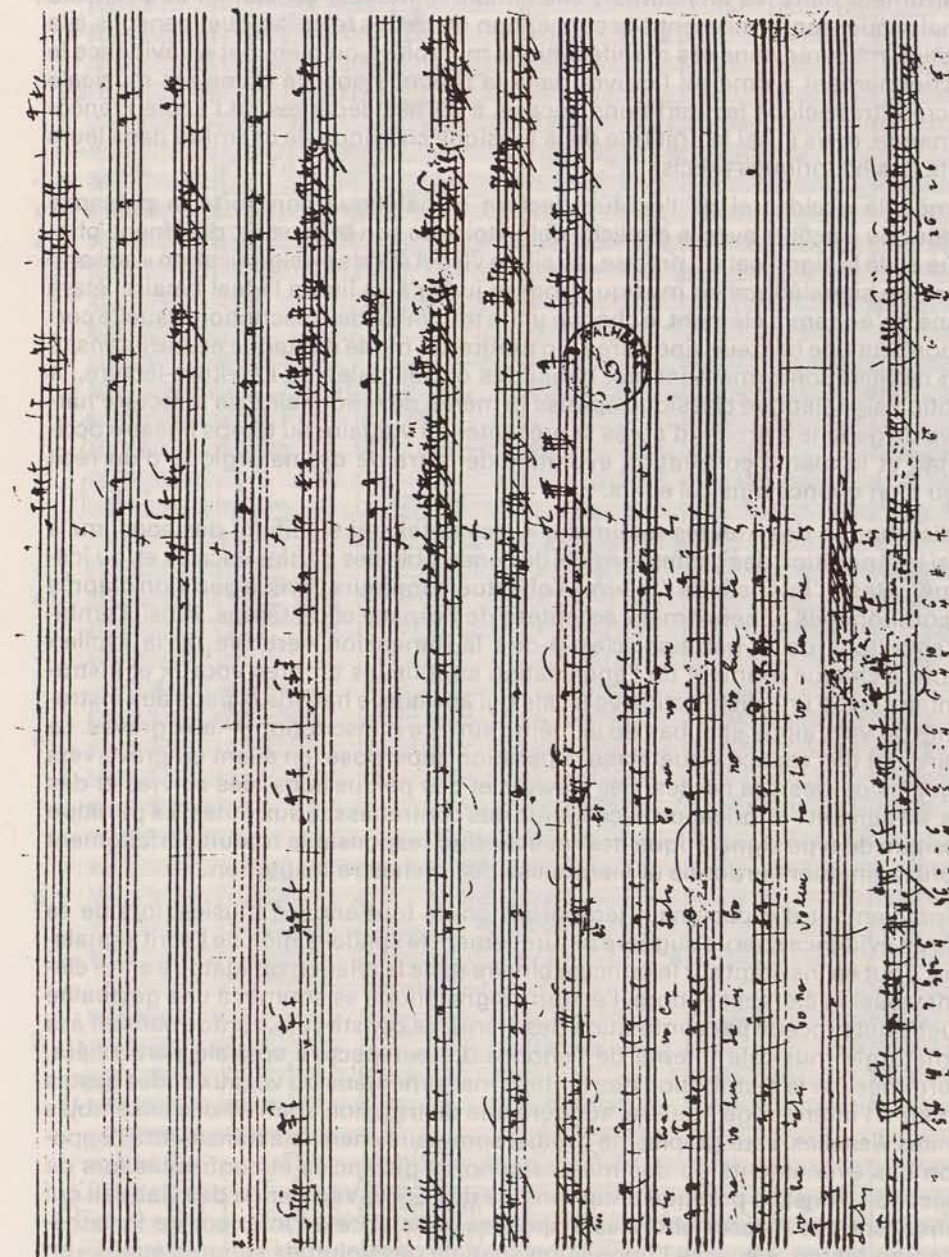
Les **tablatures** utilisées à partir du XV^e jusqu'au XVIII^e siècle pour la notation de la musique polyphonique destinée aux instruments solistes tels que l'orgue, le luth, la guitare, la harpe, la viole de gambe, etc., emploient des lettres, des chiffres et différents symboles avec superposition des voix et repère temporel sous forme de barre de mesure. La « portée » d'une tablature de luth avec ses lignes parallèles traduit la disposition des cordes de l'instrument. Les tablatures visualisent les actions concrètes de l'instrumentiste lors du jeu et sont destinées à l'apprentissage en vue de l'exécution.

C'est à partir du XVI^e siècle que la partition moderne qui établit les principes de superposition simultanée des parties vocales — instrumentales obtient son importance, systématiquement grandissante, pour l'écriture compositionnelle et pour l'exécution des œuvres. La **notation classique** (XVII^e-XX^e siècle) développe en fait les principes de la notation mesurée : La référence permanente à une valeur métrorhythmique de base, la suppression des ligatures et l'emploi systématique de la barre de mesure affirment le principe signalétique de notation. L'univocité du signe visuel, de la note, en ce qui concerne sa valeur rythmique et sa hauteur précises, d'une part, et la fixation de l'espace visuel de la partition dans la superposition simultanée des parties, d'autre part, sont les caractéristiques fondamentales de la notation classique.

Ce trajet historique, bref et schématisant, permet de constater la recherche incessante de **fixation-mémorisation** des parcours sonores-visuels. Les traces graphiques sont destinées à capitaliser les intensités génératrices dans le travail compositionnel, à localiser leurs passages, à capturer leurs relations. Le geste graphique des neumes reproduisant les inflexions vocales ou bien la graphie chironomique qui immobilise le mouvement de la main suivant la mélodie énoncée, puis les formules de la notation carrée ou bien les notes-points aux durées et hauteurs définies de la notation classique — toutes ces manifestations différentes de l'écriture musicale qui se justifient en tant que mise en évidence de l'intensité productrice d'énoncés sonores ne font que montrer **ce qui en reste**. La partition est le reste, visualisé car image, d'une activité artistique définie par le mouvement des affects et par la nécessité d'extériorisation adressée. Le jeu du graphisme sur la page cherche à fixer la mémoire des charges énergétiques, à localiser les zones de leurs mutations. Les notations projettent en surface. En surfaces aux inscriptions différentes. Et en ce sens la partition opère comme la mémoire : elle se propose « le maintien du passage », elle est « ce par quoi l'effervescence est consignée et conservée » (4). Elle est aussi le moyen d'inscrire un signe singulier dans un ensemble vaste et hiérarchisé de signes qui figurent la transmutation du processus sonore en processus visuel, et lui à son tour, sollicite l'interprétation sonore (5). Reste d'une économie énergétique, objet « neutre », retombée décalée par rapport aux jeux des intensités qui régit la création artistique dans le travail du compositeur, la partition stabilise ses codes en fixant des moyens spécifiques d'enregistrement-mémorisation. En assumant la fonction de capitalisation immobilisatrice qui produit les objets fétichisables des partitions, l'écriture musicale de la tradition occidentale se transforme en moyen de production, ou, plus précisément, en moyen de **re-production** que nous tous, musiciens/non-musiciens occidentaux, appelons « interprétation ». Mise en mémoire, ou, autrement dit, sur page de partition, l'œuvre-objet est offerte à la re-production.

Mimésis

Le fantasma musical occidental producteur d'œuvres et de partitions semble systématiquement hanté par la pulsion mimétique : L'œuvre sonore cherche la trans-



FRANZ-JOSEPH HAYDN. Messe en si bémol majeur « Harmonie Messe ». Gloria (début). Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)

mutation des affects, souvent présentés sous la forme de scénarios narratifs (pensons aux messes polyphoniques, au madrigal, à l'opéra, à la symphonie à programme, etc.). L'image visuelle de la partition, pour sa part, mime le processus sonore d'une émission vocale ou d'une action productrice concrète (rappelons le geste graphique des neumes ou les photographies des actions sur les cordes de l'instrument dans les tablatures); elle simule le modèle occidental de l'écriture signalétique, conformément à la conception du temps téléologique (pensons à la notation mesurée dans ses manifestations multiples), ou bien met en évidence le fonctionnement même de l'œuvre dans la pratique sociale d'une vie musicale concrète (rappelons les partitions vocales à parties séparées de l'Ecole Franco-Flamande, mais aussi la pratique de la musique classique de chambre dans leurs contextes historiques précis).

Le modèle occidental de l'écriture/lecture signalétique comporte la présence d'unités du discours avec la duplicité obligatoire du son et du sens, de l'image phonique et de la signification précise, du signe visuel et de sa « signification » sonore. L'écriture signalétique en musique pousse jusqu'à sa limite l'idéal binaire, étant donné qu'à chaque élément, à chaque unité minimale de l'inscription visuelle correspondent une hauteur, une durée, un timbre, un mode d'attaque et une intensité bien définis. Conformément aux habitudes occidentales de l'écriture-lecture, la partition signalétique classique épouse la même directionnalité de la lecture narrative de gauche à droite (d'après la présentation vulgaire du temps linéaire occidental) et la même conception évolutive de la trame dramaturgique d'un récit et/ou d'un énoncé musical écrits.

La distribution des « unités minimales », des notes qui signifient des sons, mais aussi la répartition des gestes formels de l'ensemble des parties vocales et/ou instrumentales à l'intérieur de l'œuvre, s'effectuent toujours dans la partition d'après les coordonnées généralement acceptées de l'espace et du temps. Ainsi, l'ambitus simultanée de la partition, c'est-à-dire la dimension verticale de la « toile » sonore à chaque moment de l'énonciation stratifie les timbres vocaux et instrumentaux selon une distribution verticale qui attribue le haut de la page aux instruments ou voix aigus et le bas de la même surface d'inscription — aux graves. La répartition de l'espace visuel dans la partition superpose, en allant du grave vers l'aigu, les parties des cordes, des claviers et des percussions, des cuivres et des bois, en suivant l'imbrication ascendante des contrebasses aux flûtes. La partition classique de type **signalétique** destinée au chef responsable traduit parfaitement le fonctionnement ordonné et hiérarchisé de l'orchestre-institution.

Le mouvement d'espacement-temporisation de tout énoncé musical lors de sa mise en évidence sonore suggère naturellement la spatialisation de l'écrit signalétique. Tout en insistant sur le principe binaire dans la relation obligatoire entre élément visuel et élément sonore, l'écriture signalétique se soumet à une gestualité visuelle qui procède par sommation des éléments constitutifs, conformément à la dramaturgie musicale interne de l'énoncé. La perspective spatiale particulière, déterminée par la distribution des timbres instrumentaux ou vocaux et des gestes formels à l'intérieur de l'œuvre, suggère une distribution spatiale des ensembles d'unités visuelles. Leur graphisme gestuel sommaire cherche à transmettre l'opposition des événements ou des masses sonores distancés et confrontés lors de l'exécution. Ainsi, la pratique antiphonique de l'Ecole Vénitienne des Gabrieli qui confrontent des masses chorales disposées à distance à l'intérieur de la cathédrale San Marco, visualise l'opposition spatiale des volumes sonores étalés « en surface » sur les pages de la partition. La confrontation de textures visuelles différentes en accord avec le mouvement fougueux des affects dans les madrigaux de Gesualdo définit la gestualité graphique attrayante, en modulation permanente, des fragments polyphoniques et homophones complexes... Puis, cinq siècles plus tard, la composition des espaces visuels d'évolution continue, basés sur l'écriture détaillée des masses de sons isolés, de figures, des glissandi dont les pentes sont

KARLHEINZ STOCKHAUSEN. *Punkte pour orchestre* (1952/1962, revision 1966). Universal Edition, Vienne.

calculées individuellement, ou bien la distribution spatiale des parties instrumentales d'un orchestre éparpillé dans le public, constituent le graphisme particulièrement dense et minutieusement élaboré des textures complexes chez Xenakis. La spatialisation de la partition écrite, inspirée par l'échec d'une expérience électronique pour Ligeti, invente dans ses œuvres le graphisme spécifique de la micropolyphonie à effet harmonique global ou des champs transformationnels d'une harmonie statique.

L'élaboration de la partition en tant qu'ensemble de parties séparées (comme c'est le cas des œuvres de la polyphonie franco-flamande du XV^e siècle, mais aussi de Carré de Stockhausen, par exemple) traduit l'opération d'assemblage qui définit une pratique concrète de fonctionnement social précis. L'éclatement ou la disparition de la partition unique, celle du chef, est conforme à la pratique d'extension spatiale de la même écriture signalétique : elle propose **toujours** la lecture/re-production selon les coordonnées conventionnelles, mais en soulignant l'appartenance des matières sonores constitutives aux différents producteurs et/ou lieux d'énonciation sonore.

L'optique mimétique des écritures musicales ne signifie aucunement éternisation des types de notation. Tout au contraire, l'évolution historique et la diversité des modalités d'inscription visuelle des processus sonores témoignent d'un mouvement permanent de contestation des ordres établis. Car ce ne sont que les mauvais compositeurs qui cherchent à fuir les intensités et à se réfugier auprès des systèmes constitués sans aucunement bousculer leurs fondements stables. Moteur de toute invention artistique, l'agitation des intensités productrice d'énoncés sonores et de partitions visuelles met en jeu des signes figés et des configurations répétitives qui constituent les codes de l'écriture-lecture. Les découvertes artistiques à l'intérieur d'un même code institué consistent à inventer de nouveaux agencements et de nouvelles relations qui se traduisent au niveau de la réalisation graphique de la partition en gestualité visuelle inédite : elle comporte les mêmes signes-points, mais intégrés à un jeu de volumes sonores-visuels original. Les voies des affects qui traversent incessamment l'inscription visuelle ne cessent pas d'ébranler les signes de représentation et d'y introduire des parcours étonnants inattendus, en transformant ou en annulant totalement le système précédent de notation. Le travail compositionnel inventif prend systématiquement en considération les défaillances des codes antérieurs de notation et cherche à repousser les limites de la transcription graphique en incorporant des éléments et des procédés nouveaux. La nécessité intrinsèque du processus compositionnel de pouvoir continuer les signes visuels dans la production d'énoncés sonores nouveaux, trace « les lignes de fuite » dans le fonctionnement des principes établis de notation et, de ce fait, définit le cheminement historique transformationnel des écritures musicales.

Il n'y a pas de reste...

La multiplicité des recherches de la pratique musicale contemporaine — inclusion de l'interprète dans l'acte compositionnel, créations collectives, actions théâtrales programmées et spontanées, variabilité dans ses manifestations multiples, spatialisation multiphonique des énoncés, musique destinée à la lecture, spectacles-multiplicités disposant de plusieurs média, etc. — prédétermine les nombreuses modalités de notation actuelle (6). Rappelons que la recherche d'un « art à pratiquer » vers la fin des années 50 se manifeste dans la mobilité de la partition écrite qui doit permettre le parcours de plusieurs labyrinthes et, par là, des versions différentes toutes « vraies ». Les œuvres dites « variables », « ouvertes » ou « mobiles » exigent de l'interprète le choix d'un système de passages assez libres qui doit « composer » secondairement les rapports des séquences permutées. L'exploration de l'espace visuel de la partition génère une pluralité des énoncés sonores dans le temps à travers les successions différentes des fragments et une univocité du volume spatio-temporel des zones sonores fixes, différemment mises en

lute cello

JOSQUIN DES PREZ. Messe « De Beata Vergine » : Sanctus. Petrucci, Venise 1514. (Bibl. Santa Cecilia, Rome)

séquence. Le mécanisme moteur de la forme dite « ouverte » qui fonctionne à travers la préfiguration ou la préprogrammation ne modifie pas la notion traditionnelle de l'espace-temps en musique.

La notation dans la pratique contemporaine multiplie ses fonctions : Tout en restant le membre-médiateur dans le circuit traditionnel compositeur-partition-interprète, elle devient aussi point de départ incitant à l'invention des événements sonores qui constituent l'énoncé, ou bien — phase terminale qui fixe les relations internes et les rapports spatio-temporels des matériaux utilisés.

La partition conçue comme **point de départ** pour un processus d'énonciation est réalisée d'ordinaire sous la forme de **programme** — verbal ou graphique — des actions des exécutants (**Sonant** ou **Musik für Renaissance - Instrumente** de Kagel), sous la forme d'un **texte littéraire**, point de départ pour un énoncé à inventer (**Aus den sieben Tagen** de Stockhausen) ou bien sous la forme de **graphie musicale**, non signalétique, comprise comme notation polyvalente (**Folio** de Brown ou **Koordination** de Logothetis, par exemple).

La partition comme **phase terminale** du travail compositionnel est utilisée souvent dans la pratique de la musique électro-acoustique. Une **partition de réalisation** fixe le résultat définitif d'une production sonore avec des générateurs électroniques, en précisant les grandeurs de fréquences et les complexes enchaînés et superposés, les évolutions d'intensité, les procédés précis de travail en studio et l'appareillage utilisé (**Elektronische Studie II** de Stockhausen). La **partition d'exécution** vise la synchronisation du jeu des instrumentistes avec les enregistrements sonores sur bande diffusés simultanément. Cette partition destinée exclusivement au chef de l'ensemble, comporte une présentation graphique très schématique de la partie sonore sur bande qui ne donne aucune indication précise en ce qui concerne la réalisation concrète de la composante préalablement enregistrée (**Kontakte** de Stockhausen). La **partition-schéma** contient des présentations graphiques et textuelles inévitablement très sommaires et très simplifiées, destinées exclusivement au chef-directeur de l'ensemble (**DT 316** de D. Schnebel). Enfin, la **partition d'écoute** destinée uniquement à l'écoute-lecture, cherche la transposition « équivalente » de l'énoncé sonore en représentation graphique ou picturale (**Artikulation** de Ligeti, partition faite d'après l'enregistrement sur bande par R. Wehinger).

La pluralisation des matériaux sonores utilisés dans la pratique musicale contemporaine et l'inscription du hasard dans le travail compositionnel déterminent la multiplication des procédés et des signes de notation même au cas où la partition reste fidèle à sa fonction conventionnelle de médiateur entre compositeur et interprète.

La **graphie musicale** de la notation actuelle renonce à tout système de signes de notation qui rattache les figures graphiques à une certaine signification des différents paramètres de l'énoncé musical (**Cartridge Music** de Cage, **Odyssee** de Logothetis). L'interprétation de la graphie musicale qui établit des liens associatifs graphique-musique est possible, mais nullement obligatoire. La « valeur esthétique » d'une graphie musicale peut être considérée en elle-même comme valeur de la configuration visuelle qui pourrait, éventuellement, inciter aux processus sonores associatifs, donc multiples. La graphie musicale de la pratique contemporaine effectue la transposition des rapports spatio-temporels de la musique en rapports spatiaux de la figure visuelle (7). L'énonciation musicale, potentiellement présente dans une graphie, n'est pas processus sonore basé sur la distribution microscopique des événements et sur la mise en séquence directionnelle des entassements, des accumulations, des espacements et des raréfactions. Une graphie musicale ne fixe pas de coordonnées de lecture : le successif et le simultané y sont présent dans leur interaction variable en fonction des labyrinthes explorés et traduits en sons par les musiciens. La multiplicité des processus sonores qui

NEUMES. X^e-XI^e siècles. Notation de l'Ecole Bolognese. (Ms 123, Bibl. Angelica, Rome)

résultent d'une même graphie signifie une transformation considérable de l'interprétation en processus compositionnel au prix d'un anonymat croissant du compositeur-dessinateur : il exige l'énonciation, il « force » à interpréter sans noter analytiquement la multiplicité des événements détaillés dans un laps de temps défini. « Une mobilité des segments sonores dans le cadre de l'œuvre et une provocation graphique d'un travail collectif des interprètes » (8) sont la raison d'être des présentations multivalentes de la graphie.

L'autonomie de l'imprimé de la partition par rapport à sa réalisation musicale concrète se manifeste nettement dans la pratique contemporaine des **partitions textuelles**. La composition textuelle comprend des textes-impulsions, des textes-programmes d'actions et des textes-musique pour lire. Les textes-impulsions deviennent point de départ pour l'énoncé musical qui doit surgir spontanément lors du travail individuel ou collectif (Stockhausen — **Aus den sieben Tagen**). Un texte poétique travaillé par la figure et la disposition typographique doit solliciter la fantasmagorie profonde des musiciens et inciter à des réalisations sonores différentes. En utilisant exclusivement le signe linguistique comme moyen de notation, la partition textuelle confie l'élaboration de la microstructure de l'énoncé aux interprètes. Les partitions — **programmes d'actions** se rattachent exclusivement au théâtre instrumental qui considère l'action comme l'aspect primordial du spectacle musical (Kagel — **Sonant**). Les événements sonores programmés fort variables dans le cadre des « champs de temps » fixés par le compositeur, coexistent avec les bruits « secondaires » lors des actions du jeu (8a). A travers le geste, la mimique, l'action, la conversation, le son et le bruit, l'œuvre tend à effacer les limites entre pratique artistique artificialiste et gestualité sonore quotidienne. La **musique pour lire** comprend des textes écrits qui ne peuvent nullement être ramenés au statut du pur sensible, des signes de notation relativement conventionnelle qui évoquent certains événements sonores, ainsi que des graphies sans signification précise et des distributions typographiques particulières (Schnebel — **Mo-no**). Ce langage synthétique parce que littéraire, musique et graphique à la fois se laisse investir par un espace qui n'est ni l'espace littéraire, ni l'espace musical. Travaillé par la figure, le fait synthétique adressé au lecteur traditionnellement silencieux, est justement musique à lire — une musique particulière qui résulte des courts-circuits entre les niveaux différents dans l'expérience individuelle de l'espace-temps sensible, parce que visible et, éventuellement, audible du livre. Disposant uniquement du livre-partition et des capacités potentielles de sa propre voix, le lecteur-auditeur effectue « le cheminement auditif » de la proposition graphique qui se joue dans sa tête comme d'ordinaire dans un casque d'écoute. La concentration en soi ou le franchissement de soi lors des « cheminements auditifs » visent l'invention de « la musique de notre vie qui accompagne toujours, sans être entendue, la musique qu'on écoute » (9).

Les procédés multiples de la notation contemporaine sont inévitablement imposés par la pratique musicale aujourd'hui. L'œuvre « désœuvrée » y est à mi-chemin entre sa mise en évidence audible, visible, lisible, compréhensible (pensons aux graphismes de la notation signalétique, à la transcription visuelle des bandes pré-enregistrées, aux films à projeter devenus bande dessinée dans la partition, aux accumulations typographiques en plusieurs langues et aux programmes verbaux d'actions des chanteurs-acteurs dans **Patria II** de Murray Schafer). Actions théâtrales en programme verbal, texte littéraire — impulsion d'un énoncé sonore, graphie musicale, musique à lire cherchent à se placer au point d'interaction de différents systèmes sémiotiques véhiculés par une multitude de codes irréductibles l'un à l'autre. L'interprète, devenu acteur-auditeur-performateur n'a qu'à nomadiser entre les dispositifs visuels disparates des partitions. Le jeu incessant de **remise en cause et en ordre** manipule souvent des signes visuels vides qui se transforment systématiquement, y compris dans la pratique du même individu ou du même groupe de musiciens à mesure que le temps passe. Et, de ce fait, la partition mul-



TABLATURE ALLEMANDE. Luth. XVI^e siècle. (Bibl. de Wrocław)

tiplé, mobilisée de l'intérieur par l'effervescence des dispositifs, écarte « le reste » au profit de la proposition d'inventer.

La partition traditionnelle, le reste graphique d'une économie énergétique génératrice, est toujours liée au jugement d'**exclusion** de l'artifice par rapport au quotidien, à la référence à un **modèle** originale qu'on « copie » lors des interprétations, au rapport à une **totalité** préméditée et à un **code** défini de visualisation des processus sonores.

La **détotalisation** des partitions multiples dans la pratique contemporaine en finit avec les univers centrés et hiérarchisés des œuvres de type architectural. Les écritures musicales actuelles, souvent installées **sur les restes** des notations antécédentes, cherchent à cerner un espace imaginaire qui **se et nous distancie** par rapport aux codes figés. C'est dans cet écart, dans cette distance de l'espace imaginaire que la prolifération babylonienne des matières divergentes dans la pratique artistique actuelle cherche à défétichiser la partition — reste à reproduire, au nom d'une expérimentation illimitée des performances uniques, **sans reste**.

Mais... En fait, ce n'est pas qu'il n'y ait pas de reste (10). Mais ce reste des intensités productrices est particulièrement inconsistant dans son hétérogénéité, bizarrement insaisissable dans la multiplicité de ses réseaux fuyants. Il n'arrive jamais à constituer sa propre réalité, ni son lieu autonome. La pratique musicale contemporaine est devenue omnivore ; elle résorbe tout, additionne tout sans préjugés esthétiques d'ordre : contradiction, incompatibilité, inadmissibilité. Activité incontrôlable (sonore, gestuelle et/ou muette) de l'auditeur traditionnellement passif, ou énoncé hétéroclite imprévisible des musiques « écologiques » (11), la recherche musicale actuelle s'ouvre à tout. Avec et/ou sans partition. Et ce qui devient évident à partir du moment où il ne reste rien « en dehors », rien d'« autre », c'est que tout l'ensemble des propositions compositionnelles, « la somme entière vire au reste et devient reste ». Dans ces conditions, virtuellement il n'y a même plus de reste (12). Alors la dynamique vivifiante qui bouleverse le monde de la musique sérieuse de la tradition post-sérielle s'évapore, l'énergie renouvelante qui secoue les fondements de l'œuvre occidentale s'évanouit sans reste et l'ensemble des performances — sommes hétérogènes ouvertes — devient résidu (13).

D'où le retour, « étrangement inquiétant » à la « Nouvelle simplicité » (14) et aux belles partitions minutieusement écrites, conformément aux idéaux connus : humanisation, communicabilité, intégration de l'héritage, tonalité « matricale » (!), harmonie antagoniste, logique formelle interne, volonté d'expression, volonté d'action sur le psychisme...

Le cheminement historique des recherches en musique comporte le renversement de la proposition initiale. Modèle à réinterpréter ou activité à réinventer. Partition-résidu ou performance inédite. Reste — sans reste. Les deux réalités existent, les deux affirmations sont vraies et ne s'excluent pas. Mais c'est, sans doute, sur le reste que se fonde l'intelligibilité du processus historique et de la situation actuelle, mis en évidence à travers les parcours d'une exposition.

Musica non reservata

« Il est insensé, disait Stockhausen dans un texte d'il y a une vingtaine d'années, d'utiliser comme arme la musique entendue contre la musique lue, à partir du moment où deux domaines deviennent autonomes et où le compositeur les relie tous deux à l'intérieur d'un même morceau (15). » Effectivement, il y a toujours au moins deux musiques : celle qu'on écoute et celle qu'on joue. Autrement dit, l'image sonore de l'interprétation-modèle et l'image visuelle de l'écriture musicale, inscrites dans un même processus compositionnel, mais jamais immobilisées dans **une** relation fixe. Ainsi, le geste graphique agité des polyphonies

12 Claconne, La Buisson.
ANTOINE FORQUEREY. Pièces de viole avec la basse continue :
Deuxième Suite, Claconne La Buisson. Paris, l'auteur, Boivin,
1747. (Paris, B.N.)

GIROLAMO FRESCOBALDI. Toccata d'Intavolatura, Liber Primus :
Partite sopra Ruggiero. Rome, Niccolò Borbone, 1637. (Bibl. Santa
Cecilia, Rome)

visuelles dans les manuscrits de Bach, l'élan impétueux virtuose des partitions de Frescobaldi ou la pulsation visuelle précipitée dans les manuscrits de Haydn ne sont nullement opposés, mais font partie, et partie particulièrement significative pour le lecteur-interprète, du travail compositionnel. La gestualité visuelle de la partition manuscrite offre une instance de lecture essentiellement différente de celle de décodage de la notation pointilliste binaire. Au musicien professionnel elle suggère ce tonus et ce mouvement gestuel de l'interprétation souhaitée que la notion signalétique a du mal à exprimer. Au mélomane intéressé la gestualité manuelle du manuscrit-partition propose l'expérience enrichie d'une écoute analytique, doublée de la participation corporelle concrète de l'auteur, créateur de chefs-d'œuvre.

La pratique contemporaine amplifie sciemment le travail compositionnel sur l'espace graphique de la partition : rappelons les constellations de fragments en rouge et vert sur les pages de **Constellation-Miroir** de la **Troisième sonate** pour piano de Boulez qui ajoutent une dimension spatiale destinée à solliciter l'imagination du pianiste-interprète ; ou les schémas, les modèles, les noms magiques, les poèmes, le graphisme symbolique qui constituent la partition de **Stimmung** de Stockhausen et qui ne peuvent pas, malgré toutes les différences des signes graphiques par rapport aux conventionnels, être considérés comme l'opposé graphique du processus sonore, conformément à la logique binaire de la tradition signalétique.

Les pratiques musicales silencieuses (pensons à 4'33" et 0'00" de Cage ou aux musiques pour lire) modifient considérablement la notion même de partition en poussant à l'extrême l'émancipation de la proposition écrite par rapport au processus sonore qu'elle peut susciter.

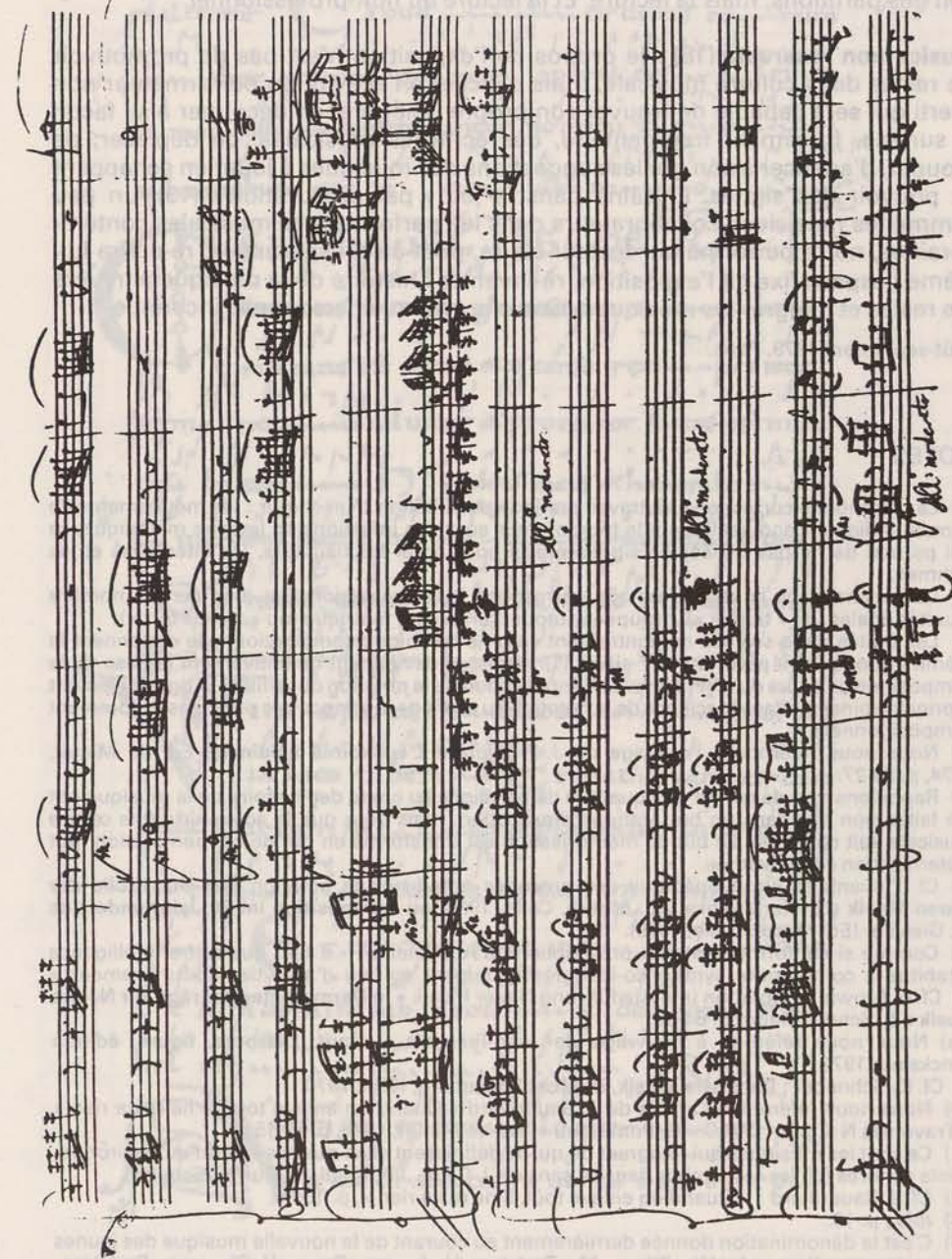
Tout en dissimulant la relation univoque entre inscription visuelle et inscription sonore, atteinte uniquement dans l'écriture signalétique, la pratique musicale à tradition écrite maintient systématiquement la différence entre musique à écouter et musique à jouer (16). Et la musique visible des partitions qu'on joue relève depuis toujours (rappelons les envolées des manuscrits de L. Couperin ou la hâte fiévreuse tourmentée des derniers **Quatuors** de Beethoven) d'une **activité** physique : moins auditive que manuelle, moins à écouter qu'à **faire**.

La notation signalétique dicte des fonctionnements corporels précis en vue de la traduction exacte des éléments visuels en sons ; les tablatures visualisent le geste précis qui produit le son voulu ; le graphisme spatial des partitions orchestrales traduit une gestualité formelle et dramaturgique et sollicite l'intervention corporelle concrète d'un chef d'orchestre. — Avec des moyens différents les écritures musicales traditionnelles visent la mémorisation des gestes corporels en vue de la mémorisation conservatrice des énoncés.

La musique à jouer des partitions modernes sollicite systématiquement l'activité corporelle (17) sans imposer la nécessité de mémorisation définitive. On n'apprend pas par cœur une suite de notes-sons et de gestes corporels. On cherche à inventer suivant les instructions du compositeur. La multiplicité des dispositifs visuels dans la partition se propose d'éveiller le désir de **faire** sans essayer de fixer des registres d'unités comptables. Et faire cette musique-là. Une musique, en définitive, non localisable, essentiellement fuyante, non copiable et **sans mémoire**, car sans modèle unique et indélébile.

Face à l'exposition des écritures musicales, le visiteur non initié aux codes figés est confronté à la **musique inaudible** : celle qui fait absolument partie de l'expérience de tout musicien, mais qu'il ignore, une fois son attention captée par la signification précise des inscriptions visuelles.

L'exposition des écritures musicales ne demande pas nécessairement la lecture des partitions dans le sens traditionnel. A l'analphabète musical elle n'impose



WOLFGANG-AMADEUS MOZART. Quintette piano/vents K 452, début du Larghetto. Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)

pas, comme au musicien professionnel possédant « les clés » des écritures, l'audition « abstraite » ou « intérieure » des processus sonores visualisés. L'ensemble des fragments de partitions qui annule les distances historiques et géographiques propose un intelligible sensible, ou plutôt, un sensible apte à devenir intelligible. Car l'activité qui permet de saisir le cheminement des processus sonores-visuels à travers les âges n'est ni l'étude de l'histoire, ni même l'exécution des partitions, mais la lecture. Et la lecture du non-professionnel.

Musica non reservata (18) : le propos de l'exposition n'est pas de promouvoir les restes de la culture musicale, mais d'inciter à l'activité du performateur non averti qui sera capable de trouver son propre itinéraire, de découper à sa façon la surface, forcément fragmentaire, des écritures musicales, de déplacer, de grouper, d'agencer à son gré les suggestions des musiques à jouer en échappant au pouvoir des signes. Entraîné dans le jeu « par procuration » (19), un peu comme les musiciens-collaborateurs dans les performances musicales contemporaines, notre performateur-lecteur saura, peut-être, espérons-le, ré-écrire lui-même l'espace fixe de l'exposition, ré-inventer l'histoire de la musique à travers ses restes et intégrer les musiques dans une pratique personnelle inconnue.

Août-septembre 1979, Paris.

NOTES

- (1) La chironomie correspond au travail pratique de direction d'un chœur : les mouvements de la main indiquent non seulement le tempo, mais aussi les inflexions de la ligne mélodique, ce qui permet de ne pas utiliser de signes précis pour noter les hauteurs, les intervalles et les rythmes.
- (2) La mesure dans le sens classique correspond à la succession fixe d'un certain nombre d'unités égales (de « temps »), groupées autour d'un accent métrique (ou « temps fort »).
- (3) Les traités de la science du contrepoint comme technique compositionnelle obtiennent la même importance à partir du XV^e siècle (Tinctoris) et deviennent définitivement la base de la composition au cours du XVI^e siècle. La simplification de la notation qui affirme progressivement le principe binaire efface la science de la notation au profit de la science des principes proprement compositionnels.
- (4) Nous nous référons à l'ouvrage de J.-F. Lyotard *L'économie libidinale*, Ed. de Minuit, 1974, p. 26-27.
- (5) Rappelons tout de même que quantité de partitions au cours de l'histoire de la musique ont été faites non pas dans un but pratique d'exécution, mais pour que le souvenir d'une œuvre musicale soit conservé. Le but de mémorisation est transformé en but de co-mémoration. But d'éternisation conservatrice.
- (6) Cf. l'inventaire encyclopédique des procédés nouveaux de notation *Das Schriftbild der neuen Musik* d'E. Karkoschka (Ed. Moeck, Celle, 1966) ou *Komposition im 20. Jahrhundert* de W. Gieseler (Ed. Moeck, Celle, 1975).
- (7) Comme si conformément aux prescriptions d'Apollinaire : « Il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu d'analytico-discursivement. »
- (8) Cf. E. Brown : « Notation und Ausführung Neuer Musik » in *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* n 9, Schott, Mainz, p. 64-86.
- (8a) Nous nous référons à l'ouvrage de Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, édition Klincksieck 1971.
- (9) Cf. D. Schnebel : *Denkbare Musik*, DuMont Schauberg, Köln, 1970.
- (10) Nous nous référons à l'article de J. Baudrillard « Quand on enlève tout, il ne reste rien » in *Traverses* N II, CCI - CNAC « G. Pompidou », Ed. de Minuit, 1978, p. 12-15.
- (11) Ce sont les musiques qui intègrent ou qui se définissent elles-mêmes en tant qu'environnements sonores (cf. les recherches dans ce sens de J. Cage, J.A. Riedl, R. Murray-Schafer).
- (12) Cf. J. Baudrillard : « Quand on enlève tout, il ne reste rien », p. 13.
- (13) *Ibid.*, p. 13.
- (14) C'est la dénomination donnée dernièrement au courant de la nouvelle musique des jeunes compositeurs allemands W. Rihm, M. Trojahn, H.-J. von Bose, H.-Ch. von Dadelsen, D. Müller-Siemens, W. von Schweinitz. — Cf. *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft I, Jan.-Febr., 1979, Schott, Mainz. Ce sont surtout la « tonalité matriarcale » (Cf. V. Dadelsen — in *Neue Zeitschrift für Musik* I, 1979, p. 14), la volonté de maîtrise totale et la volonté d'expression-action sur le psychisme (cf. Müller-Siemens, *ibid.*, p. 15-16) chez ces compositeurs très différents qui nous paraissent « étrangement inquiétants »... (C'est moi qui souligne.)

cogitauerunt aduersum me neclereliquas me ne unquam
 exalcentur Caput circumcisius eorum
 labor laborum ipso rum operis eorum Terum
 tamen iusti in confitebuntur nomini tu omniu
 & habitabunt tecu cum uultu tu omniu
C SBB INCIPIE PASCHE TRACT
 ante mus domino gloriose e num uniu hono
 rificatus est equum & al censo rem uniu proieca
 summa rem uniu aduitor & protector factus est mihi
 in la lu rem uniu Hic deus meus & honorabo eum
 in un deus patris me in uniu & exaltabo e um
 O manus concerner belu la do mi nus no men
 est ille in uniu in uniu AL TRACT
V tunc a fac ta est uile co uniu in cor nu
 in loco u berius Et macheriam circum
 dedit & cir cum fo h uniu & plantauit uineam so
 in rech uniu & edifica uit tur rum in medio e un
 uis uniu Et cor cular fodit in e un a uniu uine
 a e rum domini sab baoth uniu done mus it ra
 hel est uniu uniu uniu TRACT
A dten dei ce lum & lo quar uniu uniu
 & au di tu certa uerba ex ore meo un

NEUMES. XI^e siècle. Graduel de Saint-Maur de Glanfeuil (Loire). Notation française. (Paris, B.N., Ms latin 12584)

(15) Cf. K. Stockhausen : « Musik und Graphik » in *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Band I, DuMont Schauberg, Köln, 1963. — Traduit en français en *musique en jeu* N 13, Seuil, Paris, 1973, p. 94-105.

(16) Cf. R. Barthes : « Musica practica » in *L'Arc* N 40, Beethoven, 1970, p. 15-17.

(17) C'est particulièrement évident dans toutes les pratiques du théâtre instrumental (*Match*, *Staatstheater* de Kassel).

(18) Le terme *Musica reservata* utilisé d'abord dans les traités des 16^e-17^e siècles désigne un art musical appréciable uniquement par les connaisseurs, une musique destinée à un cercle restreint d'aristocrates ou encore une musique de chambre ne s'adressant qu'à un nombre limité d'auditeurs. — D'après le *Dictionnaire Bordas, Science de la musique*, dir. M. Honegger, vol. II, Paris, 1976, p. 640-641.

(19) Cf. R. Barthes : « Musica practica ».

A PROPOS DE « SIGNE ET SON »

Franco Donatoni

Depuis le début de mon activité d'écrivain de la musique, le rapport entre le signe et le son m'est apparu comme très problématique. Ma réflexion n'a toutefois jamais été effleurée par des tentations théoriques, restant toujours liée à l'expérience directe de la composition.

Je ne peux concevoir ce rapport que comme une spécification réciproque, autrement dit : si je pense le signe, je pense le son ; si je pense le son, je pense le son du signe. S'il m'arrive de penser à un signe dépourvu d'une association sonore déjà déterminée, ce signe est alors une réalité autonome, complètement disponible aux associations multiples et arbitraires formulables par la volonté individuelle. S'il m'arrive au contraire, de penser à un son ne permettant pas d'associations graphiques déjà connues ou imaginables, ce son relève alors pour moi de la pure nature, qu'on ne peut donc connaître que comme expérience immédiate, dépassant entièrement la rationalité.

De même que l'amour procède du sexe et ne lui est pas hétérogène, ainsi le son de l'homme procède de son signe ; de même que la volonté peut se manifester dans la sphère du sexe, et non dans celle absolument involontaire — de l'amour, ainsi la détermination des signes est le propre de l'activité graphique de la composition musicale, mais elle est seulement **disponible** à l'apparition du son. (Entendons par son tout phénomène acoustique artificiel, donc pourvu d'une connotation individuelle, qui, par sa haute sélectivité se constitue en un véritable organisme.)

La disposition des signes dans l'espace graphique obéit à une logique formelle en mutation comme toute histoire humaine, selon des codes qui déterminent la nature particulière de la forme du son ; le son de la forme, par contre, vit selon le temps son expérience de créature, et participe en tant que telle du son qui est nature.

Le signe est fixe, le son est volatile ; le signe est la matière de la composition, le son est l'incarnation de ce qui est déjà composé ; le signe apparaît dans un espace qui fait allusion à la chronologie temporelle propre à tout événement, le son apparaît dans le temps des horloges comme porteur de la spatialité d'un présent éternel qui — dans la circularité des procédures atéléologiques — se manifeste comme un **continuum** sans temps.



JEAN-HENRI d'ANGLEBERT. Pièces de clavecin 1689 : Suite en ré mineur, Prélude non mesuré. (Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale)

L'affirmation de l'hétérogénéité indépendante et nullement reliée du signe signifie la promulgation de son essence étrangère à celle du son, qui dans son impertinence vient conditionner son autonomie. De même, affirmer que le sexe est une totalité se suffisant à elle-même ne signifie pas la négation de l'amour, mais plutôt une condition d'existence où l'amour est seulement une inconnue latente.

Le signe est donc pour moi la fonction variable et logiquement indépendante du son ; je compose les signes selon un ordre, lorsque j'écris ; la correspondance avec le son n'est qu'un espoir, tout comme le sexe est une disponibilité à recevoir l'amour.

Là où le son se manifeste sans les signes de l'homme, le signe ne convoie pas de sons humains ; l'absence de l'humain est la marque, par la prédication et non par la spécification, de l'unité essentielle selon laquelle le signe est son et le son est signe.

Composer de la musique n'évite pas cette coïncidence problématique, en deçà de laquelle la complémentarité d'une dualité permet de demeurer dans la condition immuablement contradictoire de l'attente.

LA NOTATION DE L'OCCIDENT MÉDIÉVAL

Marie-Noëlle Colette

Le IX^e siècle marque une étape importante de l'histoire de la musique occidentale : élaboration de théories musicales, enrichissement des antiques formes liturgiques par la composition de poésies nouvelles, de tropes, exécution de drames liturgiques. Non sans rapport avec ces innovations, et non moins importante, apparaît l'invention d'une écriture musicale. Après des siècles d'improvisation et de transmission orale, sont apposées sur quelques textes ces **notae**, signes encore très élémentaires représentant des intervalles de un à trois sons. Un fonds important du répertoire grégorien, dont l'organisation remonte aux carolingiens, avait été rassemblé et copié en recueils dès la fin du VIII^e siècle, mais il n'était pas alors pourvu de notations musicales.

Au IX^e siècle, les mélodies sont connues de tous avant d'être copiées. L'écriture n'est pas le support de la composition. Elle n'est qu'un aide-mémoire, utile, sans doute, à l'enseignement. Elle indique tout d'abord la direction du chant. Au début, l'aigu et le grave sont notés conformément aux signes d'accentuation correspondants, c'est-à-dire à une spatialisation des sons vers le haut, pour l'aigu, et vers le bas, pour le grave. Cette intention restera toujours prédominante, sinon évidente. Les éléments des notations sont empruntés à des principes connus de l'Antiquité : accents, lettres de l'alphabet, points superposés.

Peu de manuscrits furent copiés au X^e siècle, mais leurs notations sont déjà différenciées, à la manière des langues, par régions : de même que les textes littéraires peuvent être transmis oralement dans une même langue à travers des prononciations variées, les textes musicaux sont véhiculés par des signes aux formes plus localisées que le répertoire lui-même. Dès le X^e siècle, ces notations sont capables d'indiquer, chacune dans sa graphie propre, les relations rythmiques et mélodiques de répertoires semblables.

Le rythme est indiqué par des lettres, par l'adjonction de signes, la modification des graphies élémentaires, et la manière dont elles sont groupées. Des neumes spéciaux, dont la forme est souvent empruntée aux signes de ponctuation ou d'abréviation usités dans les textes littéraires, complètent les graphies élémentaires pour marquer les nuances dans la manière de répéter les sons, de lier une montée, de retenir une descente, etc. Ces moyens variés d'indiquer les relations rythmiques sont employés de manière très inégale par les différentes écoles de notations. Encore n'indiquent-ils que des valeurs relatives non mesurables, la notion de mesure, comme celle de hauteur absolue, étant étrangère aux répertoires concernés par cette écriture.

Au XI^e siècle, alors que le mot « neume » prend le sens de graphisme musical qu'il a de nos jours, et que l'on commence à nommer les signes particuliers, les notations perdent en signification, tout en gardant parfois des apparences de perfection esthétique. Pour chaque école de notation, les copies successives, loin de perfectionner le système, l'appauvrissent, comme si, avec l'accroissement du nombre des mélodies et l'éclatement d'une forme de composition, la réalité musicale des anciens répertoires était elle-même modifiée. La découverte des lignes et des clefs, en rendant la notation parfaitement informatrice des intervalles, manifeste une tendance à l'uniformisation des valeurs. Les neumes spéciaux disparaissent, laissant soit un vide, soit une note égale à d'autres notes. Les autres indications rythmiques, supprimées ou utilisées de manière moins raisonnée, font place à une suite de notes qui n'a plus rien de commun avec les subtilités ornementales perceptibles dans les notations du X^e siècle.

La notation aquitaine « à points » comprenait aussi des formes liées destinées à indiquer quelques nuances et le groupement des sons. Dès le X^e siècle, les points étaient superposés avec une relative précision sur le parchemin. Une ligne tracée à la pointe sèche, puis à la mine de plomb, servira longtemps de repère mélodique à ce type de notation.

A leur tour, les neumes-accents évolueront vers un renflement de leurs extrémités pour aboutir à des points liés, plus précisément localisables sur ce qui deviendra la portée. Ce sont les ancêtres des notes carrées. Au XI^e siècle, Guy d'Arezzo invente les deux lignes colorées en jaune et rouge pour représenter, respectivement, les degrés situés au-dessus du demi-ton : Ut et Fa. Ce système est assez vite adopté. Mais le nombre des lignes ira se multipliant pour se stabiliser enfin à la portée de quatre, ou cinq lignes, rouges, noires ou même vertes, selon les régions. La notation carrée est adoptée d'abord en Italie et dans la France du Centre. Les notations aquitaines, mélodiquement plus précises, peuvent se passer plus longtemps de ces perfectionnements. Quant aux notations germaniques et lorraines, leurs formes neumatiques, évoluées, se trouvent encore sur la portée au XVI^e siècle.

Au XIII^e siècle, les chansons de troubadours et de trouvères sont principalement copiées en notation carrée. Cette dernière deviendra à la même époque le point de départ des nouvelles recherches de notation du rythme pour les polyphonies de l'Ars Antiqua. Un des principes de la notation neumatique est repris : la manière de séparer et de lier les notes. Les formes de la notation carrée reçoivent une nouvelle signification : l'adjonction de hastes (queues), qui n'avait de sens que mélodique, devient une indication rythmique d'importance. Enfin, de nouvelles formes sont créées pour distinguer la notation de la « musique », de la notation carrée qui restera jusqu'à nos jours liée au répertoire pour lequel elle fut inventée.

La notation neumatique a vécu au sens qu'elle avait au X^e siècle. Ces graphies contournées étaient l'image des mélodies elles-mêmes qui, ne progressant jamais par suites directes ascendantes ou descendantes, avaient été composées à partir des lectures et s'étaient développées comme ornements autour de cordes modales, antiques cordes de récitation.

La notation même n'était jamais tout à fait étrangère au contenu verbal : des signes spéciaux étaient employés pour marquer une prononciation délicate, les transitions d'une vocalise à une articulation syllabique n'étaient pas non plus laissées au hasard. Et ne pourrait-on pas lire dans les liaisons des signes de Nonantola un souvenir de cet attachement au texte ?

La notation fut-elle image spatiale ou gestuelle du chant pour les premiers notateurs ? Si l'on déplore la perte du sens à travers les copies successives, faut-il regretter l'usage de ces copies, et même des premières qui sonnaient le glas d'une tradition orale occidentale ? Sans aller jusqu'à imaginer ce qui aurait manqué à l'évolution de la musique sans le secours de l'écriture, on peut au moins reconnaître ce qu'apporte une telle tradition d'écriture pour la connaissance actuelle des répertoires médiévaux et de leur évolution. Mais toute la musique du haut Moyen Age n'a pas été transmise, de siècle en siècle, avec une permanence comparable à celle d'une partie des répertoires grégoriens. Le chant hispanique reste en partie inconnu parce que, la tradition orale en ayant été interrompue avant l'adoption des lignes, ses neumes restent indéchiffrables. A l'inverse, des répertoires très stables comme ceux de Milan ou de Rome, n'ayant été copiés qu'à partir des XI^e et XII^e siècles, n'ont pas laissé de manuscrits suffisamment suggestifs en ce qui concerne le rythme. Pour la connaissance des mélodies, celle des relations rythmiques apparaît pourtant déterminante.

Si le cursus du neume apparaît comme le signe du caractère ornemental des mélodies médiévales, les indications rythmiques des premières notations neumatiques doivent être, pour le chanteur du XX^e siècle, un moyen de déceler ce qui, dans ces grandes vocalises, auxquelles le nom de « neume » fut un jour attribué, est ornemental ou structural, et de rendre audible cette différenciation.

BIBLIOGRAPHIE

- E. CARDINE, *Sémiologie grégorienne*. — Solesmes (1970).
J. HOURLIER, *La Notation musicale des manuscrits liturgiques latins*. — Solesmes, 1963.
A. MACHABEY, *La Notation musicale*. — Paris, P.U.F., 1971. 3^e édition mise à jour par M. HUGLO (« Que sais-je ? » n° 514).

LISTE ET PROVENANCE DES DOCUMENTS EXPOSÉS REPRODUCTIONS (fac-similés) ET ORIGINAUX (éditions, manuscrits, autographes)

Les fac-similés sont numérotés en chiffres arabes, les documents originaux en chiffres romains.

A.

De l'horizontalité à la verticalité.

La notation graphique d'un type de pensée compositionnelle précis (la polyphonie ; le contrepoint) évolue vers un assouplissement, une diversification des figures.

- I. Gloria, écriture polyphonique du XII^e siècle. (Codex 1, Fragment 14. Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale.)
1. LEONIN. Alleluia Pascha Nostrum, organum duplum. (Ms Pluteus 29, Bibl. Laurenziana, Florence.)
2. PEROTIN. Alleluia Pascha Nostrum, organum triplum. (Ms Pluteus 29, Bibl. Laurenziana, Florence.)
3. PEROTIN. Viderunt Omnes, organum quadruplum. (Ms Pluteus 29, Bibl. Laurenziana, Florence.)
4. GUILLAUME DE MACHAULT. Kyrie de la Messe. (Paris, B.N., Ms français 1584.)
5. GUILLAUME DE MACHAULT. Hoquetus David. (Paris, B.N., Ms français 1584.)
- II. GUILLAUME DUFAY. Mihi autem nimis, Introïtus de la messe Sancti Jacobi. (Ms 37 Q 15. Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale.)
- III. Cantiones, XIV^e, XV^e siècles. (Codex 109 Q 16. Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale.)
6. Johannes OCKEGHEM. Missa Pro Defunctis. (Rome, Bibl. Vaticane, Coll. Chigi.)
7. Cristobal de MORALES, Messe L'Homme Armé : Kyrie. Liber Missarum Secundus, Valer. Doric., Rome, 1544. (Bibl. Casanatense, Rome.)
- IV. Cristobal de MORALES. Magnificat omnitonum cum quatuor vocibus, 1562. (Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale.)
- V. Motetti a 7 e 8. (Ms Q 35. Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale.)

8. Don Carlo GESUALDO. Io tacero ma sul silenzio mio/invan dunque o crudel. Madrigali a cinque voci. Genova, Simone Molinaro 1613. (Bibl. Santa Cecilia, Rome.)
 9. Claudio MONTEVERDI. Orfeo, Atto Terzo : Coro degli spirti. Ricciardo Amadino, Venise 1609. (Bibl. Santa Cecilia, Rome.)
 10. Claudio MONTEVERDI. Quando l'alba in Oriente. Scherzi musicali a tre voci. Ricciardo Amadino, Venise 1609. (Bibl. Santa Cecilia, Rome.)
 11. François ROBERDAY. Fugues et Caprices à quatre parties pour l'orgue, Paris, 1660. Fugue Cinquième. (Paris, B.N.)
 12. Marc-Antoine CHARPENTIER. Concert à quatre parties (Mélanges, Tome 18) : Passacaille. Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
 13. Nicolas de GRIGNY. Premier Livre d'orgue, 1699 : Récit de tierce en taille. (Paris, B.N.)
 14. François COUPERIN. Les goûts réunis, Nouveaux Concerts, Boivin, Paris 1724. Douzième Concert. (Paris, B.N.)
 15. Georg-Friedrich HANDEL. Julius Caesar, Ouverture. (Bibl. Santa Cecilia, Rome.)
 16. Jean-Philippe RAMEAU. Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin, Paris, 1728 : L'Enharmonique. (Paris, B.N.)
 17. Franz-Joseph HAYDN. Messe en si bémol majeur "Harmonie Messe". Gloria (début). Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
 18. Hector BERLIOZ. Requiem (Grande Messe des Morts op. 5) : Offertorium (Libera, libera anima). Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
 19. Karlheinz STOCKHAUSEN. Punkte pour orchestre (1952/1962, revision 1966). Universal-Edition, Vienne.
- VI. Pierre BOULEZ. Doubles pour orchestre (1958). Manuscrit autographe.
20. Sylvano BUSSOTTI. Cinque Frammenti all'Italia : La curva dell'amore (1968). Ed. Ricordi, Milan.
 21. Guiseppe SINOPOLI. Requiem Hashshirim pour chœur a capella (1976). Ed. Ricordi, Milan.
 22. Luciano BERIO. Sequenza VII pour hautbois (1969). Universal-Edition, Vienne.
 23. Karlheinz STOCKHAUSEN. Klavierstück IX. Universal-Edition, Vienne.
 24. György LIGETI. Atmosphères pour grand orchestre (1961). Universal-Edition, Vienne.
 25. György LIGETI. Lontano pour grand orchestre (1967). Ed. Schott, Mayence.
 26. Pierre BOULEZ. Pli selon Pli : Don. Universal-Edition, Vienne.
 27. Brian FERNEYHOUGH. Sonates pour quatuor à cordes (1967). Ed. Peters, Londres.
 28. Philippe MANOURY. Cryptophonos pour piano (1974). Ed. Rideau Rouge, Paris.
 29. Salvatore SCIARRINO. Variazioni per violoncello e orchestra (1976). Ed. Ricordi, Milan.

B.

Intervention du sens spatial ; les œuvres polyphoniques franco-flamandes sont pensées et présentées en parties séparées. Les partitions contemporaines intègrent une signalétique traditionnelle dans une fonction, une finalité autres.

30. GUILLAUME de MACHAULT. Motet Fons tocius superbie/O livoris/Fera pessima. (Paris, B.N., Ms français 22646.)
 31. GUILLAUME de MACHAULT. Motet Bon Pastor. (Paris, B.N., Ms français 22646.)
 32. GUILLAUME de MACHAULT. Motet Felix virgo/Inviolata genitrix/Ad te. (Paris, B.N., Ms français 22646.)
 33. GUILLAUME de MACHAULT. Ballade Quant Theseus, Hercules et Jason/ Ne quier veoir. (Paris, B.N., Ms français 22646.)
 34. Josquin Des PREZ. Messe De Beata Vergine : Sanctus, Benedictus, Agnus Dei. Petrucci, Venise 1514. (Bibl. Santa Cecilia, Rome.)
 35. Costanzo FESTA. Florentia tempus est penitentiae a cinque voci. (Bibl. Valli-celliana, Rome.)
 36. ARCHADELT. Michelangele/Tu qui contra dragonem. Mottetti del Fiore, Jacques Moderne, Lyon 1538. (Bibl. Santa Cecilia, Rome.)
- VII. Cristobal de MORALES. Lamentazioni a 4, 5, 6 voci. Antonio Gardano, Venise 1564. (Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale.)
- VIII. Don Carlo GESUALDO. Sacrarum Cantionum Liber Primus Quorum una septem vocibus ceterae sex vocibus singulari artificio compositae. Costantino Vitale, Naples 1603. (Naples, Bibl. Oratoriana dei Girolamini e dei Filipini.)
- IX. Don Carlo GESUALDO. Responsoria Et Alia Ed Officium Hebdomadae Sanctae Spectantia. Carlino, Naples 1611. (Naples, Bibl. Oratoriana dei Girolamini e dei Filipini.)
37. Marin MARAIS. Pièces à deux violes, Premier Livre, Paris 1686 : (suite en ré mineur). Prélude à deux violes. (Paris, B.N.)
 38. Hector BERLIOZ. Requiem (Grande Messe des morts op. 5) : Hostias. Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
 39. Karlheinz STOCKHAUSEN. Gruppen pour trois orchestres (1955-1957). Universal-Edition, Vienne.
 40. Mauricio KAGEL. Anagrama (1957-1958). Universal-Edition, Vienne.
 41. Pierre BOULEZ. Troisième Sonate pour piano (1957-). Universal-Edition, Vienne.
 42. Franco DONATONI. Solo pour dix instruments à cordes (1969). Ed. Suvini Zerboni, Milan.
- X. Franco DONATONI. To Earle two (1971-1972) pour orchestre. Manuscrit autographe.
- ## C.
- Montrer comment produire le son (et non le symboliser) : neumes, tablatures et leur descendance moderne. Spécificité de l'écriture instrumentale (a).**
43. NEUMES. IX^e siècle. Sacramentaire de Saint-Amand (Nord de la France). Notation paléo-franque. (Paris, B.N., Ms Latin 2291.)

44. NEUMES. XI^e siècle. Graduel de Saint-Maur de Glanfeuil (Loire). Notation française. (Paris, B.N., Ms Latin 12584.)
45. NEUMES. XII^e siècle. Antiphonaire de Saint-Maur des Fossés (près Paris). Notation française sur lignes. (Paris, B.N., Ms Latin 12044.)
46. XIII^e siècle. Manuscrit de Saint-Victor : Polyphonie. Notation carrée du type de l'Ecole Notre-Dame. (Paris, B.N., Ms Latin 15139.)
47. NEUMES. XI^e siècle. Graduel de Cluny. Notation française. (Paris, B.N., Ms Latin 1087.)
48. NEUMES. XI^e siècle. Sequelae d'Alleluia. Saint Bénigne de Dijon. Variété de notation française. (Paris, B.N., Nouv. Acquisit. Lat. 1618.)
49. NEUMES. XI^e siècle. Tropaire-séquentiaire de Saint-Martial de Limoges. Notation aquitaine. (Paris, B.N., Ms Latin 1120.)
50. NEUMES. IX^e siècle. Antiphonaire de Charles le Chauve. Notation lorraine ajoutée. (Paris, B.N., Ms Latin 17436.)
51. NEUMES. XI^e siècle. Tropaire-séquentiaire d'Echternach. Notation allemande. (Paris, B.N., Ms Latin 10510.)
52. NEUMES. Début XII^e siècle. Graduel. Notation allemande. (Ms 948, Bibl. Angelica, Rome.)
- XI. NEUMES. Original du Ms 948. (Bibl. Angelica, Rome.)
53. NEUMES. X^e/XI^e siècles. Notation de l'Ecole Bolognese. (Ms 123, Bibl. Angelica, Rome.)
- XII. NEUMES. Original du Ms 123 (Bibl. Angelica, Rome.)
54. NEUMES. XI^e/XII^e siècles. Rouleau d'exultet de Fondi. Notation d'Italie du Sud. (Paris, B.N., Nouv. Acquisit. Lat. 710.)
55. NEUMES. XI^e/XII^e siècles. Notation Nonentola. (Ms 1741, Bibl. Casanatense, Rome.)
- XIII. NEUMES. XI^e siècle. Hymnes, Séquences, Paraphrases. Notation sur lignes. Original du Ms 435. (Bibl. Angelica, Rome.)
56. NEUMES. X^e siècle. Fragment d'Antiphonaire de Saint-Dominique de Silos. Notation wisigothique. (Paris, B.N., Nouv. Acquisit. Lat. 2199.)
57. NOTATIONS THÉORIQUES. XI^e/XII^e siècles. Recueil de Traités. Notations dasiane, alphabétique, syllabique. (Paris, B.N., Ms Latin 7212.)
58. TABLATURE ALLEMANDE. Premier Livre de H. Newsidler, 1536. Tablature de luth.
59. TABLATURE ALLEMANDE. Tablature de luth. XVI^e siècle. (Bibl. de Wroclaw, Pologne.)
60. M. de FUENLLANA. Orphenica Lyra 1554 : extr. de la Messe « Benedicta es coelorum » (C. de Morales). (Paris, B.N.)
61. M. de FUENLLANA. Orphenica Lyra 1554 : Credo De Beata Vergine (Josquin Des Prez). (Paris, B.N.)
- XIV. M. de FUENLLANA. Original de l'Orphenica Lyra de 1554. (Paris, B.N.)
62. Vincentio GALILEI. Fronimo : Dialogo sopra l'Arte del bene intavolare. Girolamo Scotto, Vineggia 1584. (Bibl. Santa Cecilia, Rome.)
63. Pierre GAULTIER. Raccolta di Tablature, Rome, 1638. (Bibl. Casanatense, Rome.)

64. Gaspar SANZ. Allemande La Serenissima.
65. Jean-Henri d'ANGLEBERT. Pièces de clavecin, Paris, 1689 : Table d'agréments. (Paris, B.N.)
66. Jean-Philippe RAMEAU. Premier Livre des Pièces de clavecin, Paris, 1706 : Table d'agréments. (Paris, B.N.)
67. François COUPERIN. L'Art de toucher le clavecin, Paris, 1716 : Table d'agréments. (Paris, B.N.)
- XV. TABLATURES de VIOLE. Manuscrit original (Nicolas Hottman, Werdrisen, Du Buisson), 1674. (Paris, B.N.)
- XVI. Antoine FORQUERAY. Pièces de viole avec la basse continue. Paris, l'auteur, Vve Boivin, 1747. (Paris, B.N.)
68. Antoine FORQUERAY. Pièces de viole avec la basse continue, Paris, 1747. Deuxième Suite : Chaconne La Buisson. (Paris, B.N.)
69. Mauricio KAGEL. Musik für Renaissance-Instrumente (1965/66). Universal-Edition, Vienne.
70. Mauricio KAGEL. Pas de cinq, Scène à déambuler (1965). Universal-Edition.
- XVII. Mauricio KAGEL. Tactil (1970/71) für drei. Manuscrit autographe.
71. Karlheinz STOCKHAUSEN. Mixtur pour orchestre, générateur sinusoïdal et modulateur à anneaux (1964). Universal-Edition, Vienne.
72. Dieter SCHNEBEL. Für Stimmen (... Missa est) : Choralvorspiel I (1970). Ed. Schott, Mayence.
73. Dieter SCHNEBEL. Für Stimmen (... Missa est) : AMN (1958-1970). Ed. Schott, Mayence.
74. Sylvano BUSSOTTI. La Passion selon Sade (1965-66). Ed. Ricordi, Milan.
75. Sylvano BUSSOTTI. Novelette pour piano (1973). Ed. Ricordi, Milan.

D.

Spécificité de l'écriture instrumentale (b).

Frescobaldi ou la réunion du sens musical et d'une recherche esthétique. Emancipation de la notation musicale par rapport à la réalisation : autonomie du résultat sonore.

Saturation du graphisme, ou de l'information.

76. Girolamo FRESCOBALDI. Toccata d'Intavolatura, Liber Primus : Partite sopra Ruggiero. Rome, Niccolo Borbone, 1637. (Bibl. Santa Cecilia, Rome.)
77. Girolamo FRESCOBALDI. Toccata d'Intavolatura, Secondo Libro : Ottava Toccata. Rome, Niccolo Borbone, 1637. (Bibl. Santa Cecilia, Rome.)
78. Claudio MONTEVERDI. Orfeo, Atto Secondo. Ricciardo Amadino, Venise, 1609. (Bibl. Santa Cecilia, Rome.)
- XVIII. J.-J. FROBERGER. 10 Suites de clavecin. Amsterdam, Pierre Mortier. (Paris, B.N.)
79. Louis COUPERIN. Pièces de clavecin, Manuscrit Bauyn. Prélude non mesuré. (Paris, B.N.)

80. Louis COUPERIN. Pièces de clavecin, Manuscrit Bauyn. Passacaille en ut. (Paris, B.N.)
81. Jean-Henri d'ANGLEBERT. Pièces de clavecin 1689. (Suite en ré mineur : Prélude non mesuré). (Paris, B.N.)
- XIX. Jean-Henri d'ANGLEBERT. Pièces de clavecin 1689 : original. (Paris, B.N. et Bologne, Civico Museo Bibliografico Musicale)
82. SAINTE-COLOMBE. Concerts à deux violes égales, manuscrit : Concert XXVII, Bourrasque : Bourrasque. (Paris, B.N.)
83. SAINTE-COLOMBE. Concerts à deux violes égales, manuscrit. Concert XLVIII, Le Raporté : Chaconne rapportée. (Paris, B.N.)
84. SAINTE-COLOMBE. Concerts à deux violes égales, manuscrit. Concert XLIV, Tombeau les Regrets : les pleurs. (Paris, B.N.)
- XX. SAINTE-COLOMBE. Concerts à deux violes égales. Original du manuscrit. (Paris, B.N.)
85. Marin MARAIS. Pièces de viole, Second Livre, Paris 1701 : Les voix humaines. (Paris, B.N.)
86. Marin MARAIS. Pièces de viole, Quatrième Livre, Paris 1717 : Suite d'un goût étranger, Caprice ou Sonate. (Paris, B.N.)
- XXI. Marin MARAIS. Pièces de viole, Quatrième Livre, Paris, L'auteur, Hurel, Foucault, 1717. Original. (Paris, B.N.)
87. François COUPERIN. Pièces de viole, Paris, Boivin, 1728. Seconde Suite : La Chemise Blanche. (Paris, B.N.)
- XXII. L. de Caix d'HERVELOIS. Quatrième Livre de Pièces à deux violes, L'auteur, 1740. Original. (Paris, B.N.)
88. François COUPERIN. Troisième Livre de Pièces de clavecin, Paris, 1722. Treizième Ordre : Les Lis naissants, L'âme en peine. Dix-Septième Ordre : La Superbe ou la Forqueray. (Paris, B.N.)
89. François COUPERIN. Quatrième Livre de Pièces de clavecin, Paris, 1730. Vingt-cinquième Ordre : La Mystérieuse, Les Ombres errantes. (Paris, B.N.)
90. Alban BERG. Lulu-Suite : Adagio (1935). Universal-Edition, Vienne.
91. György KURTAG. Les Dits de Peter Bornemisza (1963-1968). Universal-Edition, Vienne.
92. Karlheinz STOCKHAUSEN. Klavierstück VI (1954/55). Universal-Edition, Vienne.
93. Luciano BERIO. Circles (1961). Universal-Edition, Vienne.
- XXIII. Luciano BERIO. Passaggio (1962-63). Manuscrit autographe.
94. Iannis XENAKIS. Nomos Alpha pour violoncelle solo (1965). Ed. Boosey and Hawkes, Londres.
95. Salvatore SCIARRINO. Tre Notturmi brillanti. N° 2 pour alto solo (1975). Ed. Ricordi, Milan.
96. Brian FERNEYHOUGH. Unity Capsule pour flûte solo (1976). Ed. Peters, Londres.
97. Brian FERNEYHOUGH. Time and Motion Study N° 1 pour clarinette-basse solo (1971-1977). Ed. Peters, Londres.

E.

Autographes.

Pendant deux siècles (de Bach à Debussy), la question d'une nouvelle graphie musicale ne se pose plus : unité, universalité du système de codes.

98. Marc-Antoine CHARPENTIER. Messe pour les instruments au lieu des orgues (Mélanges, Tome 1) : Kyrie, Gloria. Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
99. Jean-Sébastien BACH. Cantate BWV 116 Du Friedefürst, Herr Jesu Christ (1744). Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
- XXIV. Jean-Philippe RAMEAU. La Dauphine. Pièce de clavecin. Manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
100. Wolfgang-Amadeus MOZART. Quintette piano/vents K 452, début du Larghetto. Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
101. Wolfgang-Amadeus MOZART. Trio pour clarinette, alto et piano K 498, Andante. Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
- XXV. Wolfgang-Amadeus MOZART. Quintette K 452. Manuscrit original. (Paris, B.N.)
- XXVI. Wolfgang-Amadeus MOZART. Trio K 498. Manuscrit original. (Paris, B.N.)
102. Wolfgang-Amadeus MOZART. Don Giovanni, Acte II, scène 2 intégrale. Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
- XXVII. Ludwig van BEETHOVEN. Sonate pour piano op. 111 (esquisses). Manuscrit autographe original. (Paris, B.N.)
103. Ludwig van BEETHOVEN. Esquisses pour le Quatuor à cordes en si bémol majeur op. 130. Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
104. Ludwig van BEETHOVEN. Esquisses pour le Quatuor à cordes en ut dièse mineur op. 131. Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
- XXVIII. Ludwig van BEETHOVEN. Esquisses pour le Quatuor en ut dièse mineur op. 131. Manuscrit autographe original. (Paris, B.N.)
- XXIX. Frédéric CHOPIN. Mazurka op. 41. Manuscrit autographe original. (Paris, B.N.)
105. Hector BERLIOZ. Romeo et Juliette op. 17 : Scène d'amour. Reproduction du manuscrit autographe original. (Paris, B.N.)
106. Robert SCHUMANN. Andante et Variations pour deux pianos, deux violoncelles et cor. Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
- XXX. Robert SCHUMANN. Esquisses pour les Fantasiestücke op. 88. Manuscrit autographe original. (Paris, B.N.)
- XXXI. Franz LISZT. Du berceau à la tombe, poème symphonique pour grand orchestre. Manuscrit autographe original. (Paris, B.N.)
107. Claude DEBUSSY. En Blanc et Noir, I, début. Reproduction du manuscrit autographe. (Paris, B.N.)
108. György LIGETI. Monument, Selbstportrait, Bewegung pour deux pianos (1976). Ed. Schott, Mayence.

CONCERTS ILLUSTRATIONS

dimanches, 18 heures

Cinq concerts-illustrations complètent cette exposition, comme une représentation supplémentaire de ce parcours non-historique sur les notations, sur le mouvement constant qui, à travers les codes, sépare ou réunit l'écriture et le son.

14 octobre

SCHUMANN : Andante et Variations pour deux pianos, deux violoncelles et cor.

DEBUSSY : En blanc et noir.

LIGETI : Monument, Selbstportrait, Bewegung Katia et Marielle Labèque, pianos.

Philippe Muller et Pierre Strauch, violoncelles, André Cazalet, cor.

21 octobre

Concert à deux violes.

COUPERIN, SAINTE-COLOMBE, DEMACHY, FORD.

Jordi Savall et Christophe Coin, violes.

28 octobre

MONODIES GRÉGORIENNES, PREMIÈRES POLYPHONIES.

Ensemble « Venance Fortunat », direction : Marie-Noëlle Colette.

BACH/MOZART : Prélude et Fugue en ré mineur. SCHOENBERG : Trio à cordes Op. 45.

Trio à Cordes de Paris.

18 novembre

FRESCOBALDI, FROBERGER, D'ANGLEBERT.

Gordon Murray, clavecin.

BERIO : Sequenza VII.

Maurice Bourgue, hautbois.

DONATONI : Ali.

SCIARRINO : Tre notturni brillanti.

Gérard Caussé, alto.

25 novembre

DEBUSSY : Quatre Préludes.

STOCKHAUSEN : Klavierstück IX.

MANOURY : Cryptophonos.

BEETHOVEN : Sonate Op. 110.

Claude Helffer, piano.

ANIMATIONS JMF

Quatre mille jeunes de 9 à 18 ans pourront assister aux 46 concerts/animations organisés par les Jeunesses Musicales de France, du 8 octobre au 30 novembre. Chaque concert proposera d'une part une animation en rapport direct avec certaines partitions exposées ; d'autre part plus de trente interprètes, parmi lesquels Pierre-Yves Artaud, Marie-Françoise Bucquet, Alain Meunier, Maurice Bourgue, Tomita, Joëlle Léandre, Julien Skowron, illustreront toutes les époques de la musique.

FRFAP - 1979 - M. 01 - PG 25